ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

MONATSSCHRIFT FÜR EINE GEISTIGE ERNEUERUNG DER DEUTSCHEN MUSIK

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

HERAUSGEGEBEN VON GUSTAV BOSSE

99. JAHRGANG 1932

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

INHALTSVERZEICHNIS

99. Jahrgang

I. Leitartikel und Aufsätze

Beiträge belletriſtiſchen Inhaltes ſind mit * gekennzeichnet.

Altmann, Wilhelm: Mein Lebensweg 393
*Armbruſt, Ilſe: Die D-dur-Fuge. Eine Novelle 114
Auer, Max: Anton Bruckners 9. Symphonie in der Originalfaſſung 861
Baſſermann, Hans: Atonale Jugenderziehung 1069
Berten, Walter: Paul Hindemiths Oratorium „Das Unaufhörliche" 475
Bode, Rudolf: Muſik und Bewegung 385
Boßhart, Robert: Das Dämoniſche in der mechaniſchen Kunſtreproduktion . 1130
Bruſchke, Carl-Heinz: „Der Zauberflöte zweiter Teil" von Goethe 570
Bülow, Paul: Hans Wildermanns „Fauſt - Wirklichkeiten" im Zuſammenhang mit Fauſtmuſiken des 19. Jahrhunderts 197
— — Joſeph Haydn im Roman und in der Novelle 299
— — Muſik und Muſiker aus dem Lebenskreiſe Wilhelm Buſchs 405
Büttner, Horſt: Rundfunkmuſik am Scheidewege 934
Buſoni, Ferruccio: Brief an G. Verdi 1057
— — Brief an Marcel Remy 1058
— — Schnitzel und Späne 1059
Corrodi, Hans: Othmar Schoeck 469
David, Ferdinand: Briefe an Jul. Rietz. Beitrag zur Geſchichte der Gewandhauskonzerte Leipzig. Mitgeteilt von Gabr. v. König 17
*Deeke, Ida: Bruckner 860
Ehlers, Paul: Siegmund von Hausegger als Bruckner-Dirigent 867
Geiringer, Karl: Joſeph Haydn und die Oper 291
Göhler, Georg: Die andere Seite 685
Gottſchalk, Richard: Buſchiaden über Muſik 399
Grunſky, Karl: Goethes tragiſches Verhältnis zur Muſik 185
*Gubbio, A. da: „Radio". Eine Lamentation 1030
Gyſi, Fritz: Das Deutſche Tonkünſtlerfeſt in Zürich 585
*Harrer, Joſ. Rob.: Der närriſche Muſikant 593
Haſſe, Karl: Die andere Seite — Muſikſchutzverband, Nochmals 778
— — Achtes Deutſches Regerfeſt in Baden-Baden 955
Heuß, Alfred: Die Jubiläumsfeſtlichkeiten des Gewandhauſes (1781—1931) . 13
— — Eichendorffs „Der frohe Wandersmann" in zwei bekannten Liedfaſſungen (F. Th. Fröhlich und F. Mendelsſohn) 103
— — Wie ſteht's um Goethes Muſikalität? 188

Heuß, Alfred: Joseph Haydns Londoner Sinfonie in c-moll eine Charakter-Sinfonie? 285
— — Wie ich Richard Wetz sehe! 373
— — Das Flensburger Heinrich Schütz-Fest am 27. und 28. Februar 1932 . . 389
— — Was unter „Sachlichkeit" in der Tonkunst zu verstehen wäre! 495
— — Venus und Elisabeth in Wagners ‚Tannhäuser" 679, 767
Högner, Friedrich: Johann Nep. David 93
Jahn, Fritz: Künstler und Kritiker. Eine Entgegnung 112
Jarnach, Philipp: Ferruccio Busoni 1050
Junk, Viktor: Wiener Musik 39, 123, 215 312, 410, 512, 600, 696, 793, 883, 981, 1079
Komorn, Maria: Ein ungedruckter Brief Glucks 672
Kroyer, Theodor: Die authentische Bruckner-Biographie 864
*Lang, Oskar: Bruckner-Fahrt nach St. Florian 873
Leifs, Jón: Künstler und Kritiker 28
Löbmann, Hugo: Gefolgschaft oder Epigonentum 683
Maaß, Arthur: Das Städtische Orchester in Flensburg. Ein Beitrag zum Kapitel „Grenzlandnot" 392
*Martens, Hans A.: Friedrich der Große und Quantz 26
*— — Lustiges von der Flöte 689
— — Die wahren Ursachen für den Niedergang der deutschen Hausmusik . . 1066
*Mayr-Arnold, Otto: Die Geisterorgel. Erzählung 783
Millenkovich-Morold, Max v.: Goethe und Wagner 199
— — Roderich von Mojsisowics 661
Mittmann, Paul: Haydns Flötenmusik 297
Mojsisowics, Roderich v.: Faust in der Musik 194
— — Die Veränderungen der Ausdrucksfähigkeit einer Melodie bei „wandernden" Themen 664
Moser, Hans Joachim: Wer ist Georg Nellius? 565
— — Nachwort zur Aussprache über Bayreuth 578
— — Das Heidelberger Bachfest 582
— — Wilhelm Furtwängler. Eine Porträtskizze 757
— — Die deutsche Schulmusikbewegung 961
Müller, Fritz: Der gegenwärtige Stand der Blockflötenfrage 687
Nestmann, Alf: Auferstehung des Klaviers 969
*Niemann, Walter: Musikalische Saphire 509
— — Wie ich zu Grieg kam 761
Nitsche, Julius: Musiktantièmen 505
Oster, Otto: Goethe und der Geist der Musik 181
Osterrieder, Franz Xaver: Bruckneriana im Nachlaß Anton Hager? . . . 881
Pfohl, Ferdinand: Der St. Michaeliskirchenchor zu Hamburg 949
— — Mein Leipziger Lebensabschnitt: Wie ich Musikkritiker wurde 959
Pohl, August: Anton Bruckner im zeitgenössischen Briefwechsel 880
Prill, A.: Vierundsechzig neue Bachkantaten 304, 406
Reimerdes, Ernst Edg.: Goethes Singspiele 183
Röckl, Sebastian: Ein unbekannter Brief der Mutter Rich. Wagners an dessen Frau Minna 25
Röntz, Wilhelm: Wie Zelter Goethes 75 Geburtstag feierte 192

R o f f m a n n, Lena: Die neue Händel-Ausgrabung 780
R ü h l m a n n, Franz: Singen Sie vom Blatt, Herr Minister? Erlebnisse mit dem Eitz'schen Tonwort im Schulmusikunterricht 378
S c h n a p p, Friedrich: Busonis musikalisches Schaffen 1045
— — Busonis persönliche Beziehungen zu A. Rubinstein 1053
S t e g e, Fritz: Paul Graener 9
— — Berliner Musik . . . 35, 119, 210, 309, 407, 511, 594, 692, 978, 1075
*— — Eine Oper wird totgeschwiegen (Skizze aus dem Leben) 507
S t e g l i c h, Rudolf: Kadenzen in Haydns Klaviersonaten 295
S t r a d a l, August †: Erinnerungen aus Bruckners letzter Zeit . . 853, 971, 1071
S t r a u ß, Richard: Die Bedeutung des Worts in der Oper 580
T o n k ü n s t l e r f e s t, 62. Deutsches, des Allgemeinen Deutschen Musikvereins vom 10. bis 14. Juni in Zürich 477, 541
T u t e n b e r g, Fritz: In memoriam Johann Christian Bach. Zu seinem 150. Todestag am 1. 1. 32 101
U n g e r, Hermann: Musik im Rheinland 37, 121, 212, 311, 409, 597, 694, 791, 979, 1077
— — Richard Wagner als Dichter in Goethes Spuren 203
— — Neues von Anton Bruckner 871
— — Richtigstellung zum Rheinlandbericht im Juliheft 884
V a l e n t i n, Erich: Stilfragen des Männerchors. Eine Betrachtung z. Zelter-Jahr 395
— — Neue Wege und Ziele des Männerchors. Das XI. Deutsche Sängerbundesfest in Frankfurt a. M. 771
W a g n e r, Richard: Ein unveröffentlichter Brief an Düfflipp. Mitgeteilt von Seb. Röckl 576
W a l l e n b e r g, Th.: Joh. Seb. Bach in unserer Hausmusik 1064
W a l t e r s h a u s e n, Herm. W. v.: Franz Wüllner. Zu seinem 100. Geburtstag am 28. 1. 32 109
*W a t z l i k, Hans: Schulmeisterhimmel. Ein Stilleben 29
W e i s m a n n, Wilhelm: Joseph Haydns menschliche Persönlichkeit 277
— — Edvard Grieg als Liederkomponist 765
W e l l e k, Albert: Nord gegen Süd im musikalischen Hören. Ein musikalisches Wortgefecht 499
— — Rundfrage über das absolute Gehör 503
W ö r n e r, Karl: Der Liebesgarten in der bildenden Kunst als Quelle für Musikdarstellungen 675
W o l t e r, Helmut: Kleine Geschichten um Joseph Haydn 301
*W u t z k y, Anna Charlotte: Mignon. Eine musikalische Erzählung 207
Z e n t n e r, Wilhelm: Walter Courvoisier †. Ein Gedenkblatt 110
— — München und seine Festspiele 567
— — Friedrich Klose. Zum 70. Geburtstag des Meisters 958
Z i l c h e r, Hermann: Deutsches Musizieren 1061
Z ö l l n e r, Heinrich: Zum 50. Jubiläum des „Parsifal". Erinnerungen aus dem Bayreuth von 1882 572

II. Opern-Uraufführungen

d'Albert, Eugen: „Mister Wu" (Dresden) 1004
Dressel, Erwin: „Die Zwillingsesel" (Dresden) 537
Goldschmidt, Berthold: „Der gewaltige Hahnrei" (Mannheim) 245
Grieg, Edvard: „Hochzeit auf Troldhaugen", bearbeitet von Felix Günther (Braunschweig) 626
Hagemann, Richard: „Tragödie in Arezzo" (Freiburg i. Br.) 342, 410
Hartung, Rudolf: „Der Kammersänger" (Braunschweig) 627
Haydn, Joseph: „Die Welt auf dem Monde", bearb. von Mark Lothar (Schwerin) 1013
— — „Ritter Roland", bearbeitet von Ernst Latzko (Hamburg) 434
Heger, Robert: „Der Bettler Namenlos" (München) 435
Hubay, Jenö: „Anna Karenina" (Duisburg) 1078
Kraus, Leo: „Die Nachtigall" (Wien) 216
Křička, Jaroslav: „Spuk im Schloß" (Breslau) 65
Lafite, Carl: „Die Stunde", Triptychon (Wien) 1080
Lilien, Ignaz: „Die große Katharina" (Wiesbaden) 1013
Meyerbeer, Giacomo: „Die Hugenotten", Neubearbeitung von Dr. J. Kapp (Berlin) 212
Meyerolbersleben, Ernst: „Geschwister" von Goethe (Dresden) 629
Milhaud, Darius: „Maximilian" (Paris) 1017
Paszthory, Casimir v.: „Die drei gerechten Kammacher" (Graz) 215, 247
Rimsky-Korssakow: „Mozart und Salieri" (Würzburg) 1110
Rossini, Gaëtano: „Semiramis", bearbeitet von Secker-Petersen (Rostock) . . 436
Schreker, Franz: „Der Schmied von Gent" (Berlin) 1075
Spilcker, Max: „Der Mann im gelben Mantel" (Dessau) 65
Stolz, Robert: „Wenn die kleinen Veilchen blühen", Singspiel (Dresden) 721
Striegler, Kurt: „Dagmar" (Dresden) 433
Verdi: „Die Sizilianische Vesper", bearbeitet von Julius Kapp (Berlin) 595
— — „Don Carlos", bearbeitet von Werfel-Wallerstein (Wien) 600
Weill, Kurt: „Die Bürgschaft" (Berlin) 309
Wenzel, Eberhard: „Szenisches Oratorium" (Görlitz) 1104
Windt, Herbert: „Andromache" (Berlin) 407

III. Konzert und Oper

Inland:

Aachen: 241, 820, 821, 822.
Altenburg: 719, 720
Augsburg: 1103
Bamberg: 64, 65, 822, 823
Bayreuth: 910, 911
Berlin: 35, 119, 210, 309, 407, 511, 594, 692, 978, 1075
Beuthen: 720
Bielefeld: 146, 147, 625, 626
Bochum: 626
Bonn: 242, 911, 912, 913
Braunschweig: 337, 338, 626, 627
Bremen: 338, 339
Breslau: 65, 913, 914
Chemnitz: 339, 340, 1003, 1004, 1104
Coburg: 65, 147, 433, 823, 1004
Dessau: 65, 66, 628, 720, 721
Dresden: 62, 63, 64, 241, 242, 243, 244, 336, 337, 340, 433, 434, 537, 538, 624, 628, 629, 630, 718, 721, 1004, 1005, 1006
Düsseldorf: 722, 723
Duisburg: 340, 341, 1006
Erfurt: 341, 342, 1104
Essen: 630, 631
Flensburg: 823, 824, 914
Frankfurt a. M.: 342
Freiberg/Sa.: 1006, 1007
Freiburg i. B.: 342, 343, 723, 724, 1007, 1008
Görlitz: 631, 632, 824, 825, 1104
Göttingen: 724, 914, 915
Greifswald: 825, 826
Hagen: 147, 148, 915
Halberstadt: 1008, 1009
Halle: 725
Hamburg: 434, 435, 1009, 1010
Hannover: 66
Heidelberg: 148
Heilbronn: 1105
Jena: 148, 149, 244, 245
Karlsruhe: 538, 539
Kassel: 632, 633, 725, 726

Koblenz: 726, 727
Köln a. Rh.: 37, 121, 212, 311, 409, 597, 694, 791, 979, 1077
Konſtanz: 149, 915, 916
Krefeld: 727
Leipzig: 61, 62, 140, 241, 336, 431, 432, 433, 536, 537, 624, 625, 718, 719, 818, 819, 820, 910, 1002, 1003, 1101
Limbach: 149, 150, 1106
Lübeck: 727, 728
Mannheim: 245, 728, 729
Marburg: 916
Meiningen: 729, 730
München: 66, 67, 150, 151, 245, 246, 343, 344, 435, 436, 539, 540, 916, 917, 1010, 1011, 1106
München-Gladbach: 1108
Münſter: 826, 827, 828, 1108
Nordhauſen: 633
Nürnberg: 633, 634
Paderborn: 344, 1110
Radebeul-Dresden: 1011, 1012
Regensburg: 151, 246, 247, 540, 541, 730, 731
Roſtock: 436, 437, 1012, 1013
Rudolſtadt: 437, 731, 917
Saarbrücken: 67
Schwerin i. Mecklbg.: 1013
Stuttgart: 247, 634, 635, 917 918
Tübingen: 344, 345
Ulm a. D.: 828
Weimar: 731, 732
Wiesbaden: 247, 1013, 1014, 1015, 1016
Würzburg: 345, 346, 347, 1110
Zeitz: 1111
Zittau-Reichenberg: 1112

Ausland:

Graz: 247, 248,
Kopenhagen: 67, 68
Knittelfeld i. Steiermark: 635
Paris: 151, 152, 153, 918, 1016, 1017
Prag: 249, 250, 732, 828, 829
Riga: 1113
Verona: 1017, 1018
Rom: 437, 438, 829
Salzburg: 635, 636, 919
Straßburg: 919, 920
Turn-Teplitz: 250
Wien: 39, 123, 215, 312, 410, 512, 600, 696, 793, 883, 981, 1079

IV. Musikfeste und Tagungen

Baſeler Feſtſpiele: 623
Bayeriſche Tonkünſtlerwoche (8.) in München: 621
Bayreuther Bundesfeſt in Karlsruhe (Bayreuther Bund der deutſchen Jugend): 639
Berliner Kunſtwochen: 529, 594
Bonner Beethovenfeier 1—5. Mai: 532
— Beethovenwoche 5.—11. Juni: 713
Brucknerfeſt, I. Oberöſterreichiſches (Linz — St. Florian) 1.—8. Mai: 534
Brucknerfeſt in Wien 19.—23. Oktober: 1098
Buxtehude-Geſellſchaft (Gründungstagung): 638
Cäcilienverein, Allgemeiner, Generalverſammlung in Regensburg 10.—13. Juli: 715
Elmauer Muſikwoche (12.—18. Juni): 714
Gewandhaus-Jubiläum (1781—1931): 13, 431
Goethe-Ausſtellung (München): 817
Haydnfeſt in Greifswald 9.—11. Mai: 621
Heidelberger Bachfeſt: 582
Hochſchule für Muſik in Weimar, 60jähr. Jubiläum: 805, 1093
Internationale Geſellſchaft f. Neue Muſik (10. Muſikfeſt in Wien): 696, 794
Internationaler Muſikfeſtival, 2., in Venedig: 908
Kammerorcheſterfeſt zu Kaſſel: 907
Kampfbund für Deutſche Kultur (Weſtdeutſche Tagung in Darmſtadt): 906
Kölner Männergeſangverein (Jubiläum): 525
Laibacher Muſikfeſt: 440
Lübecker Orgeltage (Juli/Auguſt 1932): 814
Mozartfeſt (11.) in Würzburg 25.—30. Juni: 716
Muſikwiſſenſchaftliches Seminar Erlangen (10jähr. Beſtehen): 831
Münchener Feſtſpiele: 567, 814
Mühlhäuſer Bachfeſt (4.) 7.—8. Mai: 636
Regerfeſt, 8. Deutſches, in Baden-Baden: 955
Reichsverband deutſcher Tonkünſtler und Muſiklehrer (Tagung in Hannover): 1000
Salzburger Feſtſpiele: 907
Sängerbundesfeſt, XI. Deutſches, in Frankfurt a. M.: 771
Schumann-Geſellſchaft, Bericht über die Mitgliederverſammlung 1932: 707
Schützfeſt (Flensburger, 27./28. Februar): 389
Schützfeſt des Oſtpreußiſchen Provinzialkirchengeſangvereins: 1114
Straßburger Muſikfeſt 29. April—1. Mai: 536
Strauß-Woche der Münchener Staatsoper: 335
Tonkünſtlerfeſt, 62., des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins (Zürich): 477, 585
Unterfränkiſches Volkslieder-Wettſingen: 533
Verband der Lehrer für Muſik an den höheren Lehranſtalten in Bayern (Generalverſammlung): 442
Wagner-Bund Deutſcher Frauen, 20. Hauptverſammlung: 638
Wagnerfeier in Ravello: 637
Wartburgmaientag 1932: 734
Wiener Wettbewerb für Violine und Geſang: 794
Wiesbadener „Maifeſtſpiele“: 1013
Zentralinſtitut für Erziehung und Unterricht (Fachvertreter-Tagung): 441

V. Neuerscheinungen.

Seite: 45, 130, 224, 318, 416, 517, 605, 701, 798, 886, 986, 1083

VI. Besprechungen

Bücher:

Adolph: „Vom Hof- zum Staatstheater": 988
Almanach der Bayerischen Staatstheater München 1932: 798
Anschütz, Georg: Farbe — Ton — Forschungen Band III: 519
Autographen aus rheinischem Besitz (Katalog 42 der M. Lengefeldschen Buchhandlung): 986
Birtner, Herbert: „Die Probleme der Orgelbewegung" in „Theologische Rundschau": 605
Deutsch, Leonhard: Individual-Psychologie im Musikunterricht und in der Musikerziehung: 799
Diestel, Hans: „Ein Orchestermusiker über das Dirigieren", Vorwort von Rich. Strauß: 224, 320
Ernest, Gustav: Wilhelm Berger: 319
Fickert, Walter: Vom richtigen und erfolgreichen Klavierüben: 702
Göllerich, August: Anton Bruckner, ein Lebens- und Schaffensbild: 864
Gregor, H.: Die Welt der Oper — die Oper der Welt: 131
Handbuch der Musikerziehung, hrsg. v. Ernst Bücken: 320, 606
Haydn-Festschrift der „Österreich. Kunst": 417
Henseler, Anton: Jakob Offenbach: 318
Hesse, Max: Musikerkalender 1932: 45
Hohlbaum, Robert: „Himmlisches Orchester": 300
Internat. Gesellschaft f. Musikwissenschaft: Kongreßbericht: 887
Jahrbuch der Musikbibliothek Peters: 417, 517
Jahrbuch für Volksliedforschung, hrsg. von John Meier: 418
Kallenbach—Greller, Lotte: Geistige und tonale Grundlagen der modernen Musik im Spiegel der Gegenwart und Vergangenheit: 519
Kayser, Hans: Der hörende Mensch: 890
Keller, Hermann: Schule des Generalbaßspiels: 131
Kellermann, Berthold: Erinnerungen (Ein Künstlerleben), hrsg. v. S. Hausmann und H. Kellermann: 1085
Kronberg, Max: „Feuerzauber". Ein Lebensroman Rich. Wagners: 1085
Küchler, Ferdinand: Lehrbuch der Technik des linken Armes beim Violinspiel: 799
Kurth, Ernst: Musikpsychologie: 1083
Lambinon, Nikolaus: „Der Orchestermusiker": 701
Laue, Helmut: Die Operndichtung Lortzings: 888
Leimer—Gieseking: Modernes Klavierspiel: 225
Liepmannssohn, Leo: Katalog: 228, 702
Löbenstein, Frieda: Klavierpädagogik: 703
Lorenz, Alfred: Der musikalische Aufbau von Wagners „Meistersingern": 46
Luthergesellschaft, Vierteljahrsheft (Jahrg. 1932, Heft 1): 605
Lyser, J. P.: Verzaubertes Rokoko: 300
Marschall, Joseph: „Die vermählten Junggesellen": 300
Mersmann, Hans: Die Kammermusik Bd. II: 987
Mohr, E.: Die Allemande: 798
Müller, Georg: „Friedrich der Große", seine Flöten und sein Flötenspiel: 989
Musik in Pommern, hrsg. v. Verein zur Pflege pommerscher Musik: 1086
Nadel, Siegfr. F.: Ferrucio Busoni: 889
Nedden, Otto zur: Quellen und Studien zur Oberrheinischen Musikgeschichte im 15. u. 16. Jahrhundert: 224
Nüll, Edwin von der: Moderne Harmonik: 419
Plattdeutsche Volksmärchen aus Ostpreußen, aufgez. von Hertha Grudde: 1086
Popelka, Joachim: „Die Reise um die Erde", Theaterspiel mit Musik, Text von Wetzig: 323
Raabe, Peter: Franz Liszt: 47
Richter, Hermann: „Jahreszeiten der Liebe". Ein Haydn-Roman: 225, 301
Roeder, Erich: Felix Draeseke: 886
Schäfer, Herbert: Bernhard Romberg: 701
Schumann, Eugenie: Robert Schumann: 45
Shera, F. H.: Elgar, Instrumental Works: 45
Söhle, Karl: Der verdorbene Musikant: 300
— — Der heilige Gral: 300
Specht, Richard: Giacomo Puccini, Leben — Mensch — Werk: 321
Steglich, Rudolf: Die elementare Dynamik des musikalischen Rhythmus: 49
Stengel, Theophil: „Die Entwicklung des Klavierkonzertes von Liszt bis zur Gegenwart": 225
Tenschert, Roland: Mozart: 130
Thausing, Albrecht: Reformgedanken zum Klavier- und Musikunterricht: 606
Torrefranca, Fausto: Le origini italiani del Romanticismo musicale. I primitivi della Sonata: 798, 987
Theologische Rundschau, 4. Jahrg., Heft 1/2: 605

Volbach, Fritz: Handbuch der Musikwissenschaft Bd. II: 518
Welter, Friedrich: Justus Herm. Wetzel: 45, 798
Winkler, Heinrich, Alexander: Die Bachstätte in Eisenach: 518
Wüllner, Franz: Chorübungen, neubearbeitet von E. Schwickerath: 417
Wutzky, Anna Charlotte: Cherubin: 300
Zelter, Karl Friedr.: Darstellungen seines Lebens, hrsg. v. Joh. Wolfg. Schottländer: 607

Musikalien:

Aich, Arnt von: Das Liederbuch. Erste Partiturausg. d. 75 vierst. Tonsätze von Bernoulli u. J. H. Moser: 225
Andreae, Volkmar: Li-Tai-Pe, 8 chin. Gesänge: 521
Bach, C. Phil. Em.: Sonate in C-dur f. Gambe u. unbez. Baß. Bearbeitung f. Violoncell u. Klav. v. P. Klengel: 522
— — Quartett G-dur f. Flöte u. Klav., hrsg. von E. F. Schmid: 802
Bach, Joh. Christoph: 44 Choräle zum Präambulieren, hrsg. v. Martin Fischer: 132
— — Sonate f. Violoncell u. Klav. Neuausg. v. Joh. Smith: 893
— — Klavierkonzert D-dur (Cart.), bearb. von L. Landshoff: 893
Bach, Joh. Seb.: Orgelchoräle, hrsg. von Herm. Keller: 133
— — Kantaten (Part.): 706
Bach, Maria: Quintett f. Klavier u. Streichinstrumente (Wolgaquintett): 132
Barcley-Squire & Fuller-Maitland: Stücke f. Clavicembalo von Händel: 780
Berger, Wilhelm: Sonate d-moll f. Violoncello u. Klavier: 704
Berlanda, Emil: Toccata für Orgel: 990
Bodart, Eugen: „Traumland", 5 Impressionen für Klavier: 323
Boeck, Aug. de: Feuillet de Album pour Cello et Piano: 893
Bortkewicz, Serge: Kindheit (14 leichte Kl.-St.): 522
— — 7 Préludes u. Ballade f. Klav.: 522
— — Elegie / Im 3/4-Takt f. Klav.: 608
Bose, Fritz v.: Pastorale / Gavotte: 990
Brandt, Ernst: Im Kinderland, Klavierstücke: 134
Bruni, A. B.: Bratschen-Schule: 322
Buchal, Hermann: 5 Intermezzi f. Klav.: 705
— — 6 Lieder mit Klav.: 705
— — 7 Lieder mit Klav.: 705
Carmina: Ausgew. Instrumentalsätze d. XVI. Jahrhunderts, hrsg. v. H. J. Moser u. F. Piersig: 522
Debussy, Claude: Danse bohémienne f. Klav.: 704
Deutsch, Leonhard: Klavierfibel: 801
— — 164 Volkslieder der slav. Nationen: 801
Dotzauer: 113 Cello-Etüden (Heft 1—4): 893
Dotzauer-Klingenberg: Violoncellschule Bd. 1—3: 893
— — 57 kl. Duette f. 2 Violoncelli: 893
Egidi, Arthur: Technik des Pedalspiels: 705
— — Fantasie u. Tripelfuge f. mod. Orgel: 705
Engelmann, Joh.: Fantasie, Passacaglia und Fuge g-moll f. Orgel: 522
— — Sonate (Trauersonate) f. Bratsche solo: 608
Ernst, M.: 2 Lieder: 226
Fellerer, K. G.: Studien z. Orgelmusik: 706
Fesch, Willem de: 6 Sonaten f. Violine u. a. Instr., hrsg. v. W. Woehl: 891
Finke, Fidelio: Sonate f. Flöte u. Klav.: 521
Flesch, Carl: Das Klangproblem i. Geigenspiel: 134
Frankenburger, Paul: Der 126. Psalm f. 8st. Männerchor a cappella: 800
Frazzi, Vito: Alternierte Tonleitern f. Klav. mit Fingersatz v. E. Consolo: 990
Frenkel, Stefan: Kleine Suite f. Viol. u. Streichorchester: 521
Friedemann, Wilhelm: Concerto c-moll f. Cembalo u. Streichorch. (W. Eickemeyer): 891
Frühmeister der Orgelkunst, gesammelt u. übertr. v. H. J. Moser. Für den prakt. Gebrauch bezeichnet v. F. Heitmann: 133
Füglisteller, Carl: Divertimento f. 2 Klaviere: 226
Gabrieli, G.: Sonata Pian e Forte a. d. Sacrae Symphon., bearb. u. hrsg. v. F. Stein: 706
Gärtner, Hans M.: Unsere Schulmusik: 703
Gerstberger, Karl: Konzert f. Streichorchester: 520
Graeber, Walter A. F.: Kleine Serenade, Piano solo: 50
— — Kadenzen z. D-dur-Konzert v. Haydn: 226
— — 7 Lieder in 2 Heften: 226
Graener, Paul: Air aus der Suite „Die Flöte von Sanssouci" f. Flöte u. Klavier: 49
— — „Ade" u. „Der Verschwender" f. 4st. Männerchor: 523
— — Theodor Storm-Musik f. Klavier, Cello u. 1 Männerst.: 703
— — Sinfonia breve f. Orch.: 989
Haas, Joseph: Zum Lob der Musik, Kantate: 322
— — Schelmenlieder nach Ged. v. Miller: 322
Händel, J. G.: Stücke für Clavicembalo (Barcley-Squire & Fuller-Maitland): 780
Haydn, Joseph: Kanzonetten u. Lieder: 321
— — „Aus dem Dankliede zu Gott" f. Chor mit Klav. od. Streichorch., hrsg. v. H. Lemacher u. P. Mies: 321
— — 24 Kanons, hrsg. v. Wilh. Weismann: 322
— — Sämtl. Klav.-Son., hrsg. v. H. Zilcher: 607
— — C-dur-Konzert für Oboe, 3 Sonaten für Flöte: 297
— — Flöten-Trios: 298
— — Schottische u. Wallisische Volkslieder: 299
— — Flöten-Bearbeitungen: 299
Helms-Blasche: Bunte Tänze: 421

Hessel, Carl: Celloschule (Heft 1 u. 2): 893
— — 23 Lagenübungen f. Cello (Heft 1/2): 893
Hindemith, Paul: Konzert für Solo-Bratsche und Kammer-Orchester: 132
Höller, Karl: Media vita in morte sumus, Motette f. Männerst. Tenor u. Baritonsolo: 800
Hoyer, Karl: Kanon. Variationen u. Fuge über den Choral: „Nun bitten wir den heiligen Geist“ für Orgel: 133
— — 8 Pedal-Etüden für Orgel: 133
— — Sonate d-moll f. Viol. u. Orgel: 801
— — Toccata u. Fuge f. Orgel: 801
Jirák, Karl Bol.: Sonate a-moll f. Fl. u. Klav. 704
Jongen, Joseph: 13 Préludes f. Piano: 420
Juon, Paul: Suite f. Klav. u. Violoncello: 800
Kahn, Robert: 21 zweist. Kanons in verschiedenen Intervallen: 801
Klaas, Julius: „Aus galanter Zeit“, Tanzsuite für Kammerorch.: 226
Klengel, P.: 14 Präludien f. Viol.: 705
Koch, Markus: Suite über Studentenlieder f. Männerchor, Flöte u. Orch.: 989
Kornauth, Georg: Streichquart. / Streichquint.: 894
Kowalski, Max: 5 Lieder: 323
Kunz, Ernst: 10 Stücke f. Klav.: 891
Lang, Hans: Jahreswende, Chor m. Begl.: 523
— — Wenn's die Soldaten..., Lieder f. gem. Chor: 1087
Lechner, Anna: Anleitung z. musik. Erziehung: 421
Leifs, Jón: Island-Ouvertüre: 1087
Lemacher, Heinrich: Missa Nr. VI „Veni Creator“: 521
Lendvai, Erwin: Psalm der Befreiung f. Männerchor: 421, 463
— — Lieder im Volkston f. Männerchor: 800
Levy, Heniot: Quintett for Piano and Strings: 800
Melodische Etüden: Vortragsstücke: 227
Mozart, W. A.: 2 Duos f. Viol. u. Bratsche: 322
— — Motette „Exultate, jubilate“, hrsg. v. A. Einstein: 803
Müller, Georg: 25 kl. Spezialstudien f. Flöte: 991
Nestoroff, Herakl.: Poème Nocturne f. Orch.: 1087
Nick, Edmund: 8 Lieder: 705
Niemann, Walter: „Porzellan“, Klavierstücke: 49
— — „Der lustige Musikmeister“ (2 Hefte): 609
— — Weihnachtsglocken: 1087
Organum: 4. Reihe Nr. 13 u. 16: 134
Pachelbel, Johann: Ausgew. Orgelwerke, Bd. II, hrsg. v. Karl Mathäi: 132
Perotinus: Organum quadruplum, bearbeitet von R. Ficker: 892
Pestalozzi, Heinrich: Lob der Heimat, Männerchorzyklus: 523
— — „Aus d. Wundergarten d. deutschen Volksliedes“, 12 Volksl. f. gem. Chor, bearb. v. Frz. Burkhart: 523
Piechler, Arthur: 3 Chöre: 1087
Pitfield, Thomas A.: Klavierstücke: 891
Prunières Henry: La vie illustre et libertine de J.-B. Lully: 131
Pugni, C. — Bernards, B.: Russ. Ballettszene für Flöte, Klar. und Klav.: 990
Quantz, Joh. Joachim: 6 Duette f. 2 Flöten, bearb. von Gg. Müller: 893
Ramin, Günther: Das Organistenamt, II. Bd.: 133
Raphael, Günther: Kammerkonzert f. Violoncell, Holzbläser und Streichorch.: 132
— — Fantasie c-moll für Orgel: 133
— — Präludium G-dur und Fuge: 133
— — Streichquartett Nr. 3 in A-dur: 609
Ravel, Maurice: L'heure espagnole, bearb. v. H. Mouton: 990
Reichardt, Joh. Friedr.: 6 Chorlieder für 4 Singst., hsg. v. Jos. Müller-Blattau: 50
Rinkens, W.: Suite f. Schülerorch.: 420
Rochat, A.: „Sonate“ f. Klav. und Viol.: 705
Rother, Fr. C.: Hirtenmesse für Tenor (Partitur): 227
Roussel, Albert: Trio f. Flöte, Bratsche, Violoncell: 802
Rowley, Alec: 4 Sonatinen f. Klav.: 990
— — 6 Tanzstücke f. Klav.: 990
Rózsa, Miklós: Duo f. Viol. u. Klav.: 706
Sekles, Bernhard: Chaconne über achttaktiges Marschthema f. Viola u. Klav.: 323
Siegl, Otto: „Der stille Hof“ f. 4st. Männerchor u. Bratsche: 523
— — „Festlicher Hymnus“ für Männerchor mit Blasorch. oder Klav.: 523
Spohr, L.: Duo f. Viol. u. Bratsche: 322
Schadewitz, Carl: Vier Lieder nach alten Marienweisen, drei Lieder für gem. Chor: 1083
Schäfer, Karl: 7 Kinderlieder f. Ges. u. Klav.: 801
Schevenhals, Frans: Concertino für Viola und Klavier: 323
Schiffmann, Ernst: Invention f. Streichorch. 521
Schmid, H. Kasp.-Hey: Kleine Welt, Klavierbüchlein: 322
Schoeck, Othmar: 5 Lieder f. gem. Chor a cappella: 520
— — Sonate f. Baßklarin. in B: 520
Scholasticum: Sammlung berühmt. Werke, geordn. u. bezeichn. v. Leo Kähler: 227
Schubert, Franz: Sonate H-dur f. Klav.: 135
Steigleder, Joh. Ulrich: 4 Ricercare f. Orgel, hsg. von Ernst Emsheimer, einger. v. H. Keller: 133
Stolberg, Ernst G.: 3 Klavierstücke: 891
Strauß, Johann: Wiener Blut — Geschichten aus dem Wiener Wald — Zigeunerbaron-Ouvert. (Partitur): 608
Stutschewsky, Joachim: Neue Etüdensammlung für Violoncell: 706
— — Das Violoncellspiel, Bd. I und II: 802

Telemann, Gg. Phil.: Sonata polonese f. Viol., Viola u. Basso continuo hsg. v. A. Simon: 522
Thomas, Kurt: Sonate a-moll f. Flöte u. Klav.: 421
— — Erste Spielmusik f. Schülerorch.: 800
Thomas, O. H.: Progressive Parallelstudien zu Standardwerken d. didakt. Violinlit.: 610
Unger, Hermann: Osterchor a. Goethes „Faust“ f. 3st. Frauen- oder 4st. gem. Chor mit Schülerorch.: 523
Veracini: Sonate G-moll Nr. 1. hsg. von Martin Jacobsen, Klaviersatz v. P. Klengel: 134
Weber, Heinrich: Passacaglia f. Orgel: 991
Weismann, Julius: Kammermusik f. Flöte, Bratsche u. Klav.: 703
— — 3 Lieder (R. M. Rilke): 704
Weltliche Zwiegesänge: ausgewählte 2st. Liedsätze des 16. Jahrh., hsg. v. Fritz Piersig: 226
Wetz, Richard: Passacaglia und Fuge d-moll für Orgel: 134
Wild, Hans: Liederfrohe Stunden in siebenbürg.-sächs. Mundart, 3 Lieder f. Gesang mit Klavierbegl.: 50
Wöß, Jos. F.: Missa f. 4st. gem. Chor: 892
— — Missa f. 4st. gem. Chor m. Orgel: 892
Wolf, E. W.: Sonate C-dur f. Klav. hsg. v. Hans Engel: 50
Zack, O. V.: 5 Ländler f. 2 Singst. oder Frauenchor: 800
Zador, Eugen: Kammerkonzert f. kl. Orch.: 892
Zankl, Hermann: Ländl. Suite f. Flöte solo: 521
Zelter, Karl Friedr.: 50 Lieder f. 1 Singst. und Klav., hsg. v. L. Landshoff: 609
Zöllner, Heinrich: Serenade C-dur für Flöte mit Streichorch.: 521

VII. Kreuz und Quer

Allgemeiner Deutscher Musikverein, Aufruf gegen den weiteren Abbau der Kultur-Theater und -Orchester des A. d. M. V.: 423
Altmann, Wilhelm: Schutz den musikalischen Nachlässen: 137
Auler, Wolfgang: Eine unbekannte Barockorgel in Berlin: 709
Berliner Kunstwochen: Wieder B. K.: 529
Bosse, Gustav: 150 Jahre Musikverlag F. E. C. Leuckart, Leipzig: 228
— — Prof. Wilh. Altmann zum 70. Geburtstage: 423
— — Paul Schwers 25 Jahre Herausgeber der „Allgemeinen Musikzeitung“: 611
— — Emil Hertzka †: 612
Bülow, Paul: Max Koch zu Dank und Gedächtnis: 233
— — Ein Faustjubiläum aus dem Schaffenskreis Rich. Wagners: 234
Bund der Lehrerbildner, Der: für das künstlerische Lehramt: 807
Buntes Allerlei: 143, 238, 332, 430, 619, 711, 813, 999.
Busoni, Ferruccio: Anekdoten um B.: 1094
Damrosch, Leopold: zum Gedächtnis: 898
Dreetz Albert: Zum 200. Geburtstag Joh. Christ. Kittels: 228
Furtwängler, Wilhelm: Über das Musikleben der Gegenwart: 55
Gäfgen, Hans: Mozart-Anekdoten: 710
Gerigk, Herbert: Rossini-Anekdoten: 145
Gottschalk, R.: Wiedergutmachung einer pietätlosen Handlungsweise: 613
Graevenitz, Georg von: Prof. Ludwig Schemann zum 80. Geburtstag: 895
Grieg, Edvard: Anekdoten: 806
Günzel, Paul: Anton Bruckners „Neunte Symphonie“: 427
Hagel, Richard: Ein Erinnerungsblatt an Otto Schelper: 708
Hausmusikbewegung, Neue Situation der: 56
Hernried, Robert: Gegen den Orchester-Abbau: 808
Heuß, Alfred: Arthur Nikisch: 136
— — Ein düsteres Zeichen unserer Musikkultur: 428, 995
— — Kieler Bachfest — Dr. A. Huth: 900
Huesgen, Rudolf: Fritz Volbach zum 70. Geburtstag am 17. 12. 31: 51
— — Carl Thiel zum 70. Geburtstag (9. 7. 32): 610
Janetschek, Edwin: Zwei deutsche Opernkomponisten: 899
Klocke, Erich: Musikal. Aphorismen: 50, 51
Konservatorien als Preisdrücker: 1093
Kreisig, M.: Ein Rob. Schumann-Gedenktag: 1090
Leifs, Jón: Goethe und die Stilrichtungen: 235
— — Künstler und Kritiker: 327
Mainzer Liedertafel: 100 Iahre M. L.: 52, 53
Michelsen, Fritz: Friedrich Kuhlau. Zur hundertsten Wiederkehr seines Todestages 12. 3. 32: 230
Mikrophon: Warum meiden bedeutende Musiker das M.: 55
von Moellendorff, Willi: Musikal. Pfefferkuchenkrümel: 59
von Mosisowics, Roderich: Dr. Heinrich Potpeschnigg †: 894
— — Albert Gorter — 70 Jahre: 1088
Molnar, E. A.: 60 Jahre — ein Jubiläum der Staatl. Hochschule für Musik in Weimar: 805, 1093

Moser, Hans Joachim: Urheberrechtliches um Pfitzner: 139
Müller, Maria: Der Kampf gegen die Stargagen: 429
ter Murr, K.: Musikalischer Briefkasten: 903
Musiklehrerprüfung, staatl.: Preußen und Sachsen und die staatl. M.: 54
Niemann, Walter: Kritische Saphire: 330
Raabe, Peter: Über den Wert der Hausmusik: 810
Raff, Helene: Marie von Bülow zu ihrem 75. Geburtstage: 231
Reimerdes, Ernst Edgar: Josef Joachim Raff (1882—1932): 524
Salzmann, Maria: Eugen d'Alberts deutsche Ahnen: 324
Sandek, Rolf: Gerüchte um Paganini: 896
Schäfer, Oskar: Eine Silbermannorgel in einem Schradendorf: 138
Schemann, Ludwig: Eine Anregung zum Haydn-Jahr 1932: 325
Scherzando: 58, 59, 144, 531, 619, 813
von Schillings, Max: Auf den Spuren Rob. Schumanns in Italien: 427
Schnoor, Hans: Oskar Kaller † am 6. 11. 31 in Leipzig: 51
Robert Schumann-Gesellschaft: Bericht über die Mitgliederversammlung 1932 der R. Sch. G.: 707
Stege, Fritz: Randglossen zum Musikleben: 56, 142, 237, 332, 429, 529, 811, 998
— — Kurt Freiherr von Wolfurt: 53
— — Wilhelm Kienzl. Zum 75. Geburtstag. 17. 1. 32: 135
— — Erwerbslosen-Chöre: 142
— — Zum 100. Todestag Clementi 10. 3. 32: 231
— — Willi von Moellendorff — zu seinem 60. Geburtstag am 28. 2. 32: 232
— — Paul Juon — zum 60. Geburtstage 8. 3. 1932: 233
— — Bolschewistische Musikseuche: 235
— — Walter Hensel und die Finkensteiner Bewegung: 326
Stege, Fritz: Die Situation der Neuen Musik: 327
— — Furtwänglers Appell an die Musikwelt: 328
— — Die Hausmusikpflege und die Einstellung des Rundfunks: 329
— — Hugo Kauns letzte Sängerfahrt: 422
— — J. S. Bach auf dem Lande: 425
— — Das Volkslied lebt!: 426
— — Musiker im Gespräch: Prof. Hugo Rüdel: 527
— — Musiker im Gespräch: Prof. Max von Schillings: 613
— — Wie ich zum „Plagiator" wurde!: 616, 711
— — Musiker im Gespräch: Prof. Rich. Hagel: 803
— — Wie ich zum „Denunzianten" wurde!: 808
— — Schicksalswende in Bayreuth: 809
— — Verbd. Dtsch. Musikkritiker — Zusatz: 902
— — Der achtzigjährige Max Friedländer: 992
— — Die letzten Geigenbauer v. Mittenwald: 992
— — Kampf um Preußen: 996
— — Vom Tiefstand d. deutsch. Musikkritik: 997
— — Zum Tode Gertrud Bindernagels: 1092
Ulmer Stadttheater: 150 Jahre: 141
Unger, Hermann: Jubiläum des Kölner Männergesangvereins: 525
— — Anton Stehle gestorben: 803
— — Der Rheinische Sängerbund in d. Krise: 811
— — Jubiläum eines westdeutschen Musikpädagogen: 991
Urheberschutz: Nochmals Musikschutzverband: 618
— — Zur Besserung des U.: 1091
Virneisel, Wilhelm: Musiker- und Musikgedenktage im Jahre 1933: 1088
Wagner, Richard: Unbekanntes Programm aus dem Jahre 1865 für seine Aufführungen in München von 1865 bis 1873: 615
— — Verwahrung gegen W.'s Verhöhnung: 1091
Wallner, Bertha Antonia: Musikliteratur in der Bibliothek d. Dtsch. Museums in München: 710
— — Ausstellung in der Bayerischen Staatsbibliothek: 807
Wiener Geigen-Wettbewerb: Merkwürdigkeiten des W. G.: 529

VIII. Notizen

Aus neuerschienenen Büchern: 2, 86, 174, 270, 366, 462, 558, 654, 750, 846, 942, 1124
Bühne: 74, 158, 256, 354, 445, 550, 646, 740, 838, 924, 1022, 1118
Der schaffende Künstler: 80, 166, 262, 360, 454, 554, 650, 744, 842, 930, 1028, 1122
Deutsche Musik im Ausland: 84, 168, 266, 364, 458, 556, 652, 748, 844, 932, 1028, 1124
Ehrungen: 2, 87, 176, 271, 367, 462, 558, 656, 754, 846, 942, 1038
Funk und Film: 82, 168, 266, 362, 458, 554, 652, 746, 844, 936, 940, 1034, 1126
Gesellschaften und Vereine: 69, 153, 251, 348, 440, 542, 638, 733, 831, 920, 1019, 1114
Kirche und Schule: 70, 154, 252, 349, 442, 546, 640, 735, 834, 921, 1020, 1115
Konservatorien und Unterrichtswesen: 69, 153, 252, 349, 441, 544, 639, 734, 831, 921, 1019, 1114
Konzertpodium: 74, 160, 260, 356, 448, 552, 648, 742, 840, 926, 1024, 1119

Musikfeste und Festspiele: 69, 153, 251, 347, 438, 541, 636, 732, 829, 920, 1018, 1113
Persönliches: 71, 155, 254, 350, 444, 548, 641, 736, 836, 922, 1020, 1115
Preisausschreiben: 4, 87, 176, 271, 367, 462, 563, 656, 754, 846, 942, 1038
Ur- und Erstaufführungen: 60, 146, 239, 334, 431, 531, 620, 713, 814, 905, 1000, 1098
Verlagsnachrichten: 4, 87, 176, 274, 367, 463, 563, 658, 754, 848, 944, 1042
Verschiedenes: 80, 168, 264, 360, 454, 554, 650, 746, 842, 930, 1028, 1124
Zeitschriftenschau: 6, 90, 178, 274, 370, 466, 563, 658, 754, 848, 946, 1043

IX. Bilder*)

Altmann, Wilhelm: 388 (393)
Andreae, Volkmar, Festdirigent des Züricher Tonkünstlerfestes: 484 (477)
Apostel, Hans Erich: 485 (477)
Arnim, Bettina: 196
Bach, Johann Christian: 108 (101)
Bartels, Wolfgang v.: 485 (477)
Barth, Kurt: 389 (389)
Beck, Conrad: 500 (477)
Bender, Paul: 581 (567)
Bruckner, Anton: 853 (853)
— — Haus in Bayreuth; Wohnung in Bayreuth; Orgel i. d. Schloßkirche Bayreuth: 869 (878)
Brun, Fritz: 485 (477)
Busoni, Ferruccio: 1045 (1045)
— — Zeugnis A. Rubinsteins für den 11jährigen Busoni: 1054 (1053)
— — Widmung des Konzertstücks op. 113 von Rubinstein an Busoni: 1055 (1053)
— — Busoni (42 J.): 1060
— — Busoni (50 J.): 1061
— — Ungedruckter Kanon Busonis: 1095
Chemin-Petit, Hans: 500 (477)
Courvoisier, Walter: 109 (110), 532
David, Johann Nepomuk: 93 (93)
— — 500 (477)
Elmendorff, Carl: 580 (567)
Franckenstein, Clemens v.: 580 (567)
Furtwängler, Wilhelm: 757 (757)
Gál, Hans: 500 (477)
Gerstberger, Karl: 501 (477)
Gewandhaus-Konzertsaal zu Leipzig i. J. 1845: 24 (13)
Gewandhaus-Aufführung unter Reineckes Dirigentenstab: 24 (17)
Goethe, Johann Wolfgang v.: 181 (181)
Graener, Paul: 9 (10)
Grieg, Edvard: 773 (765)
Hagel, Richard: 772 (803)
Hausegger, Siegmund v.: 868 (867)
Haydn, Joseph (nach einer Zeichnung von Hornemann): 277
— — (nach einem Stich von J. E. Mansfeld): 292
— — (Elfenbeinstatue eines unbek. Meisters): 292
— — (nach einem Gemälde von Hammann): 292
— — Wohn- und Sterbehaus: 293
— — Denkmal / Grabmal: 293
Hindemith, Paul: 501 (477)
Jokl, Otto: 501 (477)
Kappel Gertrude: 581 (567)
Kletzki, Paul: 501 (477)
Klose, Friedrich: 964 (958)
Knappertsbusch, Hans: 580 (567)
Krauß, Fritz: 581 (567)
Křenek, Ernst: 516 (477)
Meister der Liebesgärten: Der große Liebesgarten: 676 (675)
— — Giorgione: Ländliches Konzert: 676 (676)
— — Nilson, J. J.: Le concert Champêtre: 676 (676)
— — Mittelrhein. Meister: Paradiesgarten: 677 (676)
— — Niederländische Meister: Musizierende Gesellschaft: 677 (676)
Mojsisovics, Roderich v.: 661 (661)
Nellius, Georg: 565 (565)
Pfohl, Ferdinand: 965 (959)
Quantz, Grabmal 25 (26)
Raphael, Günter: 516 (477)
Reutter, Hermann: 516 (477)
Rittmann, Trude: 516 (477)
Röder, Johannes: 389 (389)
Sittard, Alfred: 949 (949)
Schmitz, Paul: 580 (567)
Schoeck, Othmar: 469 (469)
Toch, Ernst: 517 (477)
Trantow, Herbert: 517 (477)
Westerman, Gerhart v.: 517 (477)
Wetz, Richard: 373 (373)
Willer, Luise: 581 (567)
Zelter, Karl Friedrich: 197 (192)

*) Die eingeklammerten Seitenzahlen beziehen sich auf den jeweils zugehörigen Text.

X. Musikbeilagen

Bruckner, Anton: Andante molto, 2. Satz aus der Symphonie in f-moll für Klavier zu 2 Händen, arrangiert von Cyrill Hynais: Heft X
Busoni, Ferruccio: Preludio f. Klavier zu 2 Hd.: Heft XII
David, Johann Nepomuk: Kleine Partita über zwei Weihnachtslieder (Es ist ein Ros entsprungen — Vom Himmel hoch) f. Orgel: Heft II
Graener, Paul: Mädchengebet für Gesang und Klavier: Heft I
Grieg, Edvard: „Des Dichters Herz" für 1 Singst. mit Klavier. — „Des Dichters letztes Lied" für 1 Singst. mit Klavier: Heft IX
Haydn, Joseph: Baryton-Trio Nr. 96, aufgefunden und für den praktischen Gebrauch einger. von Dr. Karl Geiringer, Wien: Heft IV
Mojsisovics, Roderich v.: „Anno Domini" (Duett aus der Liebesszene des 1. Aktes der gleichnamigen Oper): Heft VIII
Munkel, Heinz: „Scherzando" für Klavier 2hdg. op. 26: Heft III
Nellius, Georg: „Ruhr", aus der Chorsuite für Männerchor a cappella: Heft VII
Schoeck, Othmar: Nachtgruß (Eichendorff) f. Ges. u. Klavier: Heft VI
Sittard, Alfred: „Die Tugend wird durchs Kreuz geübet", Choralbegleitung für Orgel — „Fröhlich soll mein Herze springen", für eine Singstimme mit Klavier- oder Orgelbegl.: Heft XI
Wetz, Richard: „Und das Wort ward Fleisch", Motette — „So ich traurig bin" (Stef. George), Gesang und Klavier: Heft V

XI. Musikalische Preisrätsel

Bauersfeld, A.: Lustiges musikal. Karree-Rätsel: 884
Börner, Anna: Musikal. Silben-Preisrätsel: 413 — Auflösung: 700
Bohl, Heinrich: Silben-Preisrätsel: 1082
Bonnekamp, Karl: Musikal. Kreuzwort-Preisrätsel: 129 — Auflösung: 414
Dahlke, Ernst: Musikal. Silben-Preisrätsel: 315 — Auflösung: 603
— — Lieder-Preisrätsel: 797 — Auflösung: 1081
Feige, Theodor: Musikal. Silben-Preisrätsel: 41 — Auflösung: 316
Gottschalk, R.: Auflösung aus Heft XII/31: 218
Kratzi, Wilhelm: Auflösung aus Heft XI/31: 125
Liebert, Harry: Musikal. Preisrätsel: 983
Schroeder, Carl: Eine Hirtenweise. Musikal. Preisrätsel: 223 — Auflösung: 515
Stege, Fritz: Musikal. Silben-Preisrätsel: 517 — Auflösung: 795
Thomas, Friedel: Musikal. Silben-Preisrätsel: 699 — Auflösung: 984
Uslar-Gleichen, v.: Auflösung aus Heft X/31: 42
Vogel, Erich: Musikal. Preisrätsel „Operntafel": 602 — Auflösung: 885

Namen-Register

zusammengestellt von Edith Stege.

Ausführlichere Erwähnungen sind durch *Schrägdruck* der betreffenden Seitenzahlen gekennzeichnet.

Abel, Otto 155, 922
Abendroth, Hermann 38, 121, 148, 214, 242, 311, 314, 392, 425, 433, 599, 634, 637, 639, 686, 695, 736, 791, 840, 911, 981, 1009, 1077, 1116
Abendroth, Irene 836, 923
Abendroth, Walther 1070
Aber, Adolf 902
Abert, Hermann 102, 185, 1103
Abert, Joh. Jos. *899*, 1120
Abraham, Paul 883
Abravanel, Maurice de 632
Abt, Franz 229, 396, 444
Abt, Margarete 444
Achenbach, Herm. 345
Achron, J. 909
Achsel, Wanda 599, 982
Achtélik, Jos. 62, 994
Ackermann, Otto 641
Adam, Frz. 713, 730, 917
Adam, Jenö 146
Adam, Marta 437
Adam, Wilhelm 597, 1120
Adametz, Hans 726
Adler, Guido 286
Adler, Hans 364
Adler, Johannes 688
Adler, Max 942
Adlung, Jakob 228
Agostini, M. 440
d'Agusti, C. Badia 697

Ahle, Joh. Rudolf *636*
Ahlers, Friedrich 642
Aibl, Josef 612
Aicher, Friedl 919
Aichinger, G. 715
Aita-Ast-Quartett 722
Albeniz, Don Isaac 61, 818, 1128
Alberdingk, Erny 601
Albers, Elisab. 1108
d'Albert, Eugen 45, 264, *324*, 352, 446, 454, 550, 563, 597, 646, 695, 744, *750*, 804, 883, 1000, *1004*, 1078, 1124
Albert, Herbert 598, 744
Albert, Peter 640
Ernst-Albert-Oratorienverein 823
Albrecht, Hans 911
Albrecht, Margarete 906
Alexandrow, A. 45
Alfano, Franco 348, 620
Alhis, H. 980
Alpar, Gitta 1091
Alpenburg, Hilde v. 827, 1014, 1109
Alpenburg, Richard v. 39, 164, 312, 452, 792, 826, 1109
Alsen, Werner 912
dem Alten, Reinmar 844
Altenburg, Peter 344
Altmann, Heinrich 922
Altmann, Wilhelm 229, *423*, 558, 754
Altstadt, Grete 74, 78, 639, 650, 1014
Alvensleben, von H. 20
Alwin, Karl 410
Amar, Licco 928
Ambros, Aug. Wilh. 48, 229
Ambrosius, Hermann 60, 76, 149, 196, 240, 266, 334, 348, 1089
Amende, Dietrich 151, 162, *164*, 246, 454, 458, 822, 928
Amerling, Melitta 337
Ancerl, Karel 697
Anders, Erich 1090
André, Johann 183, 817
Andreae, Volkmar 76, 153, 164, 229, 478, 585, 586
Andreas, Peter 437
Andréssen, Ivar 63, 646
Anerio, Felice 537
Anger, Hans 630
Angerer, Margit 124, 217, 313
Anglès, Higini 888
Anheißer, Siegfr. 214, 599, 695, 1078
Anna Amalie von Weimar 343, 638, 817
Anschütz, Georg 463, 519
Anschütz, H. 18
Ansermet, Ernest 697, 1090
Ansorge, Konrad 47
Antequera, J. de 537
Anton, Max 241, 242
Apostel, H. E. 347, *477*, 590
Aramesco, Leonardo 214, 940
Arcadelt, Jacobus 910, 953, 1002
Arditi, Luigi 1090
Arend, Max 1089
Arent, von Benno 120
Arezzo, von Guido 2
Arlow, Elvira 1020,
Arlt, Bernhard 1112
Arlt-Kruse, Lotte 642
Armbruster, Th. 1038
Armhold, Adelheid 53, 67, 211, 341, 623, 980, 1113
d'Arnals, Alexander 848
Arnold, Samuel 194
Aron, Paul 63, 494
Arrau, Claudio 62, 914
Arrieu, Cl. 335, 620
Ascher, Leo 601
Attenhofer, Karl 470
Atterberg, Kurt 229, 838, 1022
Auber, Daniel François 213, 247
Aue, Hartmann von 844
Auer, Max 427, 438, 463, 853, 864, 865
Auerbach, Alfred 648
an Auerbach, Otto Ludwig 469
Auler, Wolfgang 831
Aumüller, Georg 64
Avril, Hans 312

Babenhausen, Rolf 818
Bach, Gottfried 333
Bach, Joh. Bernh. 640, 727
Bach, Johann Christ. 15, 61, 76, *101*, 120, 149, 335, *454*, 640, 727, 735, 834, 926, 935, 1016, 1108
Bach, Joh. Ernst 844, 1115
Bach, Joh. Seb. 61, 69, 80, 84, 96, 99, 101, 149, 151, 164, 211, 228, 240, 333, 336, 345, 349, *425*, 438, 443, 452, 462, 518, 536, *582*, 624, *625*, 630, 634, 718, 720, 733, 818, 826, 910, 953, 999, 1003, 1014, 1020, 1042, *1064*, 1111
Bach, Phil. Emanuel 101, 149, 228, 279, 442, 462, 830, 907, 915
Bach, Wilh. Friedemann 155, 349, 636, 891
Bach, Wilh. Friedr. Ernst 333
Bachmaier, Gottl. 911
Bachmann, L. 62
Bachmann, Walter 244, 340
Backhaus, Wilhelm 38, 511, 1079, 1113
Bacmeister, Julio 620
Bader, Friedrich 443
Baensch, Otto 187
Bärtrich-Quartett 62
Baerwald, Hellmut 694
Baklanoff, Georges 36, 513, 598, 1014, 1080
Balet, Leo 298
Ballak, Gretl 1099
Balzer, Hugo 343, 448, 723, 924, 1007
Bamberger, Carl 268
Band, Erich 310, 446, 633, 725
Bandler-Quartett 1009
Baptista, Johann 337
Barcley-Squire, W. 780
Bard, Arthur 1012
Bardi, Benno 124, 1118
Baresel, Alfred 423, 995
Barini, Giorgio 456
Barkhausen, Albert 1002
Barraine, E. 335, 620
Barré, Kurt 141, 343, 815
Barry-Schuegraf, Maria 636, 919
Bartels, Wolfgang von 347, 393, *478*, 590
Barth, Kurt 390, 392, 450, 824, 1024, 1128
Barth, Robert 689
Barthel, Ernst 519
Barthol, Guido 641
Bartling, Martha 76, 632, 825
Bartok, Béla 45, 80, 264, 346, 409, 419, 722, 822, 907, 1028, 1077
Basca, Maria 38, 148, 1111
Baselt, Fritz 72
Basler, Otto 418
Basler-Kammerorchester 260
Bassermann, Hans 342, 592, 650, 731, 805, 917, 1111,
Bastide, Paul 536, 920
Batka, Richard 354
Bauer, Adolf 913
Bauer, Ernst 536
Bauer, Georg 164, 822
Bauer, Hermann 240
Bauer, Jul. 642
Bauer, Marianne 534

Bauer, Paul 350, 360, 546, 834
Bauer, Wilhelm 64
Baum, Günther 242, 244, 538
Baum, Josef 727
Baum, Oscar 1042
Baum-Bonatz, Gisela 727
Baumann, Otto A. 1019
Baumgart, E. P. 229
Baumgartner, Paul 242, 1077
Bauroff, Claire 917
Baußnern, Waldemar v. 53, 122, 176, 229, 431, 441, 463, 480, 518, 552, 639, 731, 777, 926, 1000, 1093, 1102
Baust, Peter 623
Bayerl, F. X. 431
Beaulaigne, Barthol. 344
Bechler, Leo 642, 1115
Bechstein, Ludwig 729
Beck, J. Reinh. 146, 166, 240, 250, 1102
Beck, Konrad 60, 76, 153, 335, 347, 478, 585, 589, 620, 697, 979, 1107
Beck, Matthias 777
Beck, Walther 260
Becker, Albert 491, 536
Becker, Gottfried 623, 724
Becker, Hugo 480, 1056
Becker, J. 1089
Becker, Konrad 836
Becker, Lina 554
Becker, Otto 60, 922
Becker, Willi 339
Becker-Hindorf, Martin 742
Becking, Gustav 49, 734, 758, 831
Beckmann, Friedel 1006
Beckmann, G. 1090
Beecham, Thomas 439, 815, 816, 842
Beer, Fr 911
Beer, Kurt 410
Beer-Walbrunn, Anton 78, 478
Michael-Beer-Stiftung 1088
Beers, Jacques 620
Beethoven, Ludwig van 4, 14, 24, 78, 95, 137, 151, 170, 182, 188, 189, 230, 241, 281, 325, 367, 532, 634, 656, 729, 817, 846, 930, 953, 972, 982, 1013
Behm, Eduard 352
Beilschmid, Curt 334
Bekker, Paul 121, 318, 356, 598, 742, 756, 792, 983, 1014
Belke, Tine 911
Belker, Carl 1119
Belker, Paul 39, 213, 980
Bella, Joh. Leop. 350
Bellaigue, C. 1089
Bellermann, Heinrich 1090
Bellincioni, Gemma 640
Bellini, Vincenco 18, 74, 932
Beltz, Hans 433
Benatzky, Ralph 312, 598
Benda, Franz 26
Bender, Paul 67, 150, 246, 274, 336, 815, 817, 1010, 1076, 1077, 1107
Benedict-Biermann, Frz. 733
Benesch, Johannes 52
Benfey-Kaula, Marianne 436
Benjamin, John 74
Benn, Gottfried 476, 585
Bennedik, Frank 178, 385
Bennewitz, Anton 444
Benoit, François 324
Bentz-Quartett 724
Berber, Felix 452
Berber, Willy 452
Berber-Quartett 452, 1011
Berberich, Karl 715
Berberich, Ludwig 162, 245, 256, 344, 439, 535, 622
Bereiter, Marthe 584
Berend, Fritz 213, 792
Bereny, Henri 445
Berg, Adam 807
Berg, Alban 58, 62, 76, 153, 215, 477, 486, 590, 646, 694, 698, 723, 729, 838, 924, 1004
Berg, Nathanael 1000
Berg-Ehlert, M. 632, 742, 1016
Berger, Erna 630, 721, 908
Berger, Mimi 214, 1078
Berger, Wilhelm 196, 229, 423, 922, 1106
Bergfeld, Joachim 1019
Bergin, Gerhard 260
Berglund, Ruth 641
Bergmann, H. 338
Bergmann, Rudolf 1014, 1015
Bergmann, Stefan 214
Bergzog, H. 342
Beri, Viktor 258
Beriot, Ch. W. 1089
Berlanda, Emil 60, 70, 658, 713, 744
Berliner Vokal-Terzett 633
Berlioz, Hektor 2, 28, 38, 48, 229, 334, 338, 672, 861, 953,
Bernad, Ruth 910
Bernardi, Steffano 726
Bernau, Alfred 121, 598
Berne-Quartett 744
Bernet-Kempers, K. Ph. 888
Bernoulli, Eduard 225
Berrsche, Alexander 862
Berten, Walter 844
Berten-Jörg, Franzi 564
Berthold, Franz 65, 164, 822
Berthold, H. 410
Bertram, Georg 548, 831
Besch, Otto 338, 634
Beschle, Max 748
Besseler, Heinrich 542
Betetto, Julius 436
Bettingen, Balthasar 38, 906
Beydts, Louis 335
Bicherl, W. 716
Bie, Oskar 324, 1092
Bienert, Karl 149, 916
Bienert, Olaf 564
Bienstock, Heinrich 1000
Bier, Gustav 1007
Biersack, Anton 1042
Bignone, Ettore 1122
Bihoy, Zora 730
Billinger, Richard 95, 622
Binder, Fritz 358, 566, 634
Bindernagel, Gertrud 120, 980, 1004, 1078, 1092
Binkau, Guido 1116
Binz, Gisela 725, 731
Birkle, Ignaz 431
Birtner, Herbert 154, 605, 916
Bischof, Mia 410
Bischoff, Elisabeth 540
Bischoff, Hermann 425
Bischoff, Nelly 641
Bissing, Willy 554
Bitter, W. 621, 825
Bitterauf, Richard 360, 821
Bittner, Albert 836
Bittner, Julius 39, 354, 733, 793
Bittscheidt, Bernhard 775
Bizet, Georges 122, 135, 158, 633, 1014
Blacher, Boris 334, 358, 826
Blättermann, Tilly 339
Blaich, Walter 431
Blank, Else 160, 539, 552, 924
Blankenburg, Friedr. 548
Blasel, Heinrich 631
Blatter, Johanna 1026
Blech, Leo 36, 68, 212, 332, 408, 511, 967, 1000, 1004, 1005, 1014, 1022, 1078
Bleyle, Karl 196, 438, 632, 635
Bliß, Arthur 153, 698, 938
Bloch, André 60
Bloch, Ernest 513, 770, 918
Block, Karl 938

Blume, Friedrich 417, 517
Blumenfeld, F. 45
Blumer, Theodor 80, 168, 214, 240, 260, 352, 838, 940, 1002, 1128, 1130
Blumner, Martin 141
Boccherini, Luigi 907, 1038
Bock, Anton 87, 658
Bock, Gustav 658, 738
Bock, Hugo 445
Bockelmann, Rud. 84, 646, 979, 1113
Bodanzky, Arthur 600
Bodart, Eugen 926
Bode, Hans 408
Bode, Rudolf 442, 636
Bode, Wilhelm 185
Bodenschatz, E. 241
Bodenstedt, Hans 658
Bodmer, H. C. 592
Böge, Walter 619
Böger, Hanni 738
Boehe, Ernst 111
Böhle, Paul Ferdinand 65
Böhlke, Erich 650
Böhm, Friedl 216
Böhm, Georg 336, 718, 735, 1018, 1117
Böhm-Linhard, Thea 411, 908
Böhme, E. W. 348
Böhme, Elfriede 629
Böhme, Fritz 178, 463
Böhme, Kurt 63, 434, 629, 721, 1005
Böhme, Otto 1098
Boehme, Willy 1021
Böhmisches Streichquartett 1042
Boell, Heinr. 122, 311, 409, 599
Bölling, Margarete 1002
Bölsche, Fr. 980
Boer, Willem de 590
Börner, Traute 1026
Böttcher, Georg 60, 149, 245, 262, 264, 532
Böttcher, Lukas 822, 906
Bötzow, Richard 546
Bohmsdorff-Bergen, Herb. v. 539
Bohn, Peter 1089
Bohnen, Michael 998
Bohnhardt-,Quartett 725
Bohnhoff, Hans 341
Boieldieu, A. L. 1090
Boito, Arrigo 646
Bokor, Margot 63, 243, 538, 721, 1005
Bolte, J. 1089
Bolz, Amanda 915
Bongartz, Heinz 446, 720, 721, 917, 930, 1000, 1015
Bonnal, Ermend 920
Bonneval, Hans 825, 1105
Bontnikoff, Ivan 40
Bonucci, Arturo 640
Borchardt, Alfr. 632, 726, 775
Borck, Edmund v. 37, 1001
Bordes, Henri 60
Borgatti, Renate 725
Borodin, A. 82, 826, 1006, 1089
Borowski, Alexander 84, 347
Borries, Siegfried 656, 1038
Bortkievicz, Serge 60, 168, 523
Boruvka, Veronika 556
Bose, Fritz v. 1120
Bosse, Gustav 579
Bossi, M. Enrico 229
Bossi, R. 1090
Botstiber, Hugo 417
Boult, A. 362
Bourbon, Alfonso v. 932
Boutnikoff, Iwan 215
Bozio, Anna 445
Braasch, Gertrud 244
Bräutigam, Helmuth 70, 546
Brahms, Johannes 12, 16, 67, 95, 111, 121, 123, 153, 164, 170, 233, 241, 246, 270, 336, 349, 362, 432, 558, 620, 626, 650, 703, 718, 735, 759, 868, 915, 928, 953, 973, 1018, 1046, 1088
Brambach, J. C. 229, 1089
Brandis, W. E. v. 39
Brandsch, G. 419
Brandt, Ernst *154*, 544, 942
Brandt, Fritz 213, 1078
Brandt-Buys, Jan 1108
Brantner, Ignatz 742
Branzell, Karin 754
Braun, Alfons 78
Braun, Karl 65, 823
Braun, Oscar 62, 556, 1102
Braun, Otto 719
Braun-Fernwald, Yella v. 214
Brauner, Georg 251, 422, 512, 771
Braunfels, Walter 66, 76, 122, 214, 229, 320, 409, 606, 612, 1008, 1024, 1105
Braus, Dorothea 214, 412, 1108
Brecher, Gustav 1022
Brecht, Bert 252, 514
Bredack, W. 410
Breiden, Heinz 928
Breisach, Paul 170, 1024, 1075, 1092
Breitkopf, Bernh. Theodor 817
Breu, Simon 1089
Breuer, Josef 746
Bricht, Walter 513
Bridge, Frank 60
Brieger, Georg 546
Briesen, van 238
Brinck, Kurt 1008
Brockhaus, Hermann 25
Brockhaus, Max 16
Brockt, Johannes 814, 844
Brod, Max 65
Bröll, Robert 162, 443, 583
Brömse-Schünemann, Else 652
Bronberger Johannes 151
Bronsart, Hans v. 231
Bronsgeest, Cornelis 444
Bronsgeest, Hendrik 260
Brosig, Moritz 229
Browning, Rob. 342
Bruch, Hans 493, 955
Bruch, Max 229, 423
Bruck, A. v. 61
Bruckner, Anton 38, 47, 69, 78, 95, 99, 151, 162, *178*, 211, 241, 251, 264, 311, 336, 356, 374, 410, *427*, *436*, 444, 463, 466, 533, *534*, 612, 626, 658, 716, 720, 759, 804, 821, *853*, 916, 921, 930, 940, 953, 959, *971*, 1013, 1015, 1016, *1071*, 1122
Bruckner-Fest 346
Brüchle, Ernst 536
Brückl, Wally 247
Brückner, Gertrude 622
Brückner, Wolfgang 454, 540
Brües, Otto 38
Brüggemann, Alfred 726
Brügmann, Walther 62, 65
Brüll Ignaz 802, *899*, 1015
Bruhns, Nicolaus 537
Bruinier, August H. 87
Bruinier-Quartett 87
Brun, Fritz 347, *479*, 585, 591, 601
Buchal, Hermann 441
Buchardo, C. L. 909
Buchberger, Michael 716
Buchholz, J. 825
Buchwald, Theo 1008
Budapester Streichquartett 242, 409, 1111
Büchtger, Fritz 1107
Bücken, E. 606
Bühner, Johann A. 454
Büller, William 648
Bülow, Hans v. 109, 229, 231, 270, 528, 953, 1066

Bülow, Marie v. *231*
Büttinger, C. C. 52
Büttner, Max *539*, 620
Büttner, Paul 1108
Bungert, Auguſt 196, 435
Bunk, Gerard 71, 598, 840, 921, 980, 1115
Burg, Robert 243
Burghardt, Ottomar 1115
Burgſtaller, Valesca 454
Burgwinkel, Joſef 595, 1075
Burkert, Otto 1122
Burkhard, W. *76*
Burmeſter, Richard *346*
Burney, Charles 807
Buſch, Adolf 4, 39, 62, 84, 170, 342, 367, 431, 433, 542, 584. 656, 746, 814, 822, 926, 1008, 1016, 1026, 1078, 1104, 1120
Buſch, Fritz 53, 63, 64, 69, 149, 153, 158, 237, 242, 334, 339, 340, 347, 439, 460, 531, 542, 554, 630, 634, 637, 646, 650, 686, 746, 822, 842, 908, 910, 920, 926, 928, 979, 1003, 1098
Buſch, Otto 814, 840
Buſch, Wilhelm *399*, 722
Buſch-Quartett 310, 412, 1010
Buſch-Trio 247
Buſchkötter, Wilhelm 39, *76*, 122, 214, 260, 311, 410, 695, 792, 980, 1078, 1109, 1128
Buſchmann, Joſef *726*
Buſchmann, Karl 1006
Buſoni, Anna 1046
Buſoni, Ferrucio 38, 122, 225, 270, 334, 362, 419, 473, 628, 840, 883, 889, *1045*, *1094*
Buſoni, Gerda 1056
Buß, Ira 546
Butting, Max 87, 494, 1128
Buttykay, Ahos v. 814
Butz, Joſef 146, 601, 727
Buxtehude, Dietrich 38, 61, 69, 336, 349, 542, *638*, 718, 735
Byvanek, Hans 791

Cahn-Speyer, Rudolf 639, 779
Cahnbley, Max 641, 717, 979
Cahnbley-Hinken, Tilly 256
Calviſius, Sethus 61, 338, 718, 1002
Canti, A. 335
Capuana, Franco 637
Carducci, Gioſuè 656
Carissimi, Giacomo 64
Carlſen, Gerda 1008
Carnuth, Walter 815, 816, 910
Caruana, Fernando 147, 915
Caſadeſus, Henri 60, 149, 152, 335, 620, 1016
Caſals, Pablo 62, 122, 411
Caſals-Trio 552
Caſavola, F. 440
Caſella, Alfredo 164, 211, 311, 360, 412, 431, 440, 840, 928, 1090
Caſſado, Gaſpar 39, 67, 346, 623, 706, 826
Caſſimir, Heinrich 196
Caſſirer, Fr. 45
Caſtan, Kalliope de 216
Caſtelnuovo-Tedesco, M. 440
Cavalieri, Camillo 45
Cavalli, Francesco 45
Cebotari, Maria 63, 1005
Ceſari, Gaetano 238
Chamberlain, H. St. 580
Chantavoine, Jean 417, 542
Char, Fritz 1022
Charlier, H. 724, 915
Checchi, Eugenio 740
Chemin-Petit, Hans 347, *480*, 592, 905, 1098
Cherubini, Luigi 20, *325*
Chézy, Hermine v. 1089
Chigi-Saracini, Guido 640
Chitz, Arthur 721
Chladek, Roſalie 1020
Chlubna, O. 454
Chop, Max 523
Chop-Groenevelt, Celeſte 523
Chopin, Frédéric 48, 152, 164, 176, 213, 344, 523, 626, 652, 973, 1046, *1124*
Chriſtalli, Italo 256
Chriſtian, J. 583
Chriſtiani, Giuſeppe 456
Chriſtianſen, F. M. 364
Chryſander, Friedr. 52, 156, 229
Cichini, Hilde v. 4
Cimaroſa, Domenico *652*
Clairfried, Hilde 721
Claſſens, Guſtav 311, 791
Claudius, Matthias 485, 589
Claus, Lilly 216
Clemens, Joh. 624, 713
Clementi, Muzio *231*, *456*
Cleve, Fanny 65, 823
Clewing, Carl 156, 408
Coates, Albert 805
Coccius, Theodor 82
Cohen, Fritz 597, 906
Collignon, Ferd. 727
Collum, Herbert 536, 910
Colombara, Annina 1024
Conrad, Max 588
Conta, Cläre v. 907
Conzelmann, H. 1105
Corbach, Carl 548
Corelli, Arcangelo 154, 735
Cornelius, Carl Maria 245
Cornelius, Gertrud 601
Cornelius, Peter 146, 149, 162, *245*, 448, 665
Corner, Frederic 923
Correk, Joſef 66
Corrodi, Hans 493
Corte, A della 1090
Cortót, Alfred 68, 152
Corvinus, Lorenz 216
Couperin, François 152, 1089
Courvoiſier, Louis George 111
Courvoiſier, Walter *110*, 246, 347, *482*, 485, 492, 495, 585, 589, 640, 918, 921, 1002
Cramer, David 1011
Cramer, J. B. 231, 1089
Cras, Jean 335
Cravath, Paul 80
Cremer, Ernſt 148
Creuzburg, E. 16
Crienitz, Rudolf 1111
Criſmann, Franz Xaver 95
Cron Joſeph 454
Cruſius, Otto E. 622
Culp, Julia 894
Czarniawſky, Cornelius 1015
Czech, Fr. 1026
Czegka, Hans 706
Czernik, Willy 337, 627
Czubok, Engelb. 634

Daegner, Wolfgang 554, 819
Daffner, Hugo 642
Dahlke, Julius 556, 831
Dahmen, Jan 62, 244, 824
Dahmen-Quartett 62
Dalcroze, Jaques 45, 334, 388
Dammer, Karl 740
Dammert, Udo 540, 911, 1120
Dammert-Trio 540
Damroſch Leopold *898*
Damroſch, Walter 444
Dandelot, G. 335, 620
Daniel, Heinz, 1007
Danneberg, Franz 1015
Darier, Maurice 838
Daube, Otto 544
David, Ferdinand *17*, *93*, 270
David, H. Th. *96*

David, Joh. Nep. *76*, 239, 252, 431, 438, 440, *484*, 535, 591, 625, 819, 1119
David, Paul 256
David, Stella 64
Daviſſon, Walter 995, 1036
Daxſperger, Ludwig 534
Day, Eleanor 724, 1002
Dayas, Wilhelm 336
Deboute, Luiſe 536
Debuſſy, Claude 38, 48, 123, 341, 419, 642, 938, 979, 1016, 1047
Debuſſy-Quartett 1105
Dechert, Hugo 1056
Decſey, Ernſt 125, 417
Defaur, D. 909
Degener, Erich Wolf 639, 662, 1093
Dehmlow, Hertha 922
Deiters, Hermann 1089
Delius, Fr. 816, 842, 926, 1089
Delmas, Marc 74, 158
Deloor, Guſtav 641
Delſeit, K. 1078
Delvincourt, E. 153, 697
Demmer, Karl 634
Demmler, Bernhard 734
Deniys, Thomas 714
Dennert, E. 530
Dent Edw. J. 639, 696
Denzler, Rob. F. 596, 693, 792
Derpſch, Giſela 246, 274, 792, 928, 1109
Deformière, Roger 697, 1017
Deſſau, Paul 620, *628*
Deſſauer, Joſef 23
Deſſauer Streichquartett 721
Deſſoff, Margarethe 1124
Deſtinn, Emmy 256
Dettinger, Hermann 463, 775
Deutſch, Anton 122, 1110
Deutſch, Giſi 922
Deutſch, O. E. 452, 1090
Deutſche Richard Wagner-Geſellſchaft 252, 332
Deweth, Anton 1108
Diabelli, Anton 1089
Didam, Otto 624
Diemen, Urſula van 530
Dien-Slottko, Thereſe 78
Dienel, Joſef 60
Diener, Hans 1106
Diener, Hermann 1077
Diepenbrock, A. 196
Dierolf, Frieda 583
Dieterich, Erwin 141, 828
Dietrich, Albert 539
Dinſe, W. 914
Dippel, Andreas 644
Dippel, Hermine 723
Disclez, Joſeph 344, 540
Diſtler, Gottfried 155
Diſtler, Hugo 60, 69, 637, 733, 814, 1120
Dité, Louis 87, 772
Dittersdorf, Carl v., 15, 231, 1004
Dittrich Rud. 63, 243, 298, 1005
Dobay, Franzi v. 341
Dobrowen, Iſſay 914, 928
Döbereiner, Chriſtian 582, 1011
Döbereiner-Trio 1011
Doebler, Kurt 350, 715
Döhler, Thédor 18
Doflein, Elma 1069
Doflein, Erich 1069
Dohnanyi, Ernſt v. *812*, 905
Dohrn, Georg 458
Dolmetſch, Arnold 69
Domaniewſki, Zbigniew 215
Domgraf-Faßbaender, Willy 256, 1076, 1116
Dommes, Werner 349, 724
Donath, J. 707
Donath, Paul 450
Donderer, Hans 151
Doniſch, Max 578, 848
Donizetti, Gaetano 18, 249, 410, *746*, 932, 1012
Dont, Jacob 229
Doormann, Ludwig 834
Dorfmüller, Franz 492, 622
Dorn, Heinrich 234
Dorn, Otto 763
Dorſchfeldt, Gerhard 60
Dowell, Mac 440, 765, 1090
Drabek, Hans 441
Draber, H. W. 298
Drach, Paul 141, 312, 341, 979
Draeſeke, Felix 51, 63, 136, 229, 256, 352, 440, *558*, *886*, 1090
Dramſch, P. 214
Drebert, Karl 727, 912
Dregert, Friedrich 229
Dreisbach, Phil. 440, 715, 1105
Dresden, Sem 754, *811*
Dresdener Streichquartett 62, 532, 720, 827, 828, 916, 1104
Dreſſel, Alfons 532
Dreſſel, Heinz 736, 1026, 1116
Dreſſel, Erwin 160, 166, 240, 531, 537
Dreßler, Fr. Xaver 350, 834
Drewes, Heinz 924
Drews, Hermann 630, 1036
Dreyſchock, Felix 22
Driſſen, Fred 774, 912, 980, 1006, 1014
Drummer, Irma 162, 344, 458, 636, 1011
Drwenſki, Walter 358, 1076
Dubs, Hermann 589
Ducasse, Roger 87
Dütflipp, Hofrat 576
Dünnebeil, Hans 754
Dünſchede, Hans 262
Dürſt-Schubert, Stanislawa 168
Duhan, Hans 313, 349, 410, 883
Dulichius, Ph. 718, 953, 1003, 1106
Dumont, Luiſe 409
Dunkel, Norbert 738
Dunkelberg, Otto 921
Dupont, Jaques 60
Dupré, M. 335
Durante, Fr. 396, 537
Durigo, Ilona 590
Duſel, Maria 535
Duſhkin, Samuel 39
Dvořák, Anton 146, 149, 242, 313, 354, 412, 443, 624, 721, 767, 928, 953, 979, 1004, 1015
Ebel, Arnold 60, 80, 252, 441, 491, 632, 928, 994, 997, 1024, 1043, 1090
Ebel, Otto 746
Ebel-Wilde, Minna 637, 928
Eberhardt, Paul 733, 1109
Eberhardt, Siegfried 1090
Eberle, Friedrich 550
Ebert, Carl 69, 310, 693, 1075, 1092, 1116
Eberts, Carl 452
Eberwein, Karl 194
Eberwein, Max 437
Ebner, Georg 532, 620
Eccard, Joh. 240, 336, 834, 935, 1003
Eccarius, H. 1110
Eccarius-Priska-Trio 344
Eckartz, H. J. 648
Eckert, Charles 1117
Eckl, Heinrich 1098
Eckner, Heinz 628
Eckſtein, Thea 723
Egelkraut, Martin 339, 1003
Eger, Arthur 1007
Eger, Paul *160*, 446, 926
Eggert, Karl 341, 1006
Egk, Werner 211, 358
Egli, Johanna 78, 147

Ehlers, Alice *626*
Ehm, Hermann 652
Ehnn, Bertha 445
Ehrenberg, Carl 599, 694, 1036
Ehrenſtein, A. 599, 884
Ehrlich, Julius 168
Eibenſchütz, Joſé *156*, 556
Eichel, Ernſt 791
Eichenauer, Richard 6
Eichler, Ed. 717, 921
Eickemeyer, Willy 149, 251, 546, 648
Eilers, Berti 72
Eilers, Valerie 72
Eilert, Hildegard 992
Einſtein, Alfred 754, 809, 888
Eiſelt, Pepo 825
Eiſenmann, Rudolf 155
Eiſinger, Irene 595
Eisler, Hanns 164, 211, 236, 429, 597, 612
Eisner, Bruno 831
Eisner, Stella 216
Eitz, Karl *378*
Eldering, Bram 656, 791
Ellinger, Albert 1120
Elmendorff, Karl 63, 65, 151, 435, 540, 641, 695, 733, 736, 823, 917, 980, 1114
Elshorſt, Maria 726, 775, 777
Elsner, Maria 63, 64, 244, 538, 721, 1076
Emborg, J. L. 532, 1122
Emde-Genſel, Olga 362
Enders, Richard 334, 914
Enesco, Georges 918
Engel, Hans 350, 358, 734
Engel, Hedwig 826
Engel, Kurt 367
Engel, Maria 214
Engelbrecht'ſcher Madrigalchor 342
Engelhard, Maria 348
Engelhardt, Johann 640
Engelke, Bernh. 299
Engelmann, Willi 410
Engelsberg, E. S. 229
Engländer, Richard 504, 989
Englerth, Gabriele 1014
Enke, Otto 1026
Enßlin, Hermann 827
Enz, Anton 917
Epſtein, Hanns 725
Epſtein, Peter 740
Erb, J. M. 906
Erb, Karl 724, 821, 834, 916, 1006
Erben-Groll, Lotte 452
Erdmann, Eduard 61, 153, 342, 409, 493, 698, 1010
Erhard-Michel-Trio 825
Erhardt, Otto 84, 743
Erk, Ludwig 1090
Erler, A. O. 1007
Erler-Schnaudt, A. 1111
Ermatinger, E. 76, 953
Ermeler, Rolf 408
Ermold, Elviro v. 630
Ermold, Ludwig 243, 434, 721
Erneſt, G. 1089
Ernſter, Deſzio 1026
Erpf, Hermann 1001, 1108
Ertel, Paul 358, 742, 840, 913
Eſchenbach, Wolfram von 844
Eſchke, Max 408, 512, 1021
Eſchrich, H. 1105
Eſinger, Hermine 352,
Eſpoile, P. H. 909
Eßberger, Will 652
Eſſer, Ben 566
Eſſer, Heinrich 52
Eſſer, Robert 242
Eßinger, R. 1105
Eſtelmann, Maria 1009
Ettinger, Max 407, 928, 981
Ettl, Karl 438
Evoy, Lillien Mc. 362
Ewens, Franz Joſ. 174
Exter-Sender, Eliſabeth 738
Eyſoldt, Leo 122

Fabbroni, Piero 742, 836
Fänger, Paula 337, 628
Faeſi, Robert 109
Fahrni, Helene 214, 626, 912, 1016, 1108
Falk, Paul, 52
Falke, Horſt 629
Falke, Lotte 915
Fall, Fritz 1017
Fall, Leo 341
Falla, Manuel de 68, 721, 926
Faller, Max 186
Fangner, Frieda 338
Farrar, Geraldine 71, 352
Faßbaender, Hedwig 358, 452, 552, 1026, 1119
Faßbaender, Ludwig 358, 552, 1119
Faßbaender, Szenka 336
Faßbaender-Rohr-Duo 358
Faßbaender-Rohr-Trio 358, 552, 633, 916, 1119
Fauchois, René 166
Fauré, Gabriel 443
Fedtke, Fr. 921
Fehling, Karl 825
Feith, Alfred 256
Feldin, Dodja 410
Fellerer, K. G. 69, 254, 544, 716, 888
Fellowes, E. H. 887
Felſenſtein, Walter 343, 599, 641
Fenyveß, Alexander 623
Fernwald, Inge v. 722
Ferres, Cläre 820
Feſt, Hans 345
Feſt, Max *156*, 819
Fétis, F. Joſ. 887
Feudel, Elfriede 349
Feuerlein, Ludwig 635,
Feuermann, Emanuel 148, 432, 592, 599, 692, 1003, 1008, 1077, **1104**
Feuermann, Siegmund 125
Feuge, Eliſabeth 67, 336, 622, 722, 815, 816, 828, 932
Feulner, Adolf 568
Fichtmüller, Hedwig 436, 815
Fichtner, C. 65, 147, 823
Fickert, Walter 744
Fideſſer, Hans 36, 212, 693
Fiedler, Max 38, 213, 312, 597, 599, 630, 1003, 1120
Field, John 231
Fieltmüller, Hedwig 336
Filſer, Benno 862
Finck, Heinrich 418, 522
Fink, Chriſtian 247
Fink-d'Albert, Hermine 1117
Finke, Fidelio 153, 252, 697
Fioravanti, Valentino 341
Fiſcher, Adolf 738
Fiſcher, Albert 542, 583, 633, 637, 692, 1002
Fiſcher, Bruno 632
Fiſcher, Edwin 16, 55, 62, 68, 84, 162, 241, 266, 341, 433, 441, 460, 544, 692, 721, 724, 824, 840, 912, 918, 1078, 1120
Fiſcher, Erich 185
Fiſcher, Ernſt 216
Fiſcher, Frz. 1071
Fiſcher, Guſtav 1099
Fiſcher, Hans 90
Fiſcher, Karl Auguſt 454
Fiſcher, M. G. 228
Fiſcher, Suſanne 256
Fiſcher, Walter 254, 491
Fiſcher, Wilhelm 644
Fiſchhoff, Alfred 156
Fiſchinger, Oskar 519

Fitelberg, Gregor 4
Fitelberg, Jerzy 146, 164, 262, 362, 698, 1104
Fitz, Oskar 442, 636
Fitzau, Fritz 632, 726, 729, 774, 775
Fitzner, Hans 337
Flade, Ernſt 138
Flam, Wilhelm 923
Flath, Walter *1011*, 1012
Fleiſcher, Hans 78, 719, 906, 980, 1014
Fleiſcher, Johannes 802
Fleſch, Carl 4, 529, 1089
Fleſch, Hans 57, 658, 692
Flohr, A. 722
Flor, Gerti 905
Flotow, Friedrich von 229, 246, 410, 1013, 1090
Flügel, Guſtav 229
Földeſy, Arnold 721, 979
Förſter, Auguſt 80
Förſterling, Erich 648
Folkerts, Hero 1119
Forbach, Moje 407, 1103
Forberg, Rob. 1089
Forſtén, Philipp 1022
Fortner, Wolfgang 338, 713, 907, 968
Fouquet, Wally Maria 792
Francaix, Jean 153, 698
Franck, Céſar 38, 624, 635, 828, 1004, 1017, 1046, 1094
Franck, Hans 266
Franck, Paul 423
Franckenſtein, Clemens von 78, 229, 312, 370, 458, 569, 599, 636, 656, 932, 1120
Frank, Liſa 828
Frank, Matthieu 923
Frank, Melch. 536, 746
Franke, Arthur 341
Frankenberger, H. 164
Frankenburger, Paul 622
Frantz, Ferdinand 339
Frantz, Florence 152
Franz, Hubert 254
Franz, Leo 828
Franz, Oskar 71, 731
Franz, Robert 48, 229, 348, 765, 973, 1102
Robert-Franz-Singakademie 725
Frazzi, Vito, 264, 640
Freccia, Maſſimo 40
Frederikſen-Kraft, Anna 68
Freiberg, Alfred 76
Freiberger-Kammertrio 1007
Freitag, Kurt 70
Frenkel, Stefan 311, 393, 410, 652, 1002, 1024
Frescobaldi, Girolamo 624
Freund, Paul 67
Freund, Robert 470
Freundt, Cornelius 241
Frey, Alfred 730
Frey, Emil 76, 592
Frey, Joſef 409
Frey, Martin 156
Frey, Walter 592, 697
Freytag, Guſtav 252
Fried, Oskar 310
Friedheim, Arthur 960, 1117
Friedl, Paul 999
Friedländer, Max 197, 256, 408, 707, 846, *992*
Friedland, Martin 72
Friedmann, Ignaz 62, 249, 612
Friedrich der Große *26*
Friedrich, Eliſabeth 693
Friedrich, Karl 1118
Friedrich, Martin 452
Frier, Fritz 828, 1109
Friſchenſchlager, Friedrich 78
Fritſche, Guſtav 533, 632
Fritz, Reinhold 634
Fritze, W. 196
Fröhlich, Herbert 155, 724, 746
Fröhlich, Otto 734
Fröhlich, Theodor *103*
Fromm, A. 826
Frommann, Ernſthilmar 906
Frotſcher, E. 938
Frotſcher, Gotthold 834
Frübis, Philipp 731
Fuchs, Albert 1089
Fuchs, Marta 63, 64, 243, 538, 590, 629, 822, 1005
Fuchs, Richard 539
Fuchs, Robert 921
Fuentes, Jovita 1012, 1079
Fürſtner, A. 1089
Fugel, E. 1106
Fuggazzola, Antonio 644
Fuhrmeiſter, Fritz 836
Furtwängler, Wilhelm 37, *55*, 74, 84, 120, 125, 151, 164, 170, 211, 260, 268, *328*, 332, 348, 358, 407, 440, 511, 513, 536, 548, 579, 599, 636, 641, 648, 652, 725, 733, 757, 809, 830, 836, 848, 932, 979, 1008, 1014, 1022, 1070, 1076, 1126

Gaartz, Hans 725
Gabrieli, Andrea 45
Gabrieli, Giovanni 241, 336, 536, 583, 718, 953, 1109, 1113
Gabrilowitſch, Oſſip 156
Gade, Niels W. 22, 503, 806, 1007
Gaensbacher, Joſeph 352
Gaertner, W. Lothar 944
Gafurius, Franch. 710
Gahl, Eva 536
Gahlbeck, Rudolf 252, 350
Gaillard, Karl 620
Gál Hans 65, 214, 229, 347, 399, *485*, 554, 591, 601, 650, 814, 840, 905, 926, 1077
Gall, Jan 45
Galletti, Alfredo 364
Galliard, J. E. 194
Gallos, Hermann 439, 636
Gallus, J. 536, 624, 735, 742, 1003
Galsworthy, John 478
Gambke, Fritz 262, 620, 774, 775, 777, 778
Ganche, Edouard 1042
Gardke, E. 707
Garda, Jolanthe 636, 982
Garlandia, Johannes de 764
Gaſt, Peter 251
Gatſcher, Emanuel 364, 458
Gatter, Julius 76, 78, 87, 176, 452, 648, 777, 1112
Gatz, Felix Maria 358, 1092
Gaubert, Philippe 334, 439, 908
Gauby, Joſ. Eduard 1117
Gebel, Ulrich 648, 694
Gebhard, Hans 916, 1021
Gebhard, Max 360
Gebhardi, H. 342
Gédalge, André 478
Gedda, G. C. 348
Gedok-Quintett 792
Geer, Leon 626
Gehly, Paul Hch. 746, 1130
Geierhaas, Guſtav 338, 433, 620
Geilsdorf, P. 340, 548, 640, 936, 1003, 1104
Geiringer, Karl 168, 334, 417
Geis, Jakob 548
Geis, Joſef 150, 815
Geisler, Paul 196
Geiße-Winkel, Nikola 838
Gelbke, Hans 1108
Geminiani, Francesco 1038
Genée, Richard 197
Gennrich, Friedrich 1090
Gentges, Ignaz 564
Genzel-Roehling, Irmgard 1112

Genzel-Quartett 819
Genzinger, Marianne v. 283
Genzmer, Harald 1042
Georgii, Walter 122, 312
Gerathewohl, Fritz 274
Gerhard, Robert 697
Gerhardt, Elena 433
Gerhardt, Margareta 912
Gerhardt, Paul 240, 252, 546, 1115
Gerhart, Maria 919
Gerhart-Voigt, Elfe 337
Gerheufer, Ludwig 348
Gerlach, Rudolf 246, 816, 1010
Gerlin, Ruggero 152
Gerok, Karl 1020
Gerfhwin, Georg 635, 909
Gerftberger, Karl 347, *485*, 589, 1112
Gerfter, Ottmar 919, 1036
Gerzer, Lina 247
Geutebrück, Ernft 260, 664
Gevaert, F. A. 1090
Gewandhausquartett 1113
Geyer, Johanna 25
Geyer, Steffi 1008
Ghisalberti, M. 362
Giacomelli, G. 396
Giannini, Dufolina 63, 242, 244, 250, 342, 818, 979
Gielens, Jofef 538, 721
Giefeking, Walter 62, 250, 533, 630, 731, 918, 1008, 1076
Gigli, Benjamin 1018, 1077
Gilhans, H. 648
Ginrod, Fritz 641, 736
Ginfter, Ria 64, 345, 632, 725, 774, 775, 1006, 1014, 1016, 1109
Ginthum, Paul 842
Giordano, Umberto 158, 636, 982
Girnatis, Walter 1098, 1120
Glaß-Villaret, Meta 1117
Gleß, Julius 932
Glinfchegg, Rudolf 664
Gluck, Chrift. Willib. Ritter von 63, 121, 153, *628*, *672*, 967, *1103*
Gmeindl, Walter 360, 408, 713
Gnjeffin, M. 45
Godfrey, Dan. 844
Godlewfki, Willy 926
Göbel, Hans 1015
Goebels, Werner 239
Goedecke, Leberecht 444
Göhler, Georg 63, 256, 548, 558, 686, *719*, 725, 731, 738, 778, 924, 1024
Göhre, Hilde 1109
Göhre, Werner 827, 828, 1109
Göhre-Wafowicz-Trio 827
Göllerich, Auguft 438, 463, 853, 864
Gölz, Richard 1020, 1115
Göpelt, Phil. 1007
Goepfart, Karl 458
Görner, Hans Georg 349
Gößling, Werner 311, 409, 599
Goethe, Joh. Wolfg. v. *570*
Göttig, Willy 87
Götz, Hermann 412, 665, 940, 1108
Götze, Helmut 598, 695
Goetze, Marie 135
Goetzmann, C. 826
Goffriller, Eugen 248
Goldberg, Simon 337, 632
Golde, P. 1111
Goldenbaum, Henny 349
Goldenberg, Eva 746
Goldfchmidt, Adalbert v. 856
Goldfchmidt, Berthold 239, *245*, 266, 312, 362, 646, 729
Goldfchmidt Hugo 544
Goller, Vincens 1099
Golfchmans, Wladimir 170
Golther, W. 1089
Gombert, Nikolaus 953
Gonnermann, Wilh. 251
Goofens, Eugene 907
Gorina, Hanna 1111
Gorke, Manfred 149, 891, 1115
Gorriffen, Curt v. 69, 146, 166, 370, 443, 452, 546, 922, 930, 1115
Gorter. Albert *1088*
Gofebruch. Hr. 18
Goffer, Fr. Jof. 717
Gotowatz, Jakob 531, 906
Gottlieb, Heinrich 665
Gottfchalk, Richard 405
Goudvever, H. D. van 738
Gounod, Charles 249, 526
Graarud, Gunnar 65, 268, 823, 911
Grabner, Hermann 95, 213, 735, 840, 905, 915, 1000, 1003, 1019 ,1098, *1101*
Grabowfky, Adolf 164
Graedener, Hermann 486
Graef, A. 911
Graef, Otto A. 147
Graener, Paul *9*, 45, *56*, 84, 120, 160, 166, *212*, 214, 258, 260, 266, 431, 446, 452, 460, 463, 542, 550, 597, 620, 648, 692, 713, 721, 725, 740, 772, 775, 814, 833, 838, 848, 905, 919, 921, 926, 978, 1007, 1015, 1022, 1077, *1101*, 1118
Graefer, Wolfgang 1026, 1028
Gräwe, Erwin 630
Graf. A. 444
Graf. Max *616*
Graf. Paul 248
Grahl, H. 519
Gramatté, Sonja v. 211, 240
Granda, Aleffandro 170
Grape, Egbert 122, 214, 312
Grau, Arno 66, 258, 740
Grau, Carl 1116
Graveur, Louis 148, 1015, 1076, 1104
Gravina, Gilbert 72
Gravina, Gräfin 72
Gregoir, J. 196
Gregor, H. 174
Greiner, Albert 964
Grell, Eduard Aug. 156, 445
Grell, Helene 742
Grenfer, Karl Aug. 23
Greß, Richard 827, 1109
Grétry, A. E. M. 1118
Gretfchaninoff, Alex. P. 60
Greve, Anita 1120
Griebfch, Max 456
Grieg, Edward 431, 531, 550, *626*, 631, 658, *761*, *806*, 980
Grieg, Nina 767, 806
Griem, Fritz 67
Griesbacher, Peter 716
Grimm, Julius Otto 1090
Grimm, Lotte 792, 1108
Grimm, Walter 552
Grimm-Herr, Gertrud 738
Grimpe, Alex 168, 454, 746
Grippain-Gorges, Irmgard 554, 556, 822
Grifchkat, Hans 1020, 1115
Grodrich, Arthur 334, 342
Gronoftay, Walter *512*, 532, 938
Gropp, Helmut 264
Groß, Alphonfe 360
Groß, Edgar 924, 1008
Groß, Fr. 1115
Groß, Paul 438
Groß, Wilhelm 612, 695
Großhaufer, Maria 345
Großmann, E. 717 f

Großmann, Ferdin. 412
Großmann, Frieda 155
Großmann, Rudolf 629
Großmann, Walter 1004
Grote, Gottfried 1113
Grote, Robert 906
Grovermann, C. H. 334, 906, 924
Grozs, R. 196
Gruber, Franz 241
Grümmer, Paul 148, 213, 214, 311, 346, 624, 626, 928
Grümmer, Willy 1006, 1078
Grümmer-Quintett 242
Gruenberg, L. 60. 152, 1119
Gründgens, Gustav 595 740
Grüninger, Alfred 915
Grüninger, Fritz 1100
Grützmacher, Fr. 22, 445, 1090
Grundeis, S. 818
Grundler, Manfred 742
Grundmann, Käte 1036
Grunewald, Elisabeth 633
Grunsky, Wolfgang 919
Grusnick, Bruno 70, 638
Gsell, Richard 74
Guard, William J. 445
Guarneri-Quartett 148, 337, 533, 632, 720, 724, 1010, 1105
Gubiani, Mario 623
Gudehus, Heinrich 574
Gülzow, Adalb. 4, 260
Günter, Hellmuth 631
Günter, Carl 71, 120
Günther, Felix 550, 626
Günther-Kothé, Adine 1008
Güntzel, Magdalene 729
Güntzel, Ottomar 637
Guericke, Walrad 4, 338, 544
Guermanova, Helene 940, 1077
Gürtler, Hermann 214, 363
Güssow, Paul 639
Güttler, H. 888
Gugel, E. 717
Gui, Vittorio 84, 338
Guillon, René 60
Gulbins, A. 149
Gulbins, Max 229, 445
Gumpert, Julian 214, 722
Gurlitt, Cornelius 143
Gurlitt, Manfred 58, 814
Gurlitt, Willibald 69, 155, 252, 605, 887, 1007, 1020
Gutheil-Schoder, Marie 39

Haag, Herbert 584, 1020
Haapanen, A. 888
Haas, Fritz 917
Haas, Joseph 64, 66, 67, 76, 78, 95, 122, 149, 162, 164, 229, 262, 338, 367, 425, 452, 485, 513, 537, 540, 541, 548, 695, 791, 803, *827*, 911, 918, 968, 978, 1002, 1008, 1016, 1106, 1108, 1112, 1122
Haas, Robert 350, 427, 861, 1100
Haaß, Hans 620
Hába, Alois 76, 542, 634, 697
Hába, Karel 153, 697
Habel, Ferdinand 513, 829, 1099
Haberl, Benno 356
Haberl, Fr. X. 256
Habert, J. E. 1089
Habich, Eduard 84, 168
Hähner, Leonie 311
Händel, Joh. G. 38, 69, 84, 101, 154, 256, 339, 348, 443, 719, 780, 944, 972
Härtl, Valentin 440, 715, 744, 1011
Härtlein, Herm. 631
Häßler, J. W. 228
Häusermannscher Privatchor 589
Hafgren, Lill Erik 154
Hagedorn-Chevalley, Meta 450, 717, 912
Hagel, Karl 805
Hagel, Richard 362, 642, *803*, 938, 1028, *1113*
Hagemann, Richard 239, 334 342, 410
Hagen, Oskar 836
Hagen, Reinhold 740
Hagener Trio-Vereinigung 147
Hager, Anton *881*
Hager, Robert 344
Hahn, Martin 634, 917
Hahn, R. 148
Halévy, J. F. 913
Halfter. Ern. 620
Halir, Carl 1056
Hallasch, Franz 533
Haller, Mich. 256, 716
Haller, Valentin 346, 627
Hallstein, Elisab. 348
Hallström, Erik 641
Halm, August 320
Hammacher, Erich 828, 1109
Hammer, Gusta 337, 627
Hammer, Heinrich 197
Hammerich, August 68
Hammerschmidt, Karl 642, 771, 777, 778, 838, 1122
Hammes, K. 313, 982
Hampe, Kurt 730
Hamre, Harriet 731
Handl, Jakob 953
Hanke, Karl 194
Hann, Georg 67, 513, 815
Hann, Konrad 954
Hannemann, Fr. 122
Hannenheim, N. v. 153, 211, 240, 698, 1042
Hansen, Cäcilie 1015
Hansen, Conrad 728, 938
Hansen, Kläre 214
Hanslick, Eduard 47
Hansmann, Walter 1093
Hansmann-Quartett 245
Harald, Theo 437
Harbich, Adolf 1014
Hardt, Ernst 658, 1078
Harlan, Moritz 627, 628, 648
Harlan, Peter 688
Harms, Ernst 1008
Harsanyi, Tibor 153, 620, 698
Hartig-Correns, E. 1106, 1112
Hartl, Vincenz 438, 534
Hartmann, Franz 154
Hartmann, Georg 65, 641, 736, 1118
Hartmann, Hanns 339
Hartmann, L. 639
Hartmann, Walter 1018
Hartogs, Eduard 731, 917
Hartung, Hans 340, 735, 738, 1003
Hartung, Hugo 1120
Hartung, Rudolf *627*
Hartveld-Quartett 722
Hartwig, A. 342
Harum, Herbert 884
Hasa, J. 540
Hase, Hellmuth v. 1116
Hasler, H. Leo 910, 935, 1002, 1020
Hasse, J. A. 1089
Hasse, Karl 78, 94, 224, 344, 358, 620, 638, 640, 648, 718, 814, 819, 906, 1003, 1089, 1114, 1115
Hasselmann, Anneliese 262
Haßler, H. Leo 45, 61, 537, 624
Hatzfeld, Johannes 548
Hauber, Michael 807
Hauer, Matthias 1090
Haupt, L. 916
Hauptmann, Moritz 20, 397, 887
Hausegger, Siegmund v. 53, 69, 229, 246, 252, 312, 425, 427, 436, 438, 535, 579, 592, 639, 738, 761, 861, *867*, 926, 978, 1077, 1093, 1106, 1128

Hautz, Hilarius 652
Hautz, Johannes 154
Havemann, Guſtav 39, 176, 252, 254, 311, 433, 441, 491, 563, 637, 712, 744, 823, 831, 926, 978, 1008, 1019, 1026, 1124
Havemann-Quartett 254, 621, 742
Havlik, Adolf 442
Haydn, Joſeph 4, 39, 61, 120, 147, 158, 160, 251, 266, 277, 285, 291, 325, 334, 356, 367, 411, 434, 438, 445, 452, 462, 532, 563, 613, 620, 621, 634, 650, 683, 733, 740, 816, 953, 1013
Haydn, Michael 396, 635, 807
Haym, Rob. 584, 912
Hayn, Fritz 828, 1115
Heber, Richard 734
Hechler, Willy 1104
Hecht, Guſtav 838
Heckroth, Hein 434
Hedén Ivel 149
Hegar, Friedrich 229, 397, 470, 961
Heger, Robert 40, 80, 84, 122, 217, 313, 314, 411, 431, 435, 439, 454, 513, 514, 646, 883, 982, 1102, 1128
Hehemann, Max 630
Heid, Joh. Phil 920
Heidersbach, Käthe 268, 352, 408
Heidmann, Paul 694
Heidmann, Th. 791
Heikhaus, Meta 552
Heiland, Joſef 151
Heimann, Albert 527
Heimburg, J. v. 90
Heinemann, Adolf 726
Heinemann, Käthe 352
Heinemann, Wilhelm 352
Heinen, Hubert, 247
Heinicke, Hans 1109
Heinitz, Wilhelm 1090
Heinrich, Conſtanze 740
Heinrich, Johann 143
Heintze, Hans 536
Heiſe, Georg 648
Heiß, Hermann 968
Heitmann, Fritz 254, 441, 733, 814, 1077
Held, Hans Ludwig 818
Heller, Paul 65, 823
Helletsgruber Luiſe 39, 439, 514, 600
HellingRoſenthal, Ilſe 61
Hellmuth, Max 262
Helm, Anni 413
Helmdach, Heinz 838
Helmich, W. 39
Helſing. Hedda 246, 816, 1010
Hemmel, Sigism. 344
Henders, Harriet 248
Hennecker, Hildegard 64
Hennig, Max 1128
Henrich, Hermann 742
Henſel, Walter 90, 320, 326, 967
Hentſchel, Fritz 162
Herbeck, Max v. 1071
Herbſt, J. A. 69, 518
Herburger, Franz 532
Hering, Alfred 652
Hermann, K. 771
Hermann, Ludw. Reinh. 22
Hermanns, Heinrich 831
Hermanns, Willy 727
Hermannſtädter Bach-Chor 350
Hernried, Robert 82, 166, 334, 348, 358, 362, 620, 648, 652, 736, 808, 944, 1028, 1090
Herold, Elſe 635
Herriot, Edouard 1017
Herrmann, Hugo 78, 147, 164, 211, 240, 251, 262, 268, 311, 334, 438, 454, 532, 695, 772, 775, 833, 1014, 1098, 1110, 1122, 1124, 1128
Herrnsdorf, Guſtav 689
Hertwig, Klara 637
Hertzka, Emil 612
Herweg, K. 1019
Herwig, Hans 148, 312, 915
Herwig, Wilhelm 689
Herzog, Johann, Gg. 229
Herzogenberg, Heinrich v. 537
Heß, Arnold 727, 822, 912
Heß, Ludwig 518, 694
Heß, Myra 342
Heſſe, Adolf 229
Heſſe, Johanna 791
Heſſe, Max 754, 1089
Hetzel, Erich 736
Heumann, Kurt 554, 1116
Heuß, Alfred 48, 56, 70, 703, 765, 848, 903
Heußer, Willy 251
Heyer, Bernhard 641
Heyne, Margarete 1112
Heyſe, Paul 1071
Hezel, Erich 311, 982
Hibert, Jacques 312
Hildebrand, Adolf 880, 881
Hildebrand, Aenne 360
Hill, Karl 574
Hiller, Adam J. 18, 19, 183, 462, 817, 966
Hiller, Ferdinand 110, 196, 229, 817
Hilngrainer, H. 842
Himmighoffen, Thur 156, 337, 448, 627, 1118, 1122
Hindemith, Paul 35, 36, 38, 39, 45, 53, 60, 76, 82, 84, 150, 153, 211, 252, 262, 268, 334, 335, 345, 347, 358, 399, 431, 440, 454, 475, 486, 511, 542, 585, 592, 597, 628, 633, 640, 706, 722, 735, 763, 828, 918, 926, 967, 978, 1007, 1013, 1014, 1026, 1028, 1104, 1108, 1109, 1110, 1128
Hindemith, Rudolf 67, 584, 706, 744
Hindemith-Trio 147
Hindermann, Franz 260
Hinze-Reinhold, Bruno 363, 640, 650, 731, 732, 805, 1093
Hirſch, Carl 241
Hirſch, Karoline 1099
Hirſch-Ancona 71
Hirſchberg, Walther 4
Hirſchfeld, Ludwig 519
Hirſchfeld, Robert 514, 1089
Hirſchmann, Ernſt 634
Hirte, Elfriede 725, 1106
Hirzel, Max 538
Hitzig, W. 556
Hobohm, Joh. 717, 1011
Hochtritt, Walter 552
Hock, Suſi 123
Hödel, Otto 155
Höeberg, A. 68
Höfer, Franz 60
Höffer, Paul 312, 431, 968
Höfflin, Hans 742, 1014
Högner, Friedrich 76, 240, 431, 438, 440, 535, 597, 819
Hoehn, Alfred 274, 409, 821, 914, 1008, 1016
Höhn, W. 1002
Höhne, Max 1098
Höller, Karl 364, 370, 458, 1000
Höller, Valentin 64, 822
Hölſcher, Ludwig 164, 450, 552, 714, 913
Hoene, M. 463
Hoenes, Hermann 452
Hoentſch, Meta 912
Höpfel, Sophie 346
Hörner, Hans 1010
Hörnig, O. 442

Hörth, Ludwig 407, 908
Hoeßlin, Franz v. 39, 170, 450, 460, 541, 598, 641, 840, 914, 1016
Hoeßlin, Walter v. 452
Hofbauer, Rudolf 156
Hoffmann, Albin 825
Hoffmann, Carl 921
Hoffmann, E. Th. 285, 356, 473, 633, 671, 713, 746, 940, 1011, 1048, 1060
Hoffmann, Hans 626
Hoffmann, Israel 791
Hoffmann, Julius 444
Hoffmann, Karl 1042
Hoffmann, Kurt 544
Hoffmann, Rudolf 778
Hofhaimer, Paul 224, 418
Hofmann, Albert 78
Hofmann, Alois 435, 1010
Hofmann, Else 417
Hofmann, Friedrich 74
Hofmann, Heinz 62
Hofmann, Kurt 312
Hofmann, Ludwig 641
Hofmann, Vl. 446
Hohlbaum, Robert 300
Hohlfeld, A. R. 456
Hohnen, Matthias 1108
Holenia, Hans 664
Holländer, Friedrich 66
Holländer, Susanne 692
Holle, Hugo 197, 652, 918
Hollmann, Hans 78
Holmgren, Ingeborg 910
Hollpach, Eva 740
Hollstein, Otto 240
Hollstein, Thilo 640
Holtei, Carl v. 894
Holtz, Trudi 546
Holz, Adelheid 38, 912, 1026
Holzbauer, Ignaz 1089
Holzer, Rudolf 1100
Holzmeister, Clemens 439
Homann, Willy 410
Honegger, Arthur 78, 150, *151*, 240, 260, 310, 335, 409, 450, 478, 586, 723, 814, 920, 953,
Honpe, Karl 1103
Hoogstraten, Wilh. van 242, 542, 637, 713, 1078
Hopp, Julius 197
Hoppe, Johann 727
Horbel, Wilhelm 1115
Herbert, Josef 1108
Horenstein, Jascha 122, 598, 723, 932
Horix, Karl H. v. 814, 840
Horn-Linde, Martha 338
Hornstein, R. v. 1089
Horowitz, Wladimir 38, 250, 342
Horsten, Werner 915
Hosek, Arno 463
Hoyer, Karl 262, 336, 625, 718, 814, 819, 1098, 1111, 1119
Hoyoul, Balduin 344
Hubay, Jenö 4, 650, 883, 905, 980, 1078, 1089, 1122
Huber, Anton 744, 1011
Huber, Hans 76, 229
Huber, Heinz 1118
Huber-Andernach, Theodor 262, 358, 452, 1110
Huber-Quartett 621
Hubermann, Bronislav 4, 121, *143*, 144, 148, 214, 250, 538, 822, 914, 1009, 1015
Hubl, Hermann 440, 1105
Hübsch, Fritz *164*, 554, 842
Hüller, G. H. 689
Hülser, Willi 1026
Hülten, Marieluise 213
Hüni-Mihascek, Felicie 336, 533, 435, 815, 816, 822, 1010, 1107, 1119
Hüpkens, Theodor 370
Hüsch, Gerhard 212, 352, 693
Hüther, Hermann 443
Hüttl, Max 906, 930
Hufeld, Arno 532
Hugo, Ilse v. 915
Hugon, G. 335
Huisgen, Max 1116
Humboldt, Wilhelm v. 185
Hummel, J. F. 919
Humperdinck, Engelbert 74, 122, 170, 246, 347, 631, 724, 762, 979
Hunstiger, Joseph 623
Hupfeld, Renatus 584
Hurstinen, Sulo 72
Hußla, Udo 64
Huth, Alfred 392, 824
Huth, Arno *616*, 900
Hynais, Cyrill 829

Ibald, Anna 722
Ibert, Jacques 532, 620, 840,
Illenberger, Franz 535
Iltz, Walter Bruno 6, 722
Imkamp, Ant. 729
Immisch, Ernst 141
Imy-Steinbrück, Meta 61
d'Indy, Vincent 45, 72, 656
Infante, Manuel 41
Ingenbrandt, Josef 1119
Ireland, John 362
Irmer, Hermann *744*
Irmler, Alfred 354, 431, 1022
Isaac, Heinrich 396, 522
Isenberg, Margarete 1002
Isler, Ernst 589
Isoz, Kalman 417
Isselmann, Fritz 409
Ives, Ch. 335
Ivogün, Maria 55, 63, 244, 433, 511, 623, 720, 914, 1009, 1015, 1021, 1077

Jacob, Walter 922
Jacob, Werner 65
Jacobi, Irene 636
Jacobi, Max 591
Jacubowsky, Paul 1007
Jaeckel, Lilli 648
Jäckel, Robert 635
Järnefelt, Armas 458
Jahn, Alfred 1008
Jahn, Felix 338
Jahn, Fritz 327
Jahnn, Hanns Henny 831, 1019, 1124
Jakobi, Theodor 1021
Jaksch, I. A. 771
Jalowetz, H. 122, 1077
Jamm, Hela 791
Janacek, Leos 141, 153, 454, 720, 838, 883, 1016
Janetschek, Edwin 652
Jank-Hoffmann, Karl 1006
Janotha, Natalie 738
Jansen, F. G. *82*
Janssen, Herbert 407, 439
Jansen, Martin 37, 1008
Jarecki, H. 45
Jarnach, Philipp 38, 493, 814, 840, 981
Jastrow, Ignaz 393
Jellinek, Hanns 153, 656, 698
Jenne, Ernst 1092
Jensen, Adolf 229
Jensen, C. W. 548
Jentsch, Lore 736
Jeppesen, Knud 888
Jerabeck, Maria 932
Jeremias, Otakar 697
Jerger, Alfred 124, 217, 514, 601, 646
Jerger, Wilhelm 262
Jeritza, Maria 600, 641, 646, 982
Jesinghaus, Walter 932
Jessen, Hanns 1022

Jesumann, Julia 1116
Jicha, Susanne 740
Jirák, Karel 57, 82?
Joachim, Amalie 352
Joachim, Joseph 17, 39, 241, 352, 1108
Jobst, Max 60
Jochum, Erna 539
Jochum, Eugen 148, 213, 596, 597, 637, 639, 641, 693, 728, 978, 1006, 1126
Jochum, Gg. L. 980
Jochum, Otto 87, 122, 176, 341, 620, 772, 773, 777, 814
Jöde, Fritz 254, 310, 320, 326, 349, 366, 518, 529, 546, 596, 704, 833, 965, 967, *1070*, 1130
Jörn, Ernst 338
John, Hans 185
John, Th. 441
Johst, Hanns 477, 590
Jokl, Fritzi 622, 816, 932
Jokl, Otto 347, *486*, 591
Jolivet, A. 620
Jolles, Heinz 311, 597, 695, 744
Jonas, Gerta 1108
Jonas, Oswald 1019
Jones, Sidney 146
Jooß, Kurt 631, 792, 906, 980, 1078
Jora, M. 166, 531
Jordan, Hans 689
Josewski, Erwin 1114
Joteyko, Thaddäus 923
Jünger, O. 911
Juergens, Emil 382
Jürgens, Eva 718, 1108
Juergens, Helmuth 721
Juergensen, Alf 621
Jürgensen, Helke 838
Jullien, Adolphe 923
Junck, Maria 437, 1012
Jung, Franz 924
Jung, Helene 538, 630
Jung, Richard 838, 1020
Jung-Steinbrück, Meta 1014
Junk, Victor 846
Junk, Walter 1006
Junker, Richard 381
Junowicz, A. 166
Juon, Paul 176, *233*, 334, 338, 346, 367, 433, 480, 495, 735, 916

Kabasta, Oswald 215, 412, 736, 883, 1079
Kachel, Hubert 1109
Kadosa, Paul 80, 907
Kaegi, Walter 591
Kähler, Willibald 196
Kämpf, Karl 60, 844, 1108
Kärner, Wilhelm 1110
Kästner, Erich 239, 914
Kahl, Willi, 224
Kahle, Maria 566, 774
Kahn, Emil 634
Kahn, Hertha 260
Kahn, Otto 80
Kahn, Robert 229, 254, 491, 596, 1078
Kahrer-Rappoldi, Laura 558
Kaim, Frz. 870
Kaiser, Alfred 196
Kaiser, Georg F. 1090
Kaiser, Hermann 1118
Kaiser, Ludwig 154, 354
Kaldeweier, Ewald 147, 626, 827, 912, 1006, 1108
Kalenberg, J. 39, 313
Kalix, Adalbert 452, 634
Kalkbrenner, Friedr. 231
Kalkoff, Arthur 640
Kallab, Camilla 63, 243, 1005
Kallenberg, Siegfried 622, 1000
Kaller, Oskar *51*
Kalman, Emmerich 339
Kalter, Sabine 1009
Kamann, Karl 339, 450
Kaminski, Heinrich 63, 74, 76, 95, *146*, 214, 252, 338, 346, 358, 442, 452, 541, 612, 625, 730, 759, 834, 922, 967, 1119
Kammer, Hanna 1006
Kampe, Karl 731, 917
Kapp, Julius 47, 212, 529, 595, 1090
Kappel, Fritz 60, 70
Kappel, Gertrude 815, 817
Karén, J. 911
Karg-Elert, Siegfried 176, 229, 241, 350, 652, 1019
Karl, F. W. 917
Karow, Erich 822
Karpa, Max 196
Kasch, Susanne 338
Kasper, Fritz 742
Fritz Kasper-Quartett 742
Katte, Hans Herm. 26
Kattnig, Rud. 636, 696, 744, 926
Kauffmann-Jassoy, E. 240
Kaufmann, Armin 706
Kaufmann, Emil 803
Kaul, Oskar 345, 346
Kaun, Hugo 60, 87, 162, 229, *270*, 360, 408, *422*, 512, 632, 772, 775, 776, 777, 833, 910, 938, 1002, 1089, 1104, 1112, 1119, 1122
Kayser, Hans 846
Kayser, Phil. Christoph 183
Kehm, Albert 656
Keldorfer, Robert 535, 640, 1109
Keldorfer, Viktor 411, 417, 601, 779, 1089
Keller, Albert 1021
Keller, Eugen 1110
Keller, Gottfried 469
Keller, Herm. 848, 1026, 1115
Kellermann, Hellmut 312
Kemp, Barbara 63
Kempen, Paul van 836
Kempff, Wilhelm 120, 247, 254, 339, 342, 345, 440, 441, 544, 713, 715, 726, 742, 744, 748, 814, 822, 823, 1002, 1013, 1109, 1115, 1120
Kepka, Erich 458, 620
Kerll, J. K. 396
Kern, Adele 313, 823
Kern, Frieda 260, 512, 532, 620, 652
Kersting, Maria 641
Kes, Willem 726
Kestenberg, Leo 320, 619, 997, 1094, *1096*
Ketteler, Paul 540
Ketten, Leopold 1022
Ketterer, E. 155, 358
Keußler, Gerhard v. 340
Kicinski, Hans 437, 1012
Kiel, Friedrich 620
Kienzl, Adolf 39
Kienzl, Wilhelm *135*, 160, 176, 216, 229, 245, 313, 462, 733, 1022, 1100
Kiepura, Jan 84, 563, 656, 1020
Kieslich, Leo 266, 842, 922
Kieß, August 917
Kießig, Georg 196, 354, 532, 805
Kießlich, Gg. 713
Kindermann, August 574
Kindermann, Lydia 446
Kinsky, Gg. 673
Kipnis, Alexander 68, 84, 533, 646
Kirchenmaier, O. 912
Kircher, Athanas. 710
Kirchhoff, Walther 923
Kirchl, Adolf 229
Kirchmair, Frz. 443, 1115
Kirchner, Robert Albert 252, 334, 350, 1013

Kirchner, Theodor 229, 1090
Kirnberger, Joh. Phil. 891, 1089
Kirſauer, Wally 1026
Kirſe, Auguſt 39, 78, 146
Kiſch-Arndt, Ruth 912, 1028
Kiß, Paul 1042
Kißmer, Willi 141
Kittel, Bruno 310, 408, 444, 648, 692, 1076
Kittel, Joh. Chriſt. *228*
Kittel, K. 911
Kitzinger, Fritz 339, 1003
Kjerulf, Ch. 1089
Klaas, Julius 932
Klami, Uuno 334, 906
Klatte, Wilhelm 736, 1019
Klaus, Elsbeth 825
Kleemann, Hans 1090
Kleemann, Willi 650
Kleemann-Quartett 638
Kleffel, Arno 196
Kleiber, Erich 4, 78, 120, 211, 310, 332, 352, 407, 431, 452, 511, 529, 595, 596, 812, 842, 914, 978, 1022, 1038, 1076
Klein, Auguſt 409
Klein, Bernhard 1024
Klein, Gerda Maria 437, 1012
Klein, Johannes 735
Kleinke, Armella 922
Keinmichel, Richard 143
Klemperer, Otto 36, 71, 164, 211, 268, 310, 314, 332, 408, 431, 601, 744, 840, 920, 979, 1022
Klengel, J. 820
Klepper, Jochen 274
Kletzki, Paul 78, 347, 433, *488*, 591
Klindworth, Karl 544
Klindworth-Scharwenka 544
Klinge-Quartett 342
Klingler, Fridolin 734
Klingler, Karl 734, 831
Klingler-Quartett 149, 252, 310, 533, 734, 916
Klink, Waldemar 71, 360, 634
Klink-Schneider, Henr. 345, 346, 554, 822
Klitſch, Edgar 548, 598, 838, 980
Klöble, Fritz 539
Klötzer, Paula, 162, 245
Kloſe, Friedrich 229, 439, 535, 608, 612, 856, 879, 936, *958*
Kloſe, Margarethe 407
Kloß, Paul 1112
Klotzſche, Leo 1007
Kluge, Hertha 337
Kluger, Joſef 1099
Klußmann, E. G. 146, 213, 814, 840, 979, 1001, 1024
Knab, Armin 122, 164, 229, 345, 450, 612, 622, 632, 650, 746, 775, 777, 905, 920, 936, 1119
Knape, Walter 458
Knappe, Heinrich 66
Knappertsbuſch, Hans 67, 215, 247, 569, 601, 815, 816, 916, 1022, 1107, 1120
Knauth, Eliſab. 245
Kneip, Guſtav 599, 980
Knettel, Heinz 346, 1111
Knieſtedt, Georg 153, 311, 928
Knoch, Heinrich 641, 915
Knöchel, Wilhelm 777
Knörl, Hans 822
Knörlein, Hans 842, 1115, 1122
Knopf, Hilde 251, 546, 1116
Knorr, Ernſt Lothar v. 164, 1001
Knote, Heinrich 62
Knudſen, Paol 930
Knudſen, Valdis 1017
Knüppel, A. A. 82, 146
Kobald, K. 417
Koch, Chriſtine 776
Koch, Erika 1021
Koch, Herm. Ernſt 229
Koch, Friedr. E. 488
Koch, Markus 178, 385, 442
Koch, Matthäus 352
Koch, Max *233*
Koch, W. H. 726
Kocks, Walter 694, 791
Koczalefki, Raoul v. 1028
Kodaly, Zoltan 214, 314, 412
Kögi, Walter 260
Köhler, Andreas Otto 347, 636, 980, 1000
Köhler, E. 147, 915
Köhler, J. 1011
Köhler-Eckardt, Hans 71
Köhnke, Lothar 504
Költzſch, Hans 80, 631
Koene, Francis 62, 340
König, A 164
König, Guſtav 1122
Koepp, Johann 554
Körner, Hilde 992
Körner, Walter 346
Körver, Erwin 621
Köſelitz, Heinrich 251
Köſter, Erika 337
Kötter, Paul 1009
Koettrick, Jeſſica 63, 721, 729
Koffler, J. 264
Kohl, A. 648
Kohl, F. 1036
Kohn, Willi 742
Kojetinſky, K. M. 142
Koleſſa, Chryſtia 926
Koleſſa, Lubka 148, 339, 626, 637, 912, 914, 1008, 1015
Koliſch-Quartett 341, 409, 591, 632, 916, 918, 926, 1010, 1016, 1109
Kolisko, K. 141
Kolniak, Angela 243, 538
Komlos, Paul 444
Kommol, W. 264
Komvitſchny, Franz 247, 634
Konetzni, Anni 212, 511
Konta, Robert 124
Kopatſchka, Cyrill 919
Kopfermann, Albert 394
Kopp, Alfons 731
Kopp, Irma 1010
Kopſch, Julius 940
Korinek, Hertha 1116
Korn, Joh. David 228
Kornauth, Egon 76, 168, 363, 460, 696, 1119
Korngold, Erich W. 68, 80, 264, 334, 354, 410, 412, 627, 636, 696
Korngold, Julius 69
Korte, Werner 642, 828, 921
Korytko, Adeline v. 215
Koſchat, Thomas 229
Kosmann-Quartett 630
Kothe, Bernhard 82
Kotzbue, K. A. v. 911
Kotzebue, Mally v. 550
Kouſſevitzky, Serge 793
Kowalſki, Max 836
Krämer, Wilhelm 734
Kraft, A. M. 345
Kraft, Karl 78
Kraft, Walter 733, 814, 1026, 1120
Krahe, Caſpar 526
Kraiger, Grete 641
Kraly, Helene 1006
Kranich, Friedr. 733
Krantz, Johanes 1117
Kranz, Fritz 1108
Kráſa, Hans 367, *732*
Kraſſelt, Rudolf 68, 491, 639, 842, 1002, 1024
Kratzi, W. 1119
Kraus, E. C. 518
Kraus, Hedwig 417
Kraus, Karl 319, 413, 599, 829

Kraus, Leo *124*, *216*, 883
Kraus, Richard 160
Kraus, Willy 695
Krause, Klara 260
Krause, Gerhard 650
Krauß, Clemens 4, 39, 69, 124, 154, 215, 217, 313, 314, 347, 348, 411, 412, 513, 600, 646, 658, 736, 829, 861, 862, 908, 942, 981, 1015, 1022, 1099, 1119
Krauß, Fritz 67, 343, 435, 729, 816, 932
Krauß, Karl 122
Krauß, Lili 1010
Krauß, Max 836
Krauß, Otto 35, 352, 979
Krebs, Carl 254, 757
Krehl, Stephan 944
Kreiensen, Wilhelm 67
Krein, A. 45
Kreiser, Kurt 244
Kreisig, Martin 349, 360, 656
Kreisler, Fritz 55, 362, 650, 818, 905
Kremer, Martin 721, 1005
Kremser, Eduard 229
Křenek, Ernst 57, 60, 76, 150, 153, 347, 411, 413, *434*, 489, 592, 599, 612, 620, 632, 698, 713, 722, 763, 838, 930, 967, 982
Krenz, Kurt 546
Kretschmer, Edmund 63
Kretzschmar, Curt 342
Kretzschmer, Eduard 1090
Kretzschmar, Hermann 15, 287, 301, 376, 558, 658, 763, 959
Kreuchauff, André 246, 344, 539, 622, 748, 1111
Kreuchauff, Lucie 246
Kreutzer, Konradin 149, 195, 397, 724
Kreutzer, Leonid 544, 979, 1077
Křička, Jaroslav 65, 820, 883
Krick, Wilhelm 431
Krieger, Erhard 268, 347, 637, 1020
Krieger, J. Ph 735, 834, 1011
Krienitz, Willy 818
Krips, Josef 124, 262, 538, 639
Krischer, Wilhelm 1077
Krischke, Otto 635
Kristeller, Hans 319
Kroeber, H. Timoth 831
Kroeber-Walch, Adele 722, 831
Kröhne, P. 80
Krohn, J. 888
Krohn, Max 953
Kromolicki, Josef 254
Kronacher, A. 354, 548
Kroyer, Theodor 350, 410, 738, 1089
Krüger, Fritz 735
Krüger, Kurt 352
Krüger, Matthias 518
Krüger, Max 924
Krumbein, Otto 443
Kruse, Georg Richard 141, 264, 606, 642, 1024
Kruse, Julie 642
Kruthoffer, Frz. 673
Kruyswyk, Anny v. 1010
Kubelik, Jan 4, 456, 531, 919
Kubla, Richard 216
Küchler, Ferd. 1070
Küffner, Alfred 64
Kühlmann, Karl 53
Kühn, O. J. 38, 122, 214, 312
Kühn, Walter 320, 1097
Kühne, Emil 831
Kühnel, Emil 153 825
Kühnl, V. 446
Künneke, Eduard 65, 312, 632, 825, 1080, 1128
Kugler, Georg 736
Kuhlau, Friedrich *230*
Kuhlmann, Ilse 992
Kuhn, Siegfried 339, 630, 746, 1109
Kuhnau, Johann 336
Kulenkampff, Georg 4, 268, 341, 364, 441, 542, 544, 554, 584, 626, 650, 692, 744, 918, 928, 1009, 1077, 1104
Kulke, Eduard 47
Kulm, Müller v. 620
Kulmann, Fritz 448
Kundigraber, Hermann 162, 360, 450, 542, 622, 733, 748
Kunits, Luigi v. *158*
Kunkel-Quartett 726
Kunwald, Ernst 211, 442, 450, 736
Kunz, Ernst 906
Kunz, Hans 360, 546
Kuppinger, Heinrich 245
Kuroda, Graf 932
Kurth, Cilly 633
Kurth, Ernst 386, 988
Kurtz, Edmund 408
Kurz-Quartett 1098
Kusterer, Arthur 713, 814, 840
Kutscher, Arthur 695
Kutzschbach, Hermann 63, 243, 434, 452, 537, 538, 629, 721
Kux, Hedda 413
Kwast-Hodapp, Frieda 922

Laaf, Ernst 695, 1014
Laban, Rudolf v. 120, 462
Laber, Heinrich 70, 164, 339, 460, 542, 552, 648, 652, 928, 940, 1036, 1111
Labroca, M 440
Laccetti, Guido 334, 356
Lach, Robert 350, 412, 504, 650
Ladwig, Werner 212, 252, 350, 693, 738, 822, *1013*, 1092
Längin, Folkmar 348
Lafite, Carl 883, 1079
Lakomy, Peregrin 942
Lamberts, A. 827
Lammerding, Franz 827, 1109
Lamond, Frédéric 47, 250, 1008
Lampe, Paul 360, 746
Landmann, Arno 444, 735, 844, 956, 1093
Landmann, L. 771
Landowska, Wanda 152, 840
Landshoff, Ludwig 102, 258, 518, 1086
Landwehr, Rose 723
Lang, E. 1110
Lang, Else 548
Lang, François 1079
Lang, Josefine 866
Lang, Walter 260, 589, 591
Lang-Trio 260
Lange, Harald 1008
Lange, Samuel de 527
Langer, Franz 650
Langer, Hanns Klaus 1002
Langguth, H. 729
Lanner, Franz 229, 313
Lanyi, Margit 725
Laquai, Reinhold 478
Lara, Augustin 838
Laroche, Adelheid 623
Larsen-Todsen, Nanny 65, 633, 823
Laska, Jos. 153, 170, 358, 932
Laßen, Oscar 61
László, Erszi 150, 609
Laßner, Oskar 1019, 1112
Lasso, Orlando di 715, 887, 928, 953, 1122
Latzko, Ernst 4, 266, 274, 334, 356, 434, 652, 1103
Laudkner, Rolf 632
Laufkötter, Karl 979

Laugs, Arthur 147, 410, 833
Laugs, Otto 69, 147, 833, 1024
Laugs, Richard 907, 916
Laugs, Robert 60, 122, 270, 352, 566, 632, 726, 775, 830, 907, 928, 991, 1024
Lauhöfer, Fritz 370
Laurifchkus, Max 1126
Lavagna, Vincenzo 82
Lavry, Marc 211
Layher, Kurt 443
Lazar, Philipp 60
Lazzari, Silvio 60, 196
Lechler, Siegf. 345, 718
Lechner, Leonhard 61, 336, 338, 1020
Lechthaler, Jofef 358, 362
Ledderhofe, Georg 311
Lederer, Felix 67, 80
Lederer, Jofef 240, 244
Lefort, Gertrud 818
Legal, Ernft 598
Legband, Paul 341, 840, 924
Legrand, Franz 214
Legrenzi, G. 396
Lehár, Franz 340
Lehmann, Lilly 72, 352
Lehmann, Lotte 63, 84, 125, 250, 268, 439, 513, 514, 538, 908, 918, 979, 981, 1076, 1101
Lehmann, Maria 72
Lehmann, Paul 916
Lehner, Charlotte 419
Lehnert, Wilhelm 247
Leibig, Elifab. 1020
Leibl, Carl 526
Leichtentritt, Hugo 388, 544
Leider, Frieda 84, 439, 641, 793, 1021
Leifs, Jón 112, 156, 176, 450, 563, 734, 1018
Leigh, Walter 153, 697
Leimer, Karl 225
Leipziger Trio 822
Leisner, Emmi 352
Lemacher, Heinrich 74, 168, 170, 320, 409, 548, 598, 606, 620, 656
Lenbach, A. 911
Lenbach, Franz 1071
Lendvai, Erwin 65, 74, 78, 146, 211, 229, 358, 431, 452, *463*, 642, 650, 746, 772, 775, 842, 967, 1026
Lenér-Quartett 623, 918
Lengstorf, Ewald 631
Lenz, Leopold 195
Lenz, Maria 631
Lenz, Wilhelm v. 1090
Lenzberg, Annemarie 727
Lenzewfki, Guftav 298
Leonard, Lotte 68, 252, 633, 652, 901, 917
Leoncavallo, Ruggiero 86, 1089
Leonhardt, Carl 247, 634, 822, 917, 1120
Leonhardt, Johann 63, 340
Leonhardt, Otto 1024
Leopolder, Auguft 162, 542, 622, 733
Lepel, Alex. v. 732
Lert, Ernft 332
Lefchetitzky, Ludwig 728
Leßmann, Bernhard 721, 917
Leßmann, Otto 611
Leuckart, Franz E. Chrift. *228*
Levi, Hermann 109, 406, 574, 803
Levin, Rudolf *149*, 1106
Lewicki, E. 1089
Lewin, Guftav 162, 168
Levy, Ernft 478
Lewandowfki, L. 913
Lhevinne, Jofeph 908
Lichdi, Kurt 214, 1105
Licht, Wilhelm 448, 1106
Lichtenberg, Emil 1019
Leckl, Georg 194
Lieb, Willy 39, 78
Lieban, Julius 352
Liebenberg, Eva 1020
Lieber, Leo 1120
Liebermann, Max 641
Liebermann-Roßwiefe, E. 1036
Liebfcher, O. 641, 728
Lieger, Alfred 150
Liepe, Emil 235
Liefche, Richard 358, 390, 824
Ligniez, Katharina 907
Lilge, Hermann 260, 1098, 1120
Liliens, Ignaz 598, *1013*
Lind, Anni 550
Lind, Jenny 123, 406, 550
Lindau, Paul 709
Linde, Anna 352
Lindemann, Ewald 1103
Linden, Fritz 78
Linder, Gottfr. 196
Lindlar, Jofef 723
Lindner, Horft 641
Lindpaintner, P. J. v. 194
Linke, Albrecht 639
Linnebach, Adolf 815
Linnemann, Richard 445, 644
Linz, Martha 408, 726
Lipmann, Max 452
Lippe, Antonio 437
Lippert, Woldemar 989
Lipfius, Marie (La Mara) 47
Liske, Edmund 350, 425
Lißmann, Hans 61, 1112
Lift, Emanuel 68, 982
Lifzt, Franz *2*, 38, 64, 136, 146, 200, 325, 352, 544, 611, 921, 942, 959, 972, 1000, *1038*
Litolff, Henry 848
Livadia, Maria de 170
Ljungberg, Göta 36, 168, 339
Lobe, Joh. Chrift 397
Lobry-Klavierquartett 577
Lodder, Paul 694, 791
Löffel, Felix 356, 586
Löhner, Wilhelm 1007
Löhr, W. 729
Löhrl, Rudolf 732
Löwe, Amalie 548
Löwe, Ferdinand 427, 436, *861*, 1072, 1098, 1100
Löwe, Karl 64, 178, 344, 896
Löwenbach, Jan 65
Lohmann, Paul 62, 347, 636, 836
Lohr, Ina 833
Lohfe, Otto 1089, 1113
Lokay, E. 720
London, Kurt 1114
Long, Marguérite 314, 334, 407, 732
Loofe, Guftav 694, 791
Lopatnikoff, Nic. 153, 164, 697, 1104
Lorand, Edith 214
Lorentz, Alfred 477
Lorenz, Chriftian 639
Lorenz, H. 1078
Lorenz, Johannes 260, 1120
Lorenz, Max 336, 511, 629, 1080
Lortzing, Albert 214, 243, 246, 694, 740, 1024
Lofch, Philipp 395
Lothar, Mark 166, 240, 334, 356, 720, 930, 1013, 1020
Lothar, Rudolf 258, 448, 531, 550, 627, 1002
Lotti, Antonio 536
Lualdi, Adriano 251, 439, 909
Lubin, Germaine 1017
Lubrich, Fritz 642, 720, 830
Lucca, Pauline 1090
Lucon, Arturo 313, 514, 793
Luckemeyer, Karl 143
Luderer, Hans 1098

Ludwig, Ena 828
Ludwig, Max (Leipzig) 1117
Ludwig, Max 1019
Ludwig, Robert 254
Ludwig V. 1099
Ludwig, Walter 352
Lübeck, Vincent 537, 1115
Lübke, Erich 443
Lübke, Ernst 443
Lüdtke-Schmidt, Martha 621
Lüstner, Louis 761
Lüstner, Otto 393
Luetkeman, Paul 826
Lüttgers, Gustav 539
Lütticher Streichquartett 511
Lüttjohann, Richard 627
Lugert, Josef 923
Luin, E. J. 462
Luithlen, Viktor 417
Lukas, Gertraud 1006
Luther, Martin 1089
Lux, Friedrich 52
Luze, Karl 176, 512, 1099
Luzzato, Livio 928
Lyser, J. P. 300

Maase, Wilhelm 923
Maaß, Gerhard 1079
Machula, Tibor v. 152
Mackeben, Theo 38
Mackenzie, Alexander 274
Maerker, Edith 343, 724
Maerz, Gustav 777
Magdeburger Madrigalchor 37
Mahlberg, Hans 69
Mahler, Fritz 63, 164, 266, 362
Mahler, Gustav 48, 78, 86, 150, 160, 241, 354, 419, 612, 698, 828, 856, 868, 953, 997, 1016, 1090
Mahnke, Heinrich 443
Mahrenholz, Chr. 518, 582, 724, 848
Mahowsky, Alfred 240, 258, 814
Maier, Jul. Jos. 807
Maikl, Georg 124, 217, 438, 514, 600, 982
Mainardi, Enrico 823
Maisch, Walter 728
Makanswitzky, Paul 918
Malata, Fritz 51
Malatesta, Luigi 656
Maler, Wilhelm 39, 60, 152, 695
Malipiero, Francesko 141, 153, 360, 440, 444, 697, 838, 914, 1118
Malko, Beata 68
Malko, Nicolai 1119
Malten, Therese 574
Mandič, Jos. 153, 698
Mandyczewski, Eusebius 648
Manén, Juan 166, 825, 1122
Manén, Lucie 641
Mangold, C. A. 639
Mann, Erika 436
Mann, Lotte 122, 214, 409, 792, 1078
Mannstädt, Franz *158*
Manowarda, Josef 124, 125, 217, 313, 314, 349, 411, 413, 439, 513, 514, 600, 908
Mansfeld, Max 637
Mansfeld, R. 621
Mantuani, Jos. 440
Mařák, Johann 1117
Margraf, Horst T. 1006
Maril, Konrad 1013
Marinuzzi, Gino 74, 531
Markewitsch, Igor 1098
Markhoff, Franz 124
Marschall, Bernhard 274
Marschall, Josef 300
Marschner, Franz 923
Marschner, Heinrich 82, 312, 1006
Marsop, Paul 329, 989
Marteau, Henri 634, 911
Marten, Heinz 1026
Martens, Heinrich 176, 348, 441
Martienßen, C. A. 548, 652
Martin, Ernst 736
Martin, Fr. 342, 648
Martin, Karl Heinz 153, 348, 439
Martin, Otto *626*
Martin, Wolfgang 723
Marx, Erika 1017
Marx, Josef 69, 217, 260, 314, 349, 454, 513, 696, 1021
Marx, Karl 78, 162, 356, 462, 623, 695, 828, 1014, 1112, 1120
Mascagni, Pietro 446, 746
Maser-Schilling, Maria 906
Maß-Hoffmann, Annemarie 825
Massenet, Jules 86, 724, 1015
Masson, P. M. 888
Masurat, Bruno 652
Materna, Amalie 574
Matthaei, Karl 591
Matuszewski, Sigm. 343, 723
Matzke, Hermann 162, 441, 1114, 1116
Maudrick, Lizzie 693
Mauersberger, Erhard 640
Mauersberger, Rudolf 63, *84*, 721, 928, 1122
Maurenbrecher, Otto 598, 641
Maurer, Helmut 245
Maurice, Pierre 38, 76
Maurina, Vera 270
May, Hans 1108
Mayer, Emilie 196
Mayer, Karl 444
Mayer, Wilhelm 1053, 1117
Mayer-Mahr, Moritz 311, 831
Mayerhoff, Franz 738, 1098
Mayr, Richard 39, 313, 410, 413, 439, 514, 636, 942, 1080
Mechler, Fr. 1014
Mehlich, Ernst 452, 830, 955, *957*, 1015
Mehnert, Paul 915
Meier, H. 707
Meik, Siegfr. 312, 915
Meili, Max, 623, 912, 1109
Meinberg, Karl 548
Meinl-Tanaka, M. 514
Meintzinger 52
Meißenberg, A. 240, 262, 454, 532
Meißner, Anton 1074
Meißner, Ernst 637
Meißner, Hermann 631
Meister, Karl 164, 370, 444, 458, 650, 735, 842, 844, 1028, 1098
Meistersche Gesangverein 830
Melartin, Erkki 1000
Melchior, Ernst 87
Melchior, Lauritz 152, 170, 268, 439, 460, 918
Mendelssohn, Arnold 62, 229, 439, 486, 491, 536, 546, 624, 639, 735, 775, 824, 916, 1003, 1106, 1111, 1112
Mendelssohn, Felix 241, 724, 817
Mendelssohn, Moritz 194
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 14, 17, 58, 69, *103*, 189, 256, 341, 397, 432, 537, 834, 973
Mengelberg, Rudolf 334
Mengelberg, Wilhelm 84, 121, 367
Mennerich, Ad. 66, 78, 926, 1000, 1107
Menuhin, Yehudi 63, 250, 918
Menz, Julia 1010
Menzel, Adolf v. 27
Menzen, Jacobus 213
Mercadante, Saverio *80*
Merker, Kurt 246
Mersmann, Hans 738
Merten, Reinhold 458
Mertens, André 337
Mertens, H. J. 1108
Mertke, Ed. 226, 1089

Merz, Oscar 1088
Merz-Tunner, Amelie 38, 147, 247, 311, 542, 583, 589, 748, 791, 827, 926, 928, 1006, 1026, 1105
Merzdorf, Walter 689
Meffer, Fritz 730
Meßner, Jofeph 347, 458, 636, 908, 919, 1038, 1124, 1128
Methfeffel, Albert 437
Metzner, Lily 791
Mey, Kurt 195
Meyer, E. 1105
Meyer, Erwin 1128
Meyer, G. W. 1004
Meyer, Ingeborg 546
Meyer von Bremen, H. 713, 718, *721*, 844.
Meyer-Giefow, W. 312, 552, 727, 836
Meyer-Helmund, Erik 445, 531
Meyer-Verhoven, Myra 791
Meyerbeer, Giacomo 18, *212*, 979, 1010
Meyerolbersleben, Ernft *629*
Michael, Paul 738
Michaelis, Heinrich 1117
Michalfky, A. 124
Michel, Hans Herb. 980, 1021
Mickel-Suck, Frieda 69, 70, 347, 542, 636
Middelfchulte, Wilh. 229, 889, 1047
Miehler, Otto 431, 1108
Mielich, Hans 807
Mies, Paul 320, 606, 782
Miesner, Heinrich 333
Mießner, Hans 334, 358, 512, 778
Migot, Georges 60, 334
Mikolafch, Oskar 652
Mikorey, Franz 554, 919
Mikorey, Hans 1022
Milchmeyer, Jakob Phil. 295
Milder-Hauptmann, Anna 192
Mildner, Poldi 213, 339, 409
Milhaud, Darius 76, 146, 211, 249, 311, 335, 528, 646, 694, 720, 819, 826, 905, 914, 930, 1017, 1122
Millenkovich-Morold, Max 438
Miller, Arthur M. 773
Miller, Ferdinand 1071
Millöcker, Karl 38, 143, 243, 410
Milftein, Nathan 121, 250, 342, 630, 1101
Minde, K. 1036
Minheimer, A. 45
Mirow, Franz 838
Mifch, Ludwig 1114
Mislap-Kapper, Marianne 260
Mitterer, J. 716
Mittler, Franz 513
Mittmann, Bronisl. 214
Mitzel, Kayla 410
Mlynarczyk, Hans 170, 819
Moeck, Herm. 689
Moellendorf, Willy v. 122, *232*, 746, 1109, 1119
Möller, A. 67
Mörike, Eduard 558
Mohr, Heinrich 546
Mohrhoff, Charlotte 742
Moißl, Franz 264, 344
Mojfifowics, Auguft 661
Mojfifowics, Roderich v. 4, 70, 74, 76, 196, 229, 260, 444, 454, 456, 458, 620, *661*, 905, 921, 926, 930, 1093, 1117, 1119
Moldenhauer, Walther 229, *775*
Molinaris, Bernardino 250
Mollenhauer, Guft. 689
Molt, Theodor 930
Monn, H. M. 346
Monniknedamm, Marius 262
Monte, Philippe de 887
Montemezzi, J. 440
Montenillard, René 814
Monteux, Pierre 4, 38, 164, 1079
Monteverdi, Claudio 122, 345
Moodie, Alma 1010
Mordo, Renato 641, 922, 1119
Morena, Berta 68
Morgan, B. G. 456
Morgan, Tamara 635
Morgenroth, Alfred 607
Morini, Erika 4, 342, 922
Moritz, Edvard 166
Morris, Nelfon 458
Morfchel, Hans 122, 410
Morfchelfche Kammerchor 311
Morungen, Heinrich v. 844
Mofcheles, Ignaz 17, 231
Mofer, Andreas 1070
Mofer, Franz 345
Mofer, Hans Joachim 80, 90, *150*, 225, 251, *252*, 266, 392, 425, 441, 518, 542, 592, 596, 831, 1000, 1048
Mofer, Rudolf 463, 532, 1000
Mofzkowlki, Moritz 196
Mottl, Felix 111, 354, 894, 1012
Mozart, Leopold 37, 408, 674
Mozart, Wolfg. Amadeus 2, 4, 16, 47, 66, 78, 87, 95, 101, 147, 152, 162, 182, 247, 258, *281*, 334, 341, 348, 438, 470, *570*, 634, *710*, *716*, 720, 754, 953, 1013
Mraczek, J. G. 730, 928, 1128
Muck, Karl 869, 1009, 1024
Mühlen, Ilfe 213
Mühlen, Raimond v. 72
Mühlen, Theodor 1028
Mühlfeld, Chriftian 548
Mülken, Maria 588
Müller, A. 627
Müller, Charlotte 1075
Müller, Edm. J. 90
Müller, Erich H. 170
Müller, Ernft 444
Müller, Franz 1109
Müller, Franz Xaver 438, 535
Müller, Fritz 940
Müller, Fritz (Karlsruhe) 463
Müller, Georg 652
Müller, Gottfried 334, *340*, 542, 905, 910
Müller, Hermann 256
Müller, Johannes 240
Müller, Jof. E. 320, 606
Müller, Karl 155
Müller, Maria 62, *429*, 433, 638, 908, 914, 1113
Müller, Marlene 337, 627
Müller, Otto 511
Müller, S. 819
Müller, Siegfr. Walter 76, 95, 252, 431, 443, 452, 537, 625, 731, 735, 820, 848, 922, 968, 1024
Müller, Theodor 636
Müller, Toni 836
Müller, Wenzel 194
Müller-Berghaus, Karl 624
Müller-Blattau, Jofeph 417, 518, 531, 550
Müller-Oertling, H. 1013
Müller-Pfalz, K. F. 64
Müller-Rehrmann, Fritz 64, 621
Müller-Zeidler, Clara 838
Müllerhartung, Carl 639, 805, 1093
Müllner, Helmut 535
Münch, Carl 14
Münch, Fritz 536, 920
Münch, Hans 623
Münch-Holland, Hans 1019, 1101, 1130
Münchener Klavier-Quartett 540
Münchener Streich-Trio 744
Münchener Violenquintett 213, 1011
Münnich, Hans 320
Münnich Richard 417
Müffe, Grete 791
Mützelburg, Adolf 652

Muffat, G. 718, 781
Muffat, Theophil 718
Munk-Weißberger, Marianne 69
Munkel, Heinz 620, 744
Munter, Friedr. 246
Munz, Theodor 477, 539
Musa, Antonius 712
Muschler, Reinh. Conr. 930
Musella, Salvatore 78
Museums-Quartett 633
Musil, Clara 438
Musselli, Else 1108
Mussorgski, Modest 213, 258, 266, 310, 334, 342, 419, 458, 626, 646, 728, 818, 979, 1014, 1078
Mysz-Gmeiner, Lula 450, 1002, 1026

Nabakow, Nikolas 146
Nadler, Ernst 41
Nägelis, Hans Georg 961
Nagel, Albine 628
Nagel, W. 778
Nagler, Fr. 443, 936
Natterer, Ludwig 440
Naumann, E. 771
Naumann, Emil 665
Naumann, Otto 52, 923
Nedbal, Oskar 448
Nedden, Otto zur 558
Neemann, Hans 833, 848, 930
Neeter, Philip 72
Nef, Albert 1115
Neher, Caspar 309, 356
Neitzel, Marga 623
Neitzel, Otto 376, 803, 991
Nellius, Georg 87, 251, 565, 620, 637, 725, 772, 774, 776, 814, 1024, 1026
Nemeth, Maria 250, 646, 656
Nentwig, Wilhelm 1014
Nessy, Julia 908
Nestler, Theo 838
Nestler, Woldemar 1115
Nette, Gerda 149, 262
Nettesheim, Konstanze 256, 352
Nettstraetter, Klaus 262, 337, 628, 638, 1118, 1122
Neubaur, H. 214
Neubeck, Ludwig 329, 448, 458, 639, 658, 738, 820, 830, 1022, 1036, 1102, 1118
Neudegg, Egon 156, 548, 736
Neues Chemnitzer Streichquartett 1007
Neuer, Alexander 799
Neuffer-Stavenhagen, Hilde 732
Neuhofer, Franz 535
Neumann, Angelo 352, 709
Neumann, Elisabeth 539
Neumann, Mathieu 397
Neumann-Knapp, Henny 214
Neumeyer, Fritz 343, 723
Neuroth, Alfred 601
Neusitzer-Thönissen, Mia 162, 460, 775
Ney, Elly 39, 63, 148, 242, 244, 268, 341, 410, 450, 599, 626, 637, 713, 714, 721, 724, 910, 913, 920, 926, 928, 1016, 1078
Elly Ney-Trio 410, 542, 552, 1110, 1120
Neyses, J 410, 722
Nezadal, Maria 67
Niccolini, Giuseppe 168
Nick, Edm. 914, 1128
Nickel, Theodore 460
Nicolai, Otto 423, 634
Niechciol, Traugott 254
Niehrenheim, Georg 644
Nielsen, Carl 68
Niemann, Walter 82, 160, 229, 363, 532, 554, 556, 635, 742, 765, 906, 1036, 1102, 1128
Niemeyer, Paul 349
Nießen, Bruno v. 66, 1078
Nikisch, Arthur 136, 262, 270, 432, 558, 758
Nikisch, Mitja 14, 312, 821
Nilius, Rudolf 813
Nilson, Swen 1005
Nin, J. 335
Nissen, Hans Hermann 84, 344, 435, 539, 815, 816, 836, 883, 1011
Noack, B. 1108
Nobbe, Ernst 836
Nocke, A. 824
Noeldechen, Benno 638
Nölte, Fritz 39
Nößner, Ed. 834
Noetel, Friedr. 713
Nöther, Erich 1122
Noetzel, Hermann 74, 160
Nolde, Carl 339
Noll, Renate 584
Noller, Alfred 631
Nonveiller, Heinz 894
Norbert, Karl 313, 600, 908
Normann, Anneliese v. 722, 1026
Novák, Vitezlav 352
Novotna, Jarmila 36, 250
Nowakowski, Anton 630, 648, 735, 842
Nüßlein, Josef 65
Nystroem, Gosta 60
Oberborbeck, Felix 409, 926, 980, 1079
Oberhoffer, Fel. 838
Obrist, Aloys 47
Ochs, Rudolf 87, 772, 814
Ochs, Siegfried 527, 989, 1028, 1089
Ockenheim, Johannes 953
Oehl, August 364
Oehlert, Liselotte 454
Oettli, Maria 245
Offenbach, Jaques 35, 86, 122, 148, 213, 339, 410, 437, 594, 829, 914, 1060, 1101, 1118
Offermann, Sabine 539, 815
Ohlhaw, Erich 731
Oldenburg, Hilde 632, 740
Ollendorff, P. 518
Olsson Otto 336
Olszewska, Maria 84, 256, 439, 646, 982
Onegin, Sigrid 38, 62, 168, 244, 256, 341, 722, 724, 818, 926, 998
Opitz, Elli 70
Oppen, Henry v. 838
Oppenheim, Hans 71, 254, 624, 719
Oppenheim, Justizrat 52
Oppenheimer, Resi 1092
Orban, M. 335
Orel, Alfred 350, 417, 427, 861
Orff, Karl 485, 734, 1014, 1107
Ormandy, Eugen 156
Ostermann, Leo Roland 827
Osthoff, Helmuth 921
Ostrčils, Ottokar 446, 1119
Othegraven, August v. 122, 229, 485, 1104, 1112
Othegraven, Louis v. 527
Ott, Chr. 778
Ottenheimer, Paul 639
Otto, Erich 695
Otto, Wilhelm 694, 791
Oudille, Frz. 727
Overhoff, Kurt 71, 542, 583, 726, 1116

Paalen, Bella 124
Pabel, Herm. 693
Pabst, H. 1016
Pachelbel, Johann 241, 536, 910, 1002
Pachernegg, Alois 664
Pältz, Arthur 445
Paër, F. 396
Päsler, Karl 607
Päßler, H. 519.

Paganini, Niccolo 4, 82, *896*
Pakisch, Hans 742
Palestrina, P. 537, 718, 953
Palffy-Waniek, Kamilla 264
Palm, Kurt 733
Palma, A. 909
Palmedo, Willy 1002
Pals, Leopold von der 310
Pancera, Ella 644
Pander, Elisabeth von 78
Pankey, Aubrey 919
Panney, Theodor 248
Pannwitz, Rudolf 1122
Papier-Paumgarten, Rosa 256
Papoff, Wladimir v. 1020
Pappenheim, Leo 242
Papst, Eugen 954, 1009, 1024
Part, Margarete 1109
Pascal, A. 334
Pasquali, Giulio 1019
Passani, Emile 60
Paszthory, Casimir v. 60, 74, 160, *215*, *247*, 248, 334, 360, 362, 1122
Paszthory, Palma v. 439, 536
Pászthory-Quartett 78, 260, 360
Pataky, Koloman von 313, 514, 646, 1026, 1080
Pattiera, Tino 63, 158, 243, 514, 538, 1007
Patzak, Julius 150, 343, 352, 411, 540, 722, 816, 822, 932, 1008, 1010, 1107
Pauels, Max 87
Pauer, Max v. 707, 922, 1036, 1105, 1114
Paul, Oskar *959*
Paulcke, Karl 954
Paulig, Hans 213
Paulsen, A. 67
Paulus, Alfred 337, 742
Pauly-Dreesen, Rose 981
Paumgartner, Bernhard 154, 635, 636, 908, 919
Paur, Emil 642
Pawel, Paul 563
Pawlikowski, Franz 601
Pawlowna, Anna 736
Pedrollo, Arrigo 74, 334, 362, 440
Peermann, Adolf 906
Peeters, Emil 905, 926
Peischer, Josef 539
Peiseler, Fr. 818
Pella, Paul *821*
Pellegrini, Alfred 168, 540, 548, 639
Peltenburg, Mia 125, 148, 214, 513, 599, 638, 714, 1008, 1026
Peltzer, Otto 178
Pembaur, Joseph 38, 246, 633, 732, 791, 1090
Pembaur, Karl Maria 63
Penndorf, Werner 76, 240
Pensis, Heinrich 122, 792, 1078
Pepping, Ernst 67, 695, 836, 1014
Pergolesi, Giambatt. 350, 396, 825
Perras, Margh. 212, 214, 352, 1015
Perron, C. 1089
Pešánek, Zd. 519
Pesareser Trio 838
Peschken, Maria 632
Pestalozzi, Heinrich 76
Peter, Alfred 536
Peter, Erich 720
Peter, Fritz 727, 912
Peter, Gustav 727 912
Peter-Quartett 822, 912
Petereins, Willi 346
Peters, Ernst 726
Petersen, Else 154
Petersen, Otto 436
Petersen, Rudolf 950, 1014
Petit, Raymond 60
Petri, Egon 38, 1052, 1077
Petrich, Anneliese 744
Petritt, G. 155
Petronio, A. 60
Petyrek, Felix 438
Petz, Willy 694
Petzold, E. 196
Pezel, J. 735
Pfaff, Hch. 639, 906
Pfahl-Singer, Margret 595
Pfannenstiel, Ekkehard 349, 564
Pfanner, Adolf 348, 622
Pfanner, Georg 346
Pfeiffer, Carl A. 1105
Pfeiffer, Edith 1110
Pfeiffer, Hermann 924
Pfeiffer, Hubert 87, 772, 775, 980
Pfeiffer, Walter 724, 928
Pfitzinger, H. 1128
Pfitzner, Hans 16, 38, 48, 74, 78, 84, 95, 122, *139*, 158, 160, 170, 213, 214, *216*, *246*, *247*, *249*, 274, 311, 339, 341, 354, 356, 367, 410, 438, 450, 458, 513, 514, 529, 538, 554, 569, 633, 634, 658, 671, 695, 707, 723, 733, 740, 756, 791, 792, 818, 830, 838, 840, 883, 905, 914, *916*, 930, 1000, 1013, 1017, 1022, 1024, 1077, 1097, 1102, 1118, 1128
Pflüger, Luise 78, 162, 344
Pfohl, Ferdinand 1021, 1128
Pfrimmer, Albert 71, 536, 920
Pfund, Josef 534
Philipp, Franz 95, *154*, 262, 268, 539, 563, 652, 748, 772, 775, 842, 916, 1008
Philipp, Karl 915
Philippi, Maria 791
Philipsen, Adolf 1017
Piatigorsky, G. 1009
Piccaver, Alfred 216, 636, 982
Pick-Mangiagalli, Manrico 60, 440
Piechler, Arthur 634
Pielken, G. 122, 409
Pierné, Gabriel 237, 335
Piersig, Fritz 90, 336
Piket, Fritz 87
Pillney, Karl Herm. 334, 722, 726
Pilowjki, Georg 1028
Pirani, Eugenio di 1021
Pirchan, Emil 156, 446
Pirkall, K. 344
Pirro, A. 887
Pisch, Georges 152
Pisk, Paul 240
Pistor, Gotthelf 646, 1118
Pitz, Hilde 1108
Pizzetti, Ildebrando 40, 76, 335, 1122
Plätz, Benno 725
Planer, Minna 25
Plaschke, Friedrich 243, 1005
Platz, Johannes 70, 240, 252, 358, 546, 936, 1115
Platz, Kurt 828, 1109
Platzbecker, Heinrich 920
Platzer, Karl 150
Plock, Max 154, 349, 544, 942
Ploner, Josef 70, 658, 713
Plüddemann, Martin 344, 452, 635, 896, 1102
Podbertsky, Theodor 229
Poe, Edgar Allan 1060
Pöhlmann, Hans 911
Poell, J. 723
Pölzer, Julius 622, 815, 1111, 1118
Poensgen, Mimi 356
Pörsken, Adolf 1021
Pogge, Lotte 1111
Pohl, Arthur 120
Pohl, Grete 731
Pohl, Karl 693
Pohl, Richard 229
Poißl, Joh. N. 1089
Pola, Oskar C. 78
Poll, J. **716**

Pollack, Egon 84, 793, 981, 1021, 1080
Pollak, Robert 367, 556
Polzer, Otto 452
Pommer, Josef 229, 1117
Ponc, Mir. 153, 697
Ponto, Erich 64
Popelka, Joachim 320
Poppen, Hermann 348, 504, 542, 583, 637
Poransky, Eugen 1006
Porges, Heinrich 574
Porta, Nunziato 434
Poschadel, Willi 912
Poser, Emil 632
Posti, Maria 214
Pothmann, Alfred 631
Potpeschnigg, Heinrich 894
Pottgießer, Karl 746, 1128
Poulenc, F. 909
Pozniak-Trio 460, 916
Prachowny, Josl 260, 535
Prätorius, Ernst 162, 640, 650, 731
Praetorius, Jakob 953
Praetorius, Michael 4, 61, 93, 151, 241, 390, 710, 953, 1011
Prager, Hans 1008
Prechtl, Friedl 623
Preetorius, Emil 733, 830
Preißler, Rudolf 513
Preitz, Gerhard 1115
Près, Josquin de 712, 715, 819, 953
Preß, Michael 270
Prestele, Carl 532, 540
Pretzsch, Paul 761
Prietzel, Amandus 441
Přihoda, Vasa 147, 250, 823, 911, 916, 1105
Pringsheim, Heinz 996, 1114
Pringsheim, Klaus 932
Prinz, Leonhard 240, 244
Priska-Quartett 214, 599, 1077
Probst, Hans 64
Proebst, A. 71
Proft, August 738
Prohaska, Carl 696
Prohaska, Jaro 444, 446
Prokofieff, Serge 37, 60, 215, 252, 310, 335, 620, 905, 914, 1016, 1076, 1098
Pronadl, Martin 928
Protze, Hermann 1115
Prümer, Adolf 1120
Prüwer, Julius 262, 1119
Puccini, Giacomo 160, 339, 410, 631, 633, 724, 979, 1012, 1110
Puchat, Max 196
Püttlingen, Vesque v. 1090
Pütz, Berthold 723, 1077
Purcell, Henry 58, 213, 1011, 1089
Pykönen, Aira 1116

Quantz, Joh. Joachim 26, 349
Quast, Rudolf 1112
Queißer, Karl Traugott 22
Queling, Riele 148, 214, 912, 1010
Quistorp, Anni 624, 722, 1106

Raabe, Peter 241, 270, 425, 554, 639, 792, 810, 820, 921, 979, 1078, 1116, 1119
Raabe, Wilhelm 9
Raastedt, N. O. 548
Raba, Jost 348
Raba-Quartett 348, 1107
Rabaud, H. 542
Rabenschlag, Fritz 61, 819
Raché, Carl 922
Rachmaninoff, Serge 213, 214, 252, 310, 337, 918, 1024
Radiciotti, G. 1089
Radziwill, Anton 595
Raff, Joseph Joachim 524
Rahlwes, Alfred 725, 936
Rahmstorf, Maria 724, 928
Rahner, Hugo 778
Rahner, Karl 67
Raidl, Anton 535
Rainer, Gustav 158
Rainer, Louis 64
Rajdl, Maria 84
Ramann, Lina 47, 1089
Rameau, Jean 419
Ramin, Günther 16, 60, 61, 68, 240, 241, 254, 336, 443, 536, 542, 548, 554, 582, 583, 584, 597, 624, 625, 718, 722, 727, 733, 738, 814, 818, 819, 831, 910, 922, 928, 1002, 1003, 1009, 1019, 1116
Rammelt, Walter 437
Ramminger, Fritz 250
Ranczak, Hildegarde 150, 336, 816, 1010
Ranke, Leopold v. 393
Rankl, Karl 236, 410, 693, 736, 792, 1014
Raphael, Günther 95, 240, 241, 244, 262, 347, 393, 491, 592, 625, 694, 735, 814, 818, 819, 823, 910, 914, 928, 967, 1003, 1020, 1128
Rapold, August 586
Rapp, Franz 818
Rappaport, M. 1105
Rappoldi, Laura 51
Rasberger, Chlodwig 664
Rascher, Sigurd 1002
Rast, Karl 634
Rathaus, Karol 358, 362
Rathje, Hans 550
Rau, M. L. 735
Rauch, Annemarie 825, 1112
Rauch, Erich 792
Raucheisen, Michael 78, 533
Raupp, Wilhelm 324
Ravel, Maurice 38, 68, 76, 78, 80, 120, 122, 146, 240, 314, 334, 407, 536, 632, 732, 818, 883, 918, 1015, 1021, 1122
Reckentin, Franz 923
Reden, Ed. v. 621
Redlich, H. F. 264
Regeling, Irmg. 641
Reger, Max 39, 40, 48, 53, 78, 94, 95, 121, 149, 164, 215, 224, 229, 240, 241, 264, 266, 314, 334, 335, 348, 358, 419, 450, 470, 533, 536, 540, 554, 601, 612, 628, 636, 640, 662, 683, 726, 733, 735, 744, 777, 803, 818, 830, 838, 867, 910, 922, 926, 930, 944, 955, 991, 1007, 1015, 1078, 1090, 1107, 1112, 1114, 1116, 1120
Rehberg, Walter 76, 358, 635, 918, 1008, 1028, 1077, 1105
Rehfuß, Karl 623
Rehkemper, Heinrich 352, 815, 816, 1010
Rehmann, Th. 410, 548, 598
Reichardt, Joh. Frdr. 16, 184, 231, 441, 531, 550, 817, 1120
Reiche, G. 735
Reichenberger, Hugo 600
Reichert, Beatrice 312
Reichmann, Theodor 574
Reichwein, Leopold 312, 313, 412, 626, 695, 829, 997, 1024, 1078, 1099
Reimann, Wolfgang 848
Rein, Conradus 712
Rein, Walter 65, 214, 777, 967
Reiner, Fritz 164, 558, 909
Reiner, Karl 153, 698
Reinhardt, Delia 998
Reinhardt, Max 35, 120
Reinhardt, R. 910
Reining 413, 600

Reinken, Joh. Adam 152
Reinking, Wilhelm 439, 908
Reinl, Franz 123
Reinmar, Hans 120
Reinstein, Ernst 334, 1112
Reinthaler, Karl 423
Reischl, Minna 866
Reise Karl 437, 1012
Reißiger, C G. 195
Reißmann, August 1090
Reiter, Ernst 1024
Reiter, Johann *992*
Reiter, Josef 156, 229, 251, 271, 554, 917
Reiter, Max 266, 922
Reiter, Theodor 1113
Reitz, Fritz 590
Reitz, Robert 78
Reitz-Quartett 731, 1120
Remy, Marcel *1058*
Remy, W. A. 1046
Renar, Helmut 1107
Renerus, Adam 712
Renger, Max 828, 1109
Rennan, H. 338
Renner, Josef 229, 716
Renner, Ludwig 740
Renner, Willy 448, 554
Resinarius, B. 61
Respighi, Ottorino 60, 74, 215, 239, 240, 262, 339, 367, 431, 440, 825
Rettich, Wilhelm 431, *624*
Reuchsel, M. 334
Reucker, Alfred 63, 158, 243/44, 434, 656, 920
Reuental, Neidhard v. 844
Reuß, August 312, 495, 552, 967
Reuß, Prinz 69, 160
Reuß-Belce, Luise 407, 1116
Reuter, Florizel v. 264, 314, 334, 926, 1107
Reuter, Fritz 61, 452, 460
Reutter, Herm. 347, 417, 438, *492*, 590, 828, *921*, 968, 1028
Rex, Erich 628
Reznicek, E. Nicolaus v. 60, 76, 120, 164, 339, 367, 914, 930, 980, 1001
Rheinberger, Josef 110, 143, 149, 229, 443, 735
Rheinisches Streichquartett 722
Rhode, Erich 162, 652
Rhyn, Dodie van 630
Ribaupierre, André de 636
Ricci, Ruggiero 979
Riccitelli, Primo 531
Riccius, A. F. 82
Richard, August 546, 1106
Richter, Christa 215
Richter, E. F. 1089
Richter, Eugen 340, 1003
Richter, Hans 644, 880, 1055
Richter, Hermann 301
Richter, Kurt 632, 825
Richter, Otto 582
Richter, Paul 998
Richter, Richard 148, 1024
Richter-Haaser, H. 240
Rickert, Hans 320
Riebensahm, Hans Erich 938
Riedel, Carl 241
Riedel, Richard 729
Riedel-Verein 818
Riehl, Isolde 123, 513
Riehl, W. H. 300
Riemann, Hugo 51, 102, 194, 388, 763, 831, 888, 1086
Ries, Franz 740
Rieter-Biedermann, J. 944
Riethmüller, Pfarrer 831, 1019
Rieti, B. 153, 698
Rietz, Julius *17*, 195
Rijmenam, Jo van 912
Rimsky-Korssakow, Nikolai 60, 1090, 1110
Rinaldini, Josef 513
Rinck, H. J. 228
Rink, Dorothea 633
Rinkens, Wilhelm 60, 80, 162, 240, 260, 334, 363, 633, 777
Rintel, Wilhelm 607
Ripa, Anton 591
Rische, Quirin 532, 552
Rischner, Alfons 312
Ritas, Georges 60
Ritter, Christ. 636
Ritter-Ciampi, Gabriele 908, 1124
Rittershaus, Alfred 168
Rittmann, Trude 347, *493*, 590
Robert, Hans 729
Robitschek, Robert 546, 1114
Roche, Adelheid la 735
Rode, Wilhelm 439, 646, 815, 817, 1075
Roedemeyer, Fr. K. 463
Röder, Johannes 390, 392, 824, 914
Röhn, Erich 652
Röhr, Hugo 63, 74, 626, 724, 1118
Römisch, Fritz 554
Roennecke, Rolf 695, 924
Röntgen, Engelbert 22
Röntgen, J. 967, 1022
Rösel, Arthur 168
Roeseling, Kasp. 320, 409, 606, 715
Rösler-Keuchnigg, Maria 67, 247, 634
Rössel, Willy 548
Rössel-Majdan, Karl 67
Rößler, Tile 442
Rößling, K. 1078
Rößner, Eva 791, 912
Röthig-Soloquartett 346
Röttgen, Erwin 631
Rötz, Hans 707
Rogatis, P. de 909
Rohde, Hanna 546
Rohr, Hanns 358, 552, 1026, 1119
Rokyta, Erika 411
Roland, Marc 999
Roll, Margarethe 828, 922
Rolla, Alessandro 346
Rolland, Romain 327, 532, 606
Rollberg, Fritz 711
Roller, Alfred 908
Roman, Joh. Hch. 337
Romani, Rita 211
Roos, P. 1105
Ropartz, Guy 620
Rorich, Karl 64, 1093
Rosbaud, Hans 262, 342, 458, 914
Rosé, Alma 823
Rosé, Arnold 4
Rosé, Walter 633
Rosé-Quartett 148, 412, 511, 829, 1099
Roselle, Anne 982
Rosenmüller, Johann 61, 338
Rosenstock, E. 1014
Rosenstock, Josef 148, 164, 245, 312, 598
Rosenthal, Moriz 68, 919
Rossato, Arturo 930
Roßbach-Schacke, Hedwig 445
Rossini, Gioacchino 4, 63, 74, *145*, 258, 312, 431, *436*, 740, 932, 1049
Rostal-Quartett 825, 1077
Roswaenge, Helge 513, 595, 883, 908, 981, 1012
Roth, Max 65, 823
Rothafel, S. L. 932
Rother, Arthur 720, 746
Rothlauf, Georg 907
Rothpletz, Fred. 122
Rothschild-Quartett 926
Rothstein, James 72
Rottenberg, Ludwig 550

Rouché, Jacques 736
Rousseau, Jean Jacques 817
Roussel, Albert 38, 60, 335, 536, 909, 1016
Roviy, C. M. A. 631
Rozsa, Miklos 905, 1130
Rubinstein, Anton *1053*
Rubinstein, Ida 151
Rubinstein, Nikolai 1056
Ruck, Herm. 713
Rudel, Gustav 726
Rudloff, Louis 906
Rudnick, Otto 546
Rudolph, Anton 923
Rudolph, Franz 158
Rudorff, Ernst 423, 738
Rüdel, Hugo 37, 262, 337, 341, 358, 512, *527*, 633, 776
Rüdinger, Gottfried 78, 348, 735, 1128
Rüeger, Armin 473
Rühlmann, Franz 578
Rühr, Josef 84
Rümmelein, Markus 563, 636, 650
Rünger, Gertrude 313, 514, 601, 908
Ruepp, Odo 248
Rummel, Erich 214
Runge, Bernhard 740
Ruoff, Wolfgang 1008
Rupp, Franz 630
Rust, Maria 548
Ruß, Peter 631

Saal, Alfred 440, 1105
Saalfeld, Ralf v. 155, 252, 735
Saam, Werner 1120
Saatmann, Walter 936
Sabarelli, Antonio 456
Sabata, V. de 1118
Sabbatini, Renzo 456
Sacher, Paul 260, 623, 833, 840, 1026
Sachs, Jochem 694
Sachs, Kurt 542
Sachs, Wilhelm 111
Sachsenberg, Ernst 66
Sachsse, Hans 452, 622, 814, 906, 1001, 1112
Sachter, Thomas 1103
Saillet, Marcel 591
Saint-Saëns, Charles 86
Saller, Helmut 622
Salomon, Karl 595, 624
Salomon, S. 68
Salvati, Salvatore 623, 724, 1008
Salvatini, Mafalda 212, 597
Sambeth, Heinr. M. 827, 1109
Saminsky, L. 909
Sandberg, Herbert 84
Sandberger, Adolf 621, 807
Sander, Berthold 337, 648
Sander, Constantin 229
Sander, Horst 230
Sander, Martin 230
Sander, Wilh. 229
Sandow, Eugen 260
Sandt, Max van de 47
Sarasate, Pablo 1090
Sasowski, Bruno 564
Satie, Erik 1017
Sauer, Emil v. 71, 349, 744, 1021
Sauer, Heinrich 242, 1078
Sauter, Fr. 149
Sayn-Wittgenstein, Fürstin 48
Scaria, Emil 574
Scarlatti, Domenico 781, 953
Schachtebeck, Heinrich 4, 819
Schad, Arnold 998
Schadewitz, Carl 60, 82, *345*
Schaeben, Jakob 162
Schaeben, Ria 791
Schaefer, Anneliese 694, 791
Schäfer, Carl 346, 554, 621, 822, 1000
Schäfer, Dirk 1089
Schäffer, A. 1105
Schaette, Erich 452
Schaichet, Alexander 591
Schaljapin, Fedor 68, 264
Schalk, Franz 2, 39, 68, 176, 436, 829, 869, 1089, 1098, 1099
Schalk, Josef 856, 872
Schalk, Lilly 2
Schaller Arthur 71
Schaller, Willy 346
Schambach, Otto 1117
Schammberger, August 823
Schanze, Johannes 70, 166, 537, 707
Scharrer, August 254
Schartner, Walter 631, 632, 825
Scharwenka, Philipp 544
Scharwenka, Xaver 544, 989
Schaub, Hans F. 537, 928
Scheel, R. 914
Scheidemann, Heinrich 1020
Scheidemantel, Karl 1090
Scheidhauer, Kurt 443
Scheidig, Konrad 155
Scheidler, Bernhard 546
Scheidt, S. 735, 1003
Scheiger, W. 1106
Schein, J. Herm. 61, 336, 338, 390, 819, 1003, 1011
Scheinpflug, Paul 53, 71, 213, 244, 556, 1003, 1112, 1124
Schellbach-Pfannenstiel, Luise 345
Schelle, Johann 834
Schellenberg, H. 82
Schellenberg, Martl 729
Schellhase-Thomas, Käthe 1078
Schelling, Hermann 831
Schelper, Otto *708*
Schem, Herm. 346, 921
Schemann, Ludwig *894*, 1021, 1038
Schenk, Erich 350, 1013
Schensyn, A. 45
Scherchen, Herm. 149, 150, 164, 210, 247, 312, 458, 597, 916, 928, 982, *998*, 1020
Schering, Arnold 417, 517, 582, 706, 921, 1011
Schertel, Fritz 170, 911
Scherz, Ed. 1026, 1109
Schey, Hermann 341, 408, 460, 586, 590, 591, 621, 742, 1014
Schick, Philippine 620, 623
Schiedermair, Ludwig 224, 319, 350, 532
Schiering, Adolf 717
Schiering-Quartett 346, 717, 1110
Schießl, Ludwig 1107
Schiffer, Ellen 836
Schiffer, Marcellus 120
Schiffmann, Ernst 60, *66*, 622
Schiffner, Richard 62, 240, 252, 546
Schild, Erich 151, 356, 1026
Schilling, Otto Erich 650
Schillings, Max v. 53, 61, 64, 196, 354, 367, 422, 441, 512, 597, 613, 641, 720, 744, 777, 830, 924, 932, 938, 940, 1002, 1022, 1043, 1092, 1126
Schindler, Anton 214
Schindler, Hanns 82, 168, 345, 621, 921, 1036, 1042, 1098
Schipa, Tito 68, 641
Schipper, Emil 256, 313, 514, 600
Schirach, Rosalinde v. 212
Schjelderup, Gerhard 229, 260, 360
Schlaf, Johannes 744
Schlag, E. 312
Schlegel, A. W. v. 184
Schlegl, Armin 246
Schleicher, Hedwig 245, 346
Schleifer, Karl 436
Schlemm, Gustav 730, 1120
Schlenck, Hans 343
Schlerf, Lorenz 162
Schleunig, Wilhelm 62

Schlicht, Ernst 251
Schlier, Agnes 584
Schlösser, Louis 195
Schloß, J. 153
Schloß, Julius 698
Schloß, Maria 394
Schloß, Martha 394
Schlüter, Erna 723, 726
Schlusnus, Heinrich 62, 71, 148, 244, 252, 254, 433, 595, 630, 648, 720
Schmale, Erich 1020
Schmalnauer, Rudolf 162, 630
Schmalstich, Clemens 736, 840
Schmedes, Erik 39
Schmeidel, Hermann von 52, 454
Schmid, Alfons 364
Schmid, Ernst, Fritz 417, 717
Schmid, Hans 1108
Schmid, Heinrich Kaspar 229, 338, 364, 458, 548, 623, 936, 967, 1112
Schmid, Philipp 1103
Schmid, Rosl 150, 1077
Schmid, Ulli 348
Schmid, Willi 1011
Schmid-Bloß, Karl 926
Schmid-Lindner, August 151, 213, 246, 344, 540
Schmidt, Carl 337, 648
Schmidt, E. 910
Schmidt, Egon 840
Schmidt, Franz 70, 123, 314, 346, 349, *432*, 601, 696, 1015, 1079
Schmidt, Fritz 1128
Schmidt, G. Friedr. 122, *166*, *1122*
Schmidt, H. O. 791
Schmidt, Heinrich 883
Schmidt, Joh. Christ. 780
Schmidt, Livia 356
Schmidt, Robert 70
Schmidt, Rudolph 240, 260
Schmidt, Wilhelm 915
Schmidt, Wilmar Robert 842
Schmidt-Belden, Carl 65
Schmidt-Gronau 65, 823
Schmidt-Isserstedt, Hans 744
Schmidt-Ziegler, Fr. T. 820
Schmidtkonz, Max 164, 620, 822
Schmiedel, Hans Peter 556
Schmitt, Florent 215, 620
Schmitt, Saladin 341, 626, 792
Schmitt, Willi 906
Schmitt, Wilhelm 833
Schmitz, Arnold 544, 715
Schmitz, Eugen 738, 844
Schmitz, Gerta 311
Schmitz, Isabella 242, 791
Schmitz, Paul 343, 736, 815, 916, 1010
Schmitz, Peter 566, 792
Schmuckler-Wolffberg, Elvira 913
Schmücker, Therese 1000
Schnabel, Arthur 544, 694
Schnackenburg, Helmuth 736, 792
Schneevoigt, Georg 1116
Schneider, Erich 63
Schneider, Horst 349, 1020
Schneider, Louis 318
Schneider, Max 518, 582
Schneider, Mich. 442
Schneider, Oskar 1112
Schneider, Rudolf 450, 980
Schneider-Quartett 1009
Schneiderhan, W. 214
Schnepf, Hans 729
Schnerich, Alfred 650, 735
Schnitger, Arp 93
Schnurrbusch-Quartett 916
Schober, Franz 1090
Schöbert, Gertrude 250
Schoeck, Othmar 184, 347, 350, 356, *469*, *493*, 585, *586*, 828
Schoedel, Gustav 82, 744, 921, 1036
Schöffler, Paul 243, 538, 721
Schoen, Aldo 246
Schön, Otto 350
Schönberg, Arnold 60, 78, 153, 164, 211, 334, 375, 409, 419, 477, 612, 698, 763, 819, 967, 1016
Schöne, Lotte 268, 352, 908, 918
Schönfeld, Bruno 726
Schönherr, Max 664
Schönherr, Wilhelm 76, 884
Schönmüller, Philipp 150, 642
Schönsee, Erik 260
Schoepflin, Adolf 539
Scholtz, Toni 725
Scholz, Bernhard 671
Scholz, Heinz 919
Schopen, Hilde 1108
Schorr, Friedrich 439, 513, 793, 981, 1021
Schott, Manfred 728
Schottländer, Joh. Wolfg. 607
Schrade, Leo 1114
Schramm, Fr. 723
Schramm, Friedrich 120
Schramm, Paul 342, 917, 940
Schramm- Soetermeer, Diny 917
Schrattenholz, Leo 923
Schreck, Gustav 62, 149, 241, 336, 536, 537, 818, 834
Schreiber-Stoll, Hildeg. 76
Schreker, Franz 74, 146, 160, 310, 333, 334, 448, 452, 489, 532, 565, 612, 619, 646, 693, 736, 740, 825, 905, 924, 940, *1075*, 1098
Schremmer, A. 334
Schrems, Theob. 247, 715, 805
Schrenk, Walter 87, 354
Schrimpf, Otto 74, 648, 842
Schröder, C. 146, 262
Schröder, Edmund 744, 978
Schröder, Fritz 736, 838, 1078
Schröder, Hermann 123, 409, 735
Schröder, Otto 582, 710
Schröer, C. K. J. 194, 727
Schröter, Corona 183, 817
Schröter, Leonh. 241
Schrötter-Coroza, Alice 513
Schubert, Franz 4, 64, 67, 80. 95, 147, 158, 432, 470, 475, 817, 842, 928, 972, 992, 998, 1013, 1110
Schubert, Heinz *493*, *541*, *589*, 840, 928, 930, 979, 1024, 1076
Schubert, Kurt 518
Schubert, Marie 982
Schubert, Richard 413, 981
Schubert-Bund 2
Schuch, Clementine v. 644
Schuch, Ernst v. *988*
Schuch, Hans v. 242, 347
Schuchardt, Theodor 640
Schüler, Hans 550
Schüler, Johannes 164, 641, 695
Schüler, Resel 992
Schünemann, Georg 87, 320, 441, 454, 596, 677, 735, 738, 831, 963, 1114
Schünemann, Joh. A. 425
Schüngeler, Heinz 352, 641, 915, *991*
Schürer, Ernst 822
Schürmann-Herchet, 1108
Schütz, Franz 601
Schütz, Heinrich 4, 61, 149, 153, 155, 336, 344, 349, *389*, 410, 536, 624, 634, 718, 824, 920, 952, 966, 1003, 1038, 1107, 1113
Schütze, Wilhelm 906
Schützendorf, Leo 36, 156
Schuh, Fritz 641
Schuke, A. 466
Schulhoff, Erwin 239
Schulmann, Otto 828
Schultz, Helmut 738

Schultz-Birch, Maria 648
Schultze, Martin *67*
Schulz, Albert 80
Schulz, Alfred 143
Schulz, Elfe 245
Schulz, Gottfried 807
Schulz, Heinrich 196, 1114
Schulz, J. A. P. 241
Schulz, Walter 80, 362, 442, 650, 731, 748, 833
Schulz-Dornburg, Hanns 66, 122, 448, 597, 721
Schulz-Dornburg, Rudolf 631, 695
Schulz-Fürftenberg, Günther 442
Schulze, Ernft 721
Schulze, Fritz *628*
Schulze, Herbert 1120
Schulze-Priska, Walter 923
Schulze-Priska-Quartett 38, 409
Schum, Alexander 63, *64*, 243, 434, 537, 538, 629
Schumann, Clara 352, 738
Schumann, Elifab. 152, 271, 410, 514, 754, 815, 816, 918
Schumann, Ferdinand 707
Schumann, Georg 37, 62, 74, 120, 214, 229, 310, 364, 408, 441, 460, 595, 596, 666, 707, 720, 775, 777, 836, 1076, 1109
Schumann, Robert 16, 17, 20, 28, 48, 78, 82, 111, 136, 138, 194, 213, 241, 260, 270, 360, 397, *427*, 428, 514, 656, 694, 731, 734, 825, 910, 917, *946*, 973, 998, 1013, *1090*
Schumann, Walter 831
Robert - Schumann - Gefellfchaft 349, 440, 707
Schuricht, Carl 61, 63, 450, 548, 598, 624, 744, 818, 1014, 1026
Schuffer, Nicafius 60
Schufter, Franz 807, 842
Schufter, Heinrich 973
Schufter, Jofef 360, 731, 1009
Schwadtke, F. 155
Schwamberger, Karl 822
Schwan, Jofef 912
Schwartz, Jofeph 527
Schwarz, A 954
Schwarz, Adolf 534
Schwarz, Gerhard 831, 921
Schwarz, Hanne 216
Schwarz, Max 102
Schwarz, Reinhard 147
Schwarz, Vera 216, 693
Schwarz, Werner 946
Schwarzenbach-Wille 592
Schweitzer, Albert 599, 656, 846, 920
Schweizer, Anton 818
Schwelb, Hugo 38
Schwenke, E. F. G. 230
Schwers, Paul *563*, *611*
Schweska, Hans 339
Schweyda, Willy 923
Schwickerath, Eberhard 110, 384
Schwieger, Hans 922
Schwind, Moritz v. 111
Schwochau, Friedr. 350
Scotti, Antonio 256
Scriabine, Alexander 40, 252
Scurla, Lothar 1021
Sczuka, Karl 146
Seckendorff, Siegmund v. 184
Secker, Adolf 431, 436
Sedlak, Fritz 513
Sedlak-Winkler-Quartett 123
Seeburg, Franz v. 301
Seefried, Fritz 452
Seemann, Erich 418
Sehlbert, Lotte 1008
Seiber, Matyas 1014
Seidelmann, H. 914
Seidl, Anton 709
Seidl, Arthur 541
Seidl, Erich 648, 926, 930
Seidler, Erich 266
Seidler-Winkler, Bruno 597, 1128
Seidlhofer, Bruno 1099
Seidmann, Bernhard 1112
Seifert, Alois 664
Seiffert, Adolf 967
Seiffert, Max 735
Seinemeyer, Meta 63
Seitz, Robert 748
Sekles, Bernhard 229, 486, 632, 730, 907
Selzam, Ingeborg v. 906
Sempell, Charlotte 242, 1108
Semper, Gottfried 566
Senff, Richard 445
Senfl, Ludwig 418, 522, 910, 966, 1002, 1020
Senflius, Ludov. 712
Senfter, Johanna 452
Senger, Rudolf 146
Senten-Rolff, J. v. 234
Serato, Arrigo 640
Serauky, Walter 1114
Serkin, Rudolf 596, 724, 908, 956, 1008, 1016, 1104, 1116
Seffelberg, Bruno 652.
Sevčik, Ottokar 444, 922
Seyboth, Paul 536
Seydel, Karl 150, 246, 343, 815
Seyffarth, G. F. 771
Seyfried, J. G. Ritter v. 195
Sgambati, Giovanni 526
Shan Kar, Udar 919
Sibelius, Jean 744
Sieben, Wilhelm 39, 53, 122, 213, 312, 410, 598, 639, 915, 1026, 1078
Siedersbeck, Franz 348
Siegel. Rud. 727
Siegert, Ewald 340, 1003
Siegl, Otto 70, 153, 213, 344, 356, 532, 548, 552, 554, 658, 664, 744, 746, 842, 980, 1098, 1104, 1119, 1128
Siegrift, Lucie 590
Sievers, Hch. 921
Sievert, Elfe 1020
Sievert, L. 342, 914
Silbermann, Gottfried *138*, 1089
Silbermann, Joh. Andreas 1089
Silberftein, Ernft 734
Silcher, Friedr. 397, 961
Silten, Th. 631
Simmich, Eugen 831
Simon, A. 888
Simon, Hermann 431, 537, 1122
Simon, James 194, 262
Simon, Max 1008
Simons, Rainer 216, 514
Sindlinger, M. 1105
Singer, Heinrich 601
Singer, Kurt 511, 1026
Singer, Otto 527, 1089
Sinzheimer, Max 452
Sirota, Leo 556
Sitt, A. 1055
Sittard, Alfred 170, 450, 518, 736, 748, 834, 836, *949*, 1009
Slawenfki, Jofiy 1014
Slezak, Leo 923
Slezak, Margarethe 693
Smend, Friedrich 1042
Smetáček, Wenzel 829
Smetana, Friedr. 258, 313, 731, 900
Smetana-Gefellfchaft 264
Smolny, Paul 148, 641, 792
Söchting, Emil 1089
Sofka, Walter 563
Söhle, Karl 300, 1116
Söhle, Marie 1116
Söhnlein, Kurt 66
Söndlin, Ernft 591
Soldan, Kurt 370, 1024
Sollfrank, Rudolf 1008
Somborn, Karl 122

Sommer, Karl 1112
Sommer, Otto 337
Sonnen, Willy 544
Sonnen-Neubronner, Anni 544
Sonntag, Henriette 538
Sonntag, Johannes 923
Soulage, Marc 60
Soufa, John Phil. 354
Spaltholz, E. 707
Spani, Hina 909
Spanich, Kurt 240, 735
Spaun, Wilhelm v. 158
Specht, Renate 631
Specht, Richard 354
Speidel, Ludwig 857
Spengler, Martin 539
Spiegel, Magda *955*
Spiegel-Tow, N. 718
Spielmann, Otto 337
Spies, Ad. 122, 981
Spilcker, Max *65*
Spilling, Willy 1000
Spinner, Leopold 87, 153, 698
Spitta, Clara 1002
Spitta, H. 95, 967
Spiwakowfky-Trio 408
Spohr, Ludwig 17, 82, 164, 195, 215
Spontini, Gasparo 82, 817
Sporn, Fritz 936
Spreckelfen, Otto 836
Springer, Gifela 244
Springer, Hermann 548, 642
Springer, Max 349
Staab, Richard 746
Stache, W. 998
Stadelmann, Li 452
Stadler, Abt 1089
Stadler, Hans 80
Städing, Hildegard 1019
Staegemann, Waldemar 63, 64, 243, 629, 721
Stamitz, Johann 683
Stammler, Georg 635
Stark, Hanne 828
Stark, W. 819
Starke, Johannes 726
Staffen, Franz 168, 528
Statler, Katharina 240
Staudinger, Joh. Gg. 194
Stavenhagen, Bernhard 47, 642
Stebel, Paula 345
Stech, Will 214
Stechow, Wolfgang 724, 836, 928
Stefan, Ernft 410
Steffano, Agoftino 1107
Steffen, Willy 1128
Stege, Fritz 616, *902*
Steglich, Rudolf 252, *385*, 832
Stegmann, Brita 442
Stegmann, Frieda 912
Stegmann, Johannes 556
Stehle, Anton *803*
Stehle, Eduard 803
Steidel, Max 1098
Steier, Harry 1075
Stein, Fritz 36, 56, 74, 78, 102, 224, 348, 421, 450, 518, 558, 617, 686, 706, 848, 900, 956, 1009
Stein, Hedwig 922
Stein, Rich. H. 765
Stein, Sufanne 67
Stein, Walter 775
Steinberg, H. W. 740, 914
Steinberg, M. 45
Steinberg, Wilhelm 342, 650
Steinecke, Margarete 146
Steiner, Georg 215
Steingräber, Georg 550
Steinitzer, Max 1114
Steinkamp, Guft. 345, 1110
Steinkauler, Walter 807
Steinkrüger, Martin 122, 311
Steinmeyer, Herbert 1020
Stekl, Konrad 264, 664
Stelzer, Kurt 458
Stemann, Gertrud 256, 341
Stephan, Rudi 76, 337, 720, 721, 828, 838, 978, 1016, 1022, 1078
Stephani, Hermann 154, 440, 916
Stern, Julia-Lotte 626
Stern, Richard 831
Sterneck, Berthold 150, 246, 336, 815, 816
Sternfeld, R. 1089
Stetten, Emy v. 348, 596
Steyer, Erika 151
Sthamer, Heinrich 240, 260
Stieber, Hans 775
Stieber-Barn, Franziska 923
Stiedry, Fritz 120, 596, 693, 1090, 1092
Stiegler, Karl 644, 724
Stiegler, Paul 914
Stieglitz, Georg 630
Stier, Alfons 346, 834
Stier, Alfred 63
Stierlin, Kuno 410
Stifter, Adalbert 882
Stilz, Philipp 463, 775
Stimmer, Karl 360, 431
Stingl, Anton 149
Stirnweis, Elifa 1006
Stjerna, Helga 632
Stock, Frederick 1047
Stockhaufen, Ella 1003
Stölzel, Gottfr. Hch. 346
Störring, Willy 723
Stößinger, Felix 430
Stöterau, Otto 1116
Stöwer, Walter 563, 636
Stolle, Konrad 713
Stolte, W. 178, 385
Stoltzer, Thomas 418, 712
Stolz, Robert 721
Stolzenberg, Georg 264, 836
Stolzenberg, Hertha 66
Storck, Karl 1089
Straaten, Inge van der 552
Strack, Magda 247
Stradal, Auguft 853
Sträßer, Ewald 921
Sträter, Hans 1026
Stranfky, Jofefine 215, 636
Straram, Walter 918
Straßburg, Heinz 1004
Straub, Agnes 563
Straube, Carl 16, 94, 389, 432, 439, 491, 733, 738, 818, 840, 995, 1020, 1089, 1111, 1113, 1120
Straube, Paula 546
Straus, Oskar 146
Strauß, Johann 55, 64, 143, 148, 152, 160, 213, 247, 344, 641, 693, 908, 980, 1007
Strauß, Jofeph 195
Strauß, Richard 37, 48, 63, 67, 68, 69, 74, 78, 80, 84, 122, 141, 160, 170, 229, 241, 264, 268, 320, *335*, 341, 347, 374, 419, 439, 444, 460, 511, 531, 544, 554, 569, 612, 628, 633, 698, 719, 754, 791, 804, 816, 830, 905, 907, 908, *916*, 930, 953, 959, 973, 981, 988, 991, 1002, 1015, 1018, 1028, 1042, 1071, 1098, 1101, 1109, 1119
Strawinfky, Igor 37, 54, 61, 67, 68, 84, 121, *123*, 211, 250, 252, 313, 334, 338, 341, 419, 438, 548, 597, 628, 634, 693, 720, 746, 759, 841, 928, 979, 1007, 1012, 1013, 1076, 1098, 1104, 1118, 1119
Strebel, Arnold 1020
Strecke, Gerhard 733
Strecker, Helene 65
Strecker, Kom. Rat 52
Strehl, Pauline 724

Strehler, Frz. 350, 444
Streib, Christian 726
Streicher, Johann Andreas 123, 1102
Streicher, Theodor 123, 196, 894
Strickrodt, C. 924
Striegler, Kurt 146, 160, 334, *433*
Striegler-Quartett 334
Strienz, Wilh. 214, 312
Strnad, Oskar 908
Strobel, Otto 344
Strohbach, Hans 311, 599, 641, 694
Strohm, K. H. 212, 979
Stroß, Willy 214, 410, 450, 552, 714, 913, 1108
Struck, Adolf 382
Stuckenschmidt, H. H. 530, 1070
Studeny, Herma 78, 463, 505, 654, 844, 923
Stückgold, Grete 256
Stückgold, Jacques 256, 352, 444
Stünzner, Elisab. 64, 434, 538
Stürmer, Bruno 240, 260, 268, 345, 438, 633, 775
Stuers, J. de 638, 714
Stuhlfauth, W. 1011
Stummvoll, Karl 536, 636, 919
Stumpf, Carl 1084
Sturany, O. 76
Sturm, Margit 41
Sturm, Max 151
Sturmfels, Lisel 337
Sturzenegger, Richard 310, 706, 822
Suchanek, H. 824
Suder, Josef 260, 360, 622
Süddeutsches Quintett 452
Süddeutsches Trio 452
Suk, Josef 4, 448
Sullivan, Artur 448
Sulzbach, Emil 644
Suppé, Franz v. 148, 150, 258, 264, 600
Susato, Tielmann 1011
Suter, Mad. 1017
Suthaus, Ludwig 631
Sutter, Maria 443
Svendsen, Anton 68
Svendsen, Joh. S. 68
Swedlund, Helga 633
Swoboda, Heinrich 262, 828
Swoboda, Jos. 250
Sykora, Franz 87
Sykora, Josef 274
Szanto, Jani 4, 124, 246
Szanto, Th. 334
Szanto-Quartett 1107
Szell, Georg 164, 249, 342, 448
Szenassi, Karl 656
Szendrei, Alfred 71
Szenkar, Eugen 122, 311, 599, 694, 932, 1077
Szigeti, Josef 4, 68, 362, 412, 1006
Szymanowski, Karol. 4, 1090, 1119

Taconet, G. 334
Takacs, Jenö v. 1116, 1124
Talhoff, Albert 463, 519
Talich, V. 1090
Tallis, Thomas 336
Tambuyser, Gabrielle 439, 908
Tanjo, Egisto 68
Tansmann, Alex. 60, 334
Tants, Robert 343
Tappe, Walter 141
Tappolet, Siegfried 168
Tauber, Richard 271, 724, 1080
Taubert, Maria 731
Taubmann, Otto 566, 672
Taucher, Kurt 815, 817
Tauscher, Hildegard 349
Tauscher-Gadski, Johanna 354
Tausig, Karl 740
Teichmüller, Robert 552, 942, 995
Telemann, G. Ph. 917, 928, 1010
Telmanyi, Emil 68
Teschemacher, Marg. 634
Tessier, A. 888
Teßmer, Heinrich 721
Teuffel, Kitty v. 539
Thalberg, Sigismund 48
Thaler, J. 706
Thate, A. 791
Thate, Josef 1119
Theil, Fritz 262
Therstappen, J. 338
Therwal, Ernst 248
Thibaud, Jacques 439, 536, 908
Thiel, Carl 241, 563, *610*, 693, 733, 833
Thiel, Elsa 915
Thiele, Alfred 342
Thieme, Karl 542, 620
Thierfelder, Helmuth 37, 211, 310, 641, 938, 940
Thode, Daniela 47
Thoma, Hans 112
Thomas, Ambroise 1010
Thomas, Ch. A. 135
Thomas, G. A. 155
Thomas, Kurt 35, *36*, 60, 71, 80, 155, 240, 241, 244, 336, 338, 340, 344, 441, 442, 537, 582, 634, 635, 694, *722*, 735, 738, 818, 836, 926, 953, 967, 1009, 1020, 1112
Thomas, Otto 1021
Thomas, Theodor 59
Thompson, Randall 268
Thomson, César 1056
Thuille, Ludwig 111, 229, 246, 482
Thum, Margarete 162
Tiessen, Heinz 196, 967
Tietjen, Carl 1114
Tietjen, Heinz 139, 348, 444, 511, 658, 732, 760, 830
Toch, Ernst 38, 76, 141, 170, 211, 239, 240, 347, 410, 493, *494*, 542, 590, 695, 706, 762, 818, 907, 967, 1014, 1104
Töpfer, Irene 1116
Tokugawa, Marquis 932
Toll, Maria 342, 444, 928
Tomaschek, W. 900
Tommasini, Vincenzo 60, 440, 1007
Topitz, Anton Maria 638, 714, 716
Torrefranco, Fausto 238
Torri, Luigi 740, 1089
Torshof, Inga 1006, 1014
Toscanini, Arturo 71, 84, 156, 260, 262, 444, 732, 756, 809, 842, 942, 1114
Traetta, Tommaso 1107
Trakl, Georg 345
Trantow, Herbert 240, 244, 347, 360, 431, *494*, 592
Trapp, Jakob 452
Trapp, Max 264, 312, 339, 358, *433*, 454, 491, 650, 721, 1001, 1014, 1026, 1028, 1102, 1109
Trauneck, Jos. 437, 731, 917
Trauthayn, Josef 2
Trautner, Friedr. Wilh. 354
Trautwein, Susanne 921
Trede, Paul 695, 926
Treer, Hedwig 623
Tregler, Eduard 838
Treichler, Hans 626
Treichlinger, Wilh. 240, 334, 1013
Trendelenburg, Wilhelm 802
Trenkner, Werner 334, 360, 713, 748, 906, 922, 978, 1098
Treskow, E. 214
Trianti, Alexandra 1077

Trienes, Walter 122, 312
Trinius, Hans 730
Trio de la Cour de Belgique 1077
Tritto, Giacomo 82
Tröbes, Otto 1092
Trolldenier, Walter 725
Tronnier, Richard 648
Trundt, Henny 214, 268
Trunk, Maria 214
Trunk, Richard 122, 214, 229, 431, 452, 527, 530, 542, 695, 727, 910, 1077
Truslit, Alex. 519
Tſchaikowſky, Peter 40, 146, 211, 310, 334, 337, 363, 523, 633, 713, 821, 1000, 1046
Tſchechiſches Streichquartett 448
Tſcherepnin, Alex. Nik. 214, 252, 311, 313, 346, 883, 906, 1028
Tulder, Luis van 38, 214
Tunder, Marianne 63
Turnau, Joſef 914
Tutein, Karl 248, 736, 917, 926, 1010
Tutenberg, Fritz 101, 102
Tſchirch, Wilhelm 229

Uday-Shan-Kat 1012
Nebel, F. G. 689
Uhde, Fritz v. 1071
Uhl, Alfred 706
Ullmann, Regina 590
Ullrich, Kurt 260
Umbreit, K. G. 228
Umlauft, Paul 229, 575, 599
Unger, Hermann 38, 72, 74, 241, 311, 409, 458, 842, 980, 1078
Unger, Max 14, 532, 902, 1090
Unterholzner, Ludwig 444
Urias, Siegfried 626, 1006
Urſuleac, Viorica 63, 336, 538, 630, 908, 1005
Uzielli, Alberto 632, 825, 1105

Valenzi, Frieda 41
Vallini, Pietro 256
Vareſe, Edg. 335
Vecſey, Franz v. 311, 444, 922, 1076
Veit, Franz 928
Verdi, Giuſeppe 38, *66*, 143, 160, *242*, 250, 311, 334, 342, 376, 431, 526, 573, *595*, 600, 718, 756, 883, 953, 1013, *1057*
Veretti, Antonio 74
Vetter, Ludwig 147, 641, 915, 992
Vetter, Walther 463
Vidor, Emerich 67
Vierdanck, Joh. 826
Vierling, Georg 143, 240
Vierlinger, Wilhelm 151
Vierne, Louis 335
Vietinghoff-Scheel, Anatol 519
Vietinghoff-Scheel, Boris 463
Villa-Lobos, Heitor 909
Vincent, Jo 536
Viſſer, Gerrit 834
Vitali, Mario 838
Vivaldi, Antonio 154, 238, 735
Vockner, Joſef 1073
Vodošek, Alfons 4
Völker, Franz 124, 409, 412, 413, 439, 514, 600, 630, 818, 908, 914, 981, 1080
Völker, Wolf 631
Vogel, Adolf 642, 744
Vogel, Elſe 442
Vogel, Emil 1090
Vogel, Wladimir 39, 76, 150, 164, 211, 314, 826, 1007, 1024, 1124
Vogelweide, Walther von der 844
Vogler, Abt 497, 526, 807
Vogt, Auguſt 926, 980
Vogt, Hans 620
Vogt, Wolfgang 1104
Voigt, Ernſt 1111
Voigt, Heinrich 337, 548, 627
Voigt, Otto 443
Voigt-Quartett 539
Voigtländer, Edith v. 344, 540
Volbach, Fritz *51*, 74, 122, *156*, 162, 648, 827
Volbach, Walter 915
Volkenrath, Elly 714
Volkmann, Alfred 111
Volkmann, Otto 827, 1079, 1109
Volkmann, Robert 240, 1090
Volkmann, Rudolf 148, 162 245, 262, 348
Vollerthun, Georg *66*, 258, 556, 746, 777, 924, 930, 1002, 1022, 1026, 1118
Vollmer, Bernhard 922
Vollrath, Wilhelm 70
Vomáčka, B. *828*
Vondenhoff, Bruno 1022
Vopelius, G. 443
Voß, E. 825
Votto, Antonio 156, 829
Vretblad, Patrik 337
Vulpius, Melchior 241
Vycpàlek, Ladislav 352

Waas, Alfred 623
Wach, Adolf 1012
Wachtel, Erich 640
Wälterlin, Oskar 623, 724
Wagemann, Henry 1124
Wagenaar, Joh. 1015
Wagenſeil, Gg. Chr. 428, 1088
Wagner, Auguſt 916
Wagner, Coſima 761, 976, 1088
Wagner, Hugo 160, 1112, 1113
Wagner, Joachim 350, 709
Wagner, Joſef 62
Wagner, Joſef (Breslau) 367
Wagner, Paul 1104
Wagner, Peter 254, 639
Wagner, Richard 25, 28, 46, 67, 72, 109, 110, 111, 121, 144, 158, 166, *199*, *203*, 234, 249, 348, 352, 354, 364, 397, 410, 423, 446, 497, 526, *540*, 548, 568, *572*, *576*, 628, 630, *637*, 644, 671, *679*, 708, 735, 738, 756, *768*, 821, 830, 853, 878, 883, 920, 928, 940, 959, 983, *997*, *998*, 1013, *1038*, 1091, *1097*, 1111, 1124
Wagner, Roſalie 203
Wagner, Siegfried 47, 48, 548, 760, 840
Wagner, Winifred 528, 636, 638, 809, 830
Wagner-Löberſchütz, Th. 334, 350, 644
Wagner-Schönkirch, Hans 636, 650, 1099
Wahle, Chriſtian 337, 628
Wahrlich, V. 918
Walde, Doris 443
Waldmann, Fritz 254
Walleck, Oskar 838
Wallerſtein, Lothar 170, 217, 313, 334, 348, 439, 600, 908
Wallmann, Margarete 908
Wallner, Franz 274
Wallner, Leonore 346
Walter, A. 442
Walter, Anton 440, 715
Walter, Bruno 16, 37, 69, 78, 124, 151, 153, 244, 250, 332, 347, 348, 407, 411, 432, 439, 513, 601, 744, 840, 908, 916, 1009, 1016, 1022, 1076, 1101, 1113
Walter, Erich 791
Walter, Georg A. 345
Walter, Gottfried 155
Walter, **Guſtav 123**
Walter, Ignaz 194
Walter, Johann 344, 966

Walter, Johannes 712
Walter, Karl 601, 1100
Walter, Paul 924
Walter, Roſe 242
Walter, Wilhelm 247, 635
Waltershauſen, Eberhard v. 539
Waltershauſen, Herm. W. v. 444, 462, *540*, 620, 622, 646, 922, 1001, 1106, 1122
Walther, A. 155
Walther, Eva 1116
Walther, Johannes 61, 834
Walz, K. 1105
Wandelt, Willy 777
Wangorſch, Margarete 350
Wannenmacher, Johannes 226
Wartiſch, Otto 334, 814, 906
Warwas, Erdmann 72
Wasner, Käthe 260
Waſowicz, Phil. 1109
Watzke, Rudolf 62, 64, 168, 589, 630, 717, 823, 911, 1016, 1111
Weber, B. A. 777
Weber, Carl Maria v. 67, 109, 121, 286, *343*, 423, 526, 720, 748, 816, 908, 938, 999
Weber, Franz 526
Weber, Ludwig I 78 122, 630, 834, 928, 1109
Weber, Ludwig II 815
Weber, Walter (Jena) 245
Webern, Anton v. 590, 697, 1090
Webſter, Beveridge 268
Weckmann, Matth. 624, 735
Wedig, Hans 76, 164, 242, 905, *911*, 912, 924, 926, 980, 1078, 1119
Wegener, Martha 942
Wegmann 154
Wehle, Gerh. F. 76, 408, 556, 652, 1000
Weidig, Adolf 72
Weidt, K. 778
Weigl, Bruno 664
Weigmann, Fr. 196
Weiher, Ernſt 1010
Weil, Emilie 1020
Weiler-Bruch, Lene 956
Weill, Kurt *120*, 141, 252, *309*, 312, 334, 356, 410, 512, 514, 612, 932, 968, 1014, 1016
Weimar, Wilhelm 775
Weimariſches Trio 731
Weinand, Maria 775
Weinberg, Willy 262
Weinberger, Jaromir 76, 141, 148, 211, 215, 240, 313, 612, 713, 814, 842, 1017
Weingarten, Paul 412
Weingartner, Felix v. 151, 196, 241, 349, 438, 450, 460, 528, 544, 601, 623, 793, 981, 1016, 1089
Weinmann, K. 610
Weinmeiſter - Kohlſchmidt, Hilde 825
Weinzierl, Max v. 229
Weisbach, Hans 148, 213, 214, 268, 339, 409, 444, 454, 598, 722, 915, 1003, 1026, 1028, 1078
Weiskopf, Herbert 917
Weismann, Julius 213, *217*, 240, 258, 312, 341, 367, 634, 723, 742, 792, 1007
Weismann, Urſel 1006
Weismann, W. 4
Weiß, Eduard 740
Weiß, Karl 63, 244
Weiß-Oſtborn, Rudolf 1093
Weißenfels, Bruno 742
Weißgärber, A. 535
Weißhappel, Friedrich 942
Weißmann, Adolf 1060
Weißmann, Frieder 360, 408, 460
Weitemeyer, Herbert 166, 266
Weitz, Hans-J. 6
Weitzmann, Fritz 170
Weitzmann, K. F. 1089
Weitzmann-Trio 170, 819, 911
Welcker, Jul. 1110
Welge, Erich 731
Welker, Max 544
Welleſz, Egon 80, 214, 271, 417, 542, 656, 699, 814, 840, 981, 1026
Welzel, Käte 1036
Wendel, Ernſt 164, 262, 338, 656, 842, 1026, 1120
Wendling, Carl 247, 440, 635, 918, 1105
Wendling-Quartett 148, 149, 440, 633, 715, 726, 825, 917, 1016, 1105, 1109, 1120
Wenzel, Eberhard 554, 632, 825, 1104, 1113, 1122
Wenzel, Johann 20
Wenzl, Joſ. Lorenz 268
Wenzlawſki, Walter 588
Werfel, Franz 39, 334, 600, 918
Werkauf, Albert 821, 979
Werkhoven, Fred van 998
Werlé, Heinrich 174
Wermann, Friedr. Oscar 62
Werner, Heinrich 1089
Werner, Jürg 1020
Werner, Max 352
Werner, Rudolf 532, 773, 777
Werner-Böhme, Erdmann 844
Wertheim, J. v. 488
Werthner, Franz 258
Weſendonk, Mathilde *143*, 428, 540
Weſſelmann Hilde 452, 748
Weſtdeutſches Trio 1078
Weſterman, Gerhart v. 347, 495, 590, 695, 979, 1078
Weſtermeier, Paul 595
Weſtfäliſches Quartett 827
Wetz, Richard 137, 162, 347, 363, *373*, 442, 463, 636, 637, 658, 733, 926, 928, 940, 1113
Wetzig, Arno 324
Wetzler, H. Herm. 38, 82, 241, 312, 410, 650, 792, 821, 905, 928
Weweler, Aug. 926
Weyer, Hilde 633
Weymar, Karl 452
Wibral, Paul 1000
Wichmann, Kurt 162, 633, 725, 834, 1106, 1112
Wichmann, Otto 742
Wicke, Richard 320, 504
Wieber, Elſa 629
Wieck, Clara 817, 1090
Wiedemann, Hermann 313, 982
Wiedemann, Max 251, 512, 777, 836
Wiegand, Dagmar 732
Wiehe, Charlotte 445
Wiener, Karl 87, 266, 349
Wiener Sinfonie-Orcheſter 1099
Wieniawſki, A. 1000
Wigman, Mary 1021
Wihan, Hans 448
Wilbye, John 518
Wildbrunn, Helene 349, 923, 1038
Wilde, Alfred 692
Wildermann, Hans 65, *197*, 519, 840
Wildhagen, Erik 910, 932
Wilferts, Auguſt 527, 738
Wilhelm, Friedl 1110
Wilhelmj, Auguſt 1090
Wilhelmj, Maria 762
Wilk, Ludwig 906
Wille, Rudolf 1110
Willer, Bruno 1103
Willer, Luiſe 539, 815, 816
Willimſky, Maxim. 631
Willms, Franz 53
Willner, Arthur 95

Willy, Joh. 345, 722, 726, 774, 821, 1006, 1026, 1109
Wilms, Friedrich 338
Wiltberger, Hans 1000
Winckelmann, Hans 740
Windeck, K. 722
Windorf, Hugo 1126
Windsperger, Lothar 953
Windt, Herb. 334, 407
Winkelmann, Hermann 574
Winkler, Georg 350, 548, 744, 819, 922
Winkler, Josef 776
Winkler, Lotte 262
Winkler-Vokalquartett 350
Winogradowa, Vera 211
Winslöw, Hans 41
Winter, Elisab. 1111
Winter, Ellen 539
Winter, Hans Adolf 458, 622
Winter, P. v. 396
Winter, Rudolf 1111
Winterberg, S. 913
Winterberger, A. 149
Winterthurer Streichquartett 916
Winzheimer, Bernh. 442
Winzler-Schliepe, Claire 256
Wirnitzer, Georg 260
Wirth, Herm. 717
Wirz-Wyß, Clara 586
Wismüller, Olga Maria 344
With, Dora 124, 217, 1099
Withol, J. 146
Witkowski, Michael v. 544
Witt, Josef 147
Witte, Wilh. 1008
Wittenberg, Alfred 742
Witter, Carl 346
Wittgenstein Paul 80, 120, 122
Wittrisch, Marcel 71, 212, 256, 693, 979
Wlach, Leopold 123
Wocke, Hans 214, 312
Wöß, Jos. V. v. 871, 1089
Wohlgemuth, Gustav 61, 450, 778, 1102
Wohlrab, Richard 445
Wolf, Bodo 240, 262, 431, 777
Wolf, Hanns 620
Wolf, Horst 1012
Wolf, Hugo 28, 62, 80, 95, 149, 213, 410, 419, 441, 458, 470, 537, 540, 556, 612, 640, 765, 856, 894, 910, 928, 973, 991, 998, 1090
Wolf, Johannes 542
Wolf, Reinhard 928
Wolf, Winfried 460
Wolf-Ferrari, Ermanno 74, 244, 440, 458, 634, 731, 816, 980
Wolfes, Felix 74, 122, 410, 631, 979
Wolff, Albert 536, 1016
Wolff, Fritz 793, 823, 979, 1004
Wolff, Louise 1057
Wolff, Werner 954, 1114
Wolfgruber, Georg 534
Wolfrum, Philipp 582
Wolfskehl, K. 258
Wolfurt, Kurt v. *53*, 87, 176, 266, 362, 454, 532, 556, 641, 1098, 1119
Wolgast, Johannes 1117
Wollgandt-Quartett 14
Wollgarten, Adelheid 214
Wollong, Ernst 437
Wolter-Pieper, Magdalena 72
Wolthas, J. J. 466
Wolzogen, Hans v. 234, 406, 1089
Wonneberger, Herbert 652
Woyrsch, Felix v. 155, 229, 563, 1078, 1119
Woytowicz, Bolesl. 153, 698
Wucherpfennig, Hermann 72
Wucherpfennig, Irma 932
Wüllner, Franz *109*, 214, 336, 384, 479, 527, 1077
Wüllner, Ludwig 16, 410, 595, 846, 1089
Wünsche, Gustav 740
Würz, Richard 344
Würzburger Bläserquintett 346
Wüst, Paul 738
Wüstinger, Otto 239
Wunsch, Hermann 60, 61, 80, 264, 358, 1000, 1109
Wuppertaler Konzertgesellschaft 1019
Wurlitzer, A. 689
Wutzky, Anna Charl. 300
Wymetal, Wilh. 600
Wyrott, Karl 345

Yornell, Catherine 4
Ysaje, Eugène 1056, 1089

Zador, Eugen 146, 211, 241, 266, 362, 620, 793
Zallinger, Meinhard v. 154
Zandonai, Ric. 440, 930, 1090
Zaichka, Willy 742
Zaun, Fritz 122, 311, 599, 1077
Zeelander, Gottfried 450
Zehelein, Alfred 452, 650, 1028
Zehrer, Fritz 629
Zeilinger, Franz 60, 61
Zeitler, Josef 923
Zelenka, Steffy 534
Zeller, Carl Aug. 961
Zeller, J. B. 1114
Zeller, Wolfgang 62
Zelter, Karl Friedr. 17, *186*, 191, *192*, 396, *397*, 441, 596, 619, 777, 817, 833, 963, 1089, 1120
Zemlinsky, Alexander v. 120, 262, 1021, 1098, 1122
Zenger, Max 196, 859
Zeni, Pietro 256
Zepler, Bogumil 1089
Zerlett, W. 1114
Zernick, Helmut 1042
Ziegler, Benno 1028
Ziehn, Bernh. 889
Ziehrer, C. M. 923
Ziehrer, Marianne 923, 1114
Zierau, Fritz 158
Zieritz, Grete v. 211, 240, 664
Zika, Wilhelm 95
Zika, Zdenka 313, 446, 514, 883, 1080
Zika-Quartett 1016
Zilcher, Heinz Reinhart 717
Zilcher, Hermann 2, 74, 80, 84, 214, 240, 247, 264, 295, 312, *346*, 358, 438, 450, 454, 460, 620, 638, 652, 716, 735, 744, 748, 827, 932, 940, 1042, 1102, 1110
Zilcher, Paul 252
Zilcher-Kiesekamp, Margret 638, 718, 827, 1110
Zillinger, Erwin 431, 1122
Zimmer, E. 264
Zimmer, Walter 624
Zimmermann, B. 168, 1078
Zimmermann, Erich 514, 600
Zimmermann, Hans 588
Zimmermann, Reinh. 251, 360
Zindler, Rudolf 1075
Zingel, Ewald 450, 621, 826
Zinnert, Karl Otto 1106
Zipperer, M. 1105
Zoder, Raimund 419
Zöllner, Heinrich 229, 356, 364, 528, 746, 1026

Zolotarew, Waſſily 636
Zſchorlich, Paul 422, 431
Zuccamaglio, W. v. 930
Zuckermandel-Baſſermann, Ludw. 728
Zuckmayer, Eduard 431, 1130
Zulauf, Ernſt 312, 598, 980, 1014
Zumpe, Hermann 1090
Zumſteeg, J. R. 396
Zuth, Joſef 923
Zweig, Fritz 120, 332, 431
Zweig, Stefan 930
Zwe[illegible]iger, Alfred 537
Zwinkmann, Ludwig 151

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

*

99. JAHRGANG

HEFT 1 *1932* *JANUAR*

VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG

Verlagspostanstalt: Regensburg

Fortsetzung 3. Umschlagseite

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Schriftleitung für Norddeutschland:
Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Westdeutschland:
Prof. Dr. Hermann Unger, Köln

Schriftleitung für Österreich:
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien

99. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JANUAR 1932 HEFT 1

INHALT

Seite

Dr. Fritz Stege: Paul Graener . . . 9
Dr. Alfred Heuß: Die Jubiläumsfestlichkeiten des Gewandhauses (1781—1931) . . . 13
Ferdinand David: Briefe an Julius Rietz. Ein Beitrag zur Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig. Mitgeteilt von Gabriele von Koenig . . . 17
Sebastian Röckl: Ein unbekannter Brief der Mutter Richard Wagners an dessen Frau Minna . . . 25
Dr. Hans A. Martens: Friedrich der Große und Quantz . . . 26
Jón Leifs: Künstler und Kritiker . . . 28
Hans Watzlik: Schulmeisterhimmel. Ein Stilleben . . . 29
Dr. Fritz Stege: Berliner Musik . . . 35
Prof. Dr. Hermann Unger: Musik im Rheinland . . . 37
Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Musik . . . 39
Dr. Alfred Heuß: An unsere Leser . . . 41
Th. Feige: Musikalisches Silben-Preisrätsel . . . 41
Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels „Singende Worte" von Freifr. von Uslar-Gleichen . . . 43

Neuerscheinungen S. 45. Besprechungen S. 46. Kreuz und Quer S. 50. Ur- und Erstaufführungen S. 60. Konzert und Oper S. 61. Musikfeste und Festspiele S. 69. Gesellschaften und Vereine S. 69. Konservatorien und Unterrichtswesen S. 69. Kirche und Schule S. 70. Persönliches S. 71. Bühne S. 74. Konzertpodium S. 74. Der schaffende Künstler S. 80. Verschiedenes S. 80. Funk und Film S. 82. Deutsche Musik im Ausland S. 84. Aus neuerschienenen Büchern S. 2. Ehrungen S. 2. Preisausschreiben S. 4. Verlagsnachrichten S. 4. Zeitschriften-Schau S. 6.

Bildbeilagen:

Paul Graener . . . 9
Eine Aufführung im Konzertsaal des alten Gewandhauses zu Leipzig im Jahre 1845 . . . 24
Eine Gewandhaus-Aufführung unter Reineckes Dirigentenstab . . . 24
Grabmal von Quantz . . . 25

Notenbeilage:

Paul Graener, Mädchengebet für Gesang und Klavier

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35.

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 162.—, 1/2 Seite RM. 84.—, 1/4 Seite RM. 45.—, 1/8 Seite RM. 25.—,
die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit
Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

Aus neuerſchienenen Büchern.

Peter Raabe, „Liſzts Schaffen". 2. Buch. J. G. Cotta'ſche Buchhdlg. Nachf., Stuttgart:

„Man iſt ungerechtfertigterweiſe gegen zeitgebundene muſikaliſche Werke im Urteil meiſt ſtrenger als gegen zeitgebundene Werke der Dichtung oder der bildenden Kunſt. Klopſtocks Ausdrucksweiſe iſt ſicher ſeiner Zeit natürlicher erſchienen als der unſrigen, trotzdem bezweifelt heute niemand den Wert ſeiner Dichtungen. Und in der bildenden Kunſt betrachtet man die Anzeichen einer vergangenen, überholten Technik und einer zum herrſchenden Empfinden gegenſätzlichen Anſchauungsweiſe ſogar als einen beſonderen Reiz, wenn das Kunſtwerk nur den Zug der Meiſterſchaft trägt. Wir müſſen auch einmal dahin kommen, daß wir in der Muſik falſche Maßſtäbe nicht mehr gelten laſſen.

Es wird niemandem einfallen, etwa das „Rondeau fantastique sur un thème espagnol, ‚El Contrabandista'" wieder in den Konzertſaal einführen zu wollen; ihm aber den geſchichtlichen Wert abzuſprechen, wäre falſch. Wenn z. B. ein Muſiker wie Berlioz bewundernd von einem ſolchen Stücke Liſzts ſpricht, ſo ſoll das doch zur Aufmerkſamkeit zwingen und zur Vorſicht beim Urteilen mahnen. „Dieſes Werk," ſchrieb er (Revue et Gazette musicale 1837, S. 51), „in dem die Begabung des Virtuoſen ſich mit einer ſo flammenden Energie entfaltet, iſt, wie ich glaube, das bemerkenswerteſte des Liſzt von heute. Die Art, in der das Hauptthema behandelt iſt, zeugt ebenſo von Können, wie die um dieſes Thema gruppierten Nebengedanken von Erfindung zeugen. Der Mittelſatz vor allem iſt von prächtigem Charakter, und der religiöſe Einſchlag inmitten der ſchneidenden Ironie, die in allen übrigen Teilen des Stückes durchbricht, iſt von packender Gegenſatzwirkung. Unglücklicherweiſe darf man nicht hoffen, ſolche Muſik oft zu hören; Liſzt hat ſie für ſich geſchaffen, und niemand ſonſt auf der Welt könnte ſich ſchmeicheln, ihrer Ausführung nahe zu kommen."

Dieſe letzteren Worte von Berlioz nennen den Hauptgrund dafür, daß ein gerechtes Urteil über Liſzts Virtuoſenmuſik ſo ſchwer, ja faſt unmöglich zu fällen iſt. Wir wiſſen nämlich gar nicht, wie ſie gemeint iſt, denn die Aufzeichnung dieſer Art von Muſik muß bei der mangelhaften Deutlichkeit unſerer Notenſchrift ganz unzureichend ſein.

Nichts von allem Techniſchen in der Muſik iſt ja ſo kläglich wie ſie in den Anfängen ſtecken geblieben. Genau können wir überhaupt nur die Tonhöhe angeben. Schon bei der Tondauer iſt es nur möglich, die groben Werte zu bezeichnen, und für die Tonſtärke oder gar die Klangfarbe gibt es auch heute nur Anweiſungen, die nicht deutlicher ſind als die der älteſten Notenſchriftzeichen, der Neumen. Wie wenig kann alſo durch das Notenbild ausgedrückt werden, da alle jene Zwiſchenſtufen der Stärke der Farbe, des Zeitmaßes, in deren Verwendung ein Hauptreiz künſtleriſchen Verfeinerns liegt, ſich der Aufzeichnung entziehen. Man iſt, ohne es zu wiſſen, dahin gekommen, nur die Muſik für wertvoll zu halten, für deren Aufzeichnung unſere unzureichende Notenſchrift einigermaßen genügt; und ſehr viele glauben, ohne daß ſie ſich darüber je Rechenſchaft gegeben haben, das wäre in der Ordnung: ein Werk müſſe ſo viele Eigenſchaften des muſikaliſchen Satzes, der harmoniſchen, melodiſchen und rhythmiſchen Geſtaltung haben, die auch in unſerer groben Schrift deutlich werden, daß ſein Wert daran erkennbar wird; und wenn etwa der Reiz der Arbeit in den nicht auszudrückenden Zwiſchenſtufen läge, ſo wäre das ein verdächtiges Zeichen. Sollte einmal ein neuer Guido von Arezzo unſere plumpe Andeutungsſchrift ſo verbeſſern, wie der alte es mit der von ihm vorgefundenen getan hat — und das wird kommen —, ſo wird man wahrſcheinlich genialer Virtuoſenmuſik, wenn es dann welche gibt, nicht ſo geringſchätzig begegnen wie jetzt einem großen Teil von Liſzts Klavierwerken."

Ehrungen.

Frau Lilly Schalk, die Witwe GMD Franz Schalks, hat an den Wiener Bürgermeiſter Seitz ihren Dank für die Widmung eines Ehrengrabes der Stadt Wien für ihren verſtorbenen Gatten ausgeſprochen. Der teſtamentariſchen Verfügung von Franz Schalk entſprechend wird aber an ſeiner Ruheſtätte nichts verändert. Seine irdiſche Hülle wird auf dem Friedhofe in Reichenau bleiben, wo auch von der Gemeinde Reichenau ſeine Ruheſtätte als Ehrengrab gewidmet wurde.

Der Wiener Schubert-Bund wird dieſer Tage an der Außenſeite des St. Stephansdoms in Wien eine von dem Bildhauer Joſef Trauthayn geſchaffene Mozart-Gedenktafel enthüllen. Anläßlich der 140. Wiederkehr des Todestages von Mozart wird eine Mozart-Gedenkfeier ſtattfinden.

Der Tonkünſtlerverein, Ortsgruppe Dresden, widmete ſein 4. Konzert zur Nachfeier des 50. Geburtstages ſeines Ehrenmitgliedes Hermann Zilcher dem Kammermuſikſchaffen des Meiſters.

Preisausſchreiben u. a.

Die Hollywood Bowl Association, eine Freiluftbühne, die etwa 20 000 Perſonen umfaßt, ſchreibt in dieſem Jahr wieder für Angehörige aller Nationen einen von Catherine Yornell geſtifteten Preis von 1000 Dollar für eine ſymphoniſche Kompoſition aus, die im Sommer von dem Symphonie-Orcheſter der Association aufgeführt werden ſoll. An dem Unternehmen, das jetzt vor ſeiner 11. Saiſon ſteht, ſind zahlreiche bekannte Dirigenten und Soliſten namentlich Amerikas und Englands tätig geweſen.

Internationaler Muſikwettbewerb in Wien. In der Zeit vom 5. bis 19. Juni 1932 findet in Wien ein Internationaler Wettbewerb für Geſang und Violine ſtatt, der jungen Künſtlern Gelegenheit bieten ſoll, den Weg in die Öffentlichkeit zu finden. Über die Preiszuerkennung entſcheidet eine unter dem Vorſitz des Wiener Staatsoperndirektors Profeſſor Clemens Krauß ſtehende Jury, der Meiſter von internationalem Ruf aus vierzehn Staaten angehören. Bisher haben u. a. folgende Perſönlichkeiten ihre Mitwirkung zugeſagt: Adolf Buſch, Direktor Gregor Fitelberg, Warſchau, Carl Fleſch, Jenö Hubay, Bronislav Hubermann, Erich Kleiber, Jan Kubelik, Georg Kulenkampff, Pierre Monteux, Erika Morini, Arnold Rosé, Joſef Suk, Joſef Szigeti, Jani Szanto, Heinrich Schachtebeck, Karol Szymanowski. An die Sieger des Wettbewerbes gelangen Geldpreiſe der Stadt Wien in der Höhe von 20 000 öſterreichichen Schilling ſowie mehrere Studienſtipendien und eine Reihe von Diplomen zur Verleihung.

Der Staatspreis für Chorkompoſitionen, der in dieſen Tagen verteilt wurde, fand eine ſtarke Beachtung. Über 1800 Kompoſitionen wurden eingeſchickt.

Verlagsnachrichten.

Die Firma Artaria & Co., die weltbekannte Wiener Kunſthandlung in der Nähe der Michaeler Kirche, tritt in Liquidation. Die Firma hat insbeſondere die Serie von Wiener Anſichten von Schütz und Ziegler ſchon im Jahre 1779 in den Handel gebracht. Das Haus Artaia als Muſikverlag war der Originalverleger von Haydn, Mozart und Beethoven. Auch Franz Schubert, Paganini und Roſſini ſtanden mit der Firma in Verbindung.

Von Walther Hirſchberg ſind im Verlag der „Signale für die Muſikaliſche Welt", Berlin SW. 61, vor kurzem nachſtehende Kompoſitionen erſchienen: 12 Marienlieder für eine tiefe oder mittlere Singſtimme mit Klavierbegleitung op. 33a, 12 Marienlieder für eine hohe Singſtimme mit Klavierbegleitung op. 33b, 8 Lieder nach verſchiedenen Dichtern für eine Baritonſtimme mit Klavierbegleitung op. 32, 9 Lieder nach Friedrich Nietzſche'ſchen Gedichten für eine Singſtimme mit Klavierbegleitung op. 31. — Die im vergangenen Winter erſchienenen Zuckmayer-Lieder op. 29 und op. 30 ſowie die 10 heiteren und ernſten Deutſchen Volkslieder ſind inzwiſchen in ſämtlichen deutſchen Rundfunkſendern ſowie in einer großen Anzahl von Konzerten zur Aufführung gelangt.

In der Reformationsmotette in der Thomaskirche zu Leipzig fand am 30. und 31. Oktober 1931 durch den Thomanerchor zum erſten Male die Aufführung einer der großen doppelchörigen Motetten von Praetorius ſtatt, deſſen Werke als Geſamtausgabe im Verlage Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel, zur Zeit erſcheinen. Ferner gelangten am Bußtag und Totenſonntag unter Leitung des Domorganiſten Walrad Guericke eine Anzahl von Motetten für Männerchor und Orgelhymnen von Praetorius im Dom zu Braunſchweig zur Aufführung. Das Konzert wurde durch eine Übertragung von der Hamburger Norag den Rundfunkhörern zugänglich gemacht.

Ein ſeit etwa 1770 nicht mehr gedrucktes Kammermuſikwerk von Joſeph Haydn, 6 Sonaten für 2 Violinen und Klavier (bezifferten Baß) iſt nunmehr durch A. Gülzow und W. Weismann der Allgemeinheit in einer praktiſchen Ausgabe in der Edition Peters zugängig gemacht worden. Die von Haydn im Alter von 30 bis 34 Jahren geſchriebenen Sonaten ſind von einer Friſche und Kühnheit der Erfindung, die ſie unter die beſten Werke des jüngeren Haydn einreiht.

Zwei jungſteiriſche Komponiſten haben im Verlag Holm Pälz in Würzburg ihre Erſtlingswerke herausgegeben. Von Hilde von Cichini erſchien ein „Kanoniſches Duett" für zwei Geigen und Klavier op. 1 und eine „Orgelpassacaglia" op. 2/Nr. 1, und von Alfons Vodošek ein „Slawiſcher Tanz" op. 1 für 2 Geigen und Bratſche. Beide ſind Schüler von Roderich v. Mojsisovics.

Anläßlich des bevorſtehenden Haydn-Jubiläums erſcheint im Max Beck Verlag in Leipzig eine von Dr. Ernſt Latzko beſorgte Bearbeitung von Haydns heroiſch-komiſcher Oper „Ritter Roland" (Orlando Paladino). Das Werk, das ſchon zu des Meiſters Lebzeiten die größte Verbreitung gefunden hat, wird auch heute dank der glücklichen Betonung des heiteren Elements und einer an den

Mozart der „Entführung" gemahnenden Melodik allgemeines Entzücken erregen.

Die Verlage Wilhelm Hansen-Kopenhagen und Georg Kallmeyer-Wolfenbüttel legen unserem heutigen Heft einen Prospekt bei, der über die soeben erscheinende Zeitschrift „Pro Musica" unterrichtet. Gleichzeitig möchten wir unsere Freunde auch noch besonders auf das dem Hefte noch beigefügte Gesamtinhaltsverzeichnis des Jahrganges 1931 unserer ZFM hinweisen. Die Einbanddecke für den nunmehr vollständigen Band wolle baldigst bestellt werden. Wir haben den Preis von M. 2.50 trotz des wesentlich erhöhten Umfanges für Ausstattung in bestem Buckramleinen beibehalten.

Zeitschriften-Schau

„Deutschlands Erneuerung", München, Nr. 11, Jahrg. 1931.

Aus dem Aufsatz „Musikalische Kulturpolitik" von Richard Eichenauer:

„Bauen wir auf dem festen Grunde lebensgesetzlicher Erkenntnisse, dann kann aus den vorhandenen Strebungen Großes und Gutes werden. Denn es wäre grundverkehrt, wenn die mit der heutigen offiziellen Kulturpolitik nicht einverstandenen Kreise auch alles, was äußerlich oft unter dieser offiziellen Flagge segelt, unbesehen ablehnen wollten. Im Gegenteil: die „konservativen" Kräfte haben — auch auf musikalischem Gebiete — leider allzusehr das Feld der Kulturpolitik den linksgerichteten Kräften überlassen und dadurch tatsächlich oft den Eindruck erweckt, als ob nur bei diesen frisches Leben blühe. Es wird eine konservative Aufgabe sein, diesen falschen Eindruck zu zerstören.

Zum Teil wird er, je länger je mehr, schon durch die Gewalt der Tatsachen zerstört. In der geistigen Gesamthaltung von Tagungen, Zeitschriften usw. macht sich deutlich ein Wiederauftauchen der konservativen Kräfte bemerkbar. Darin liegt das Eingeständnis, daß man mit unentwegten Bilderstürmern allein keine Kunstpolitik machen kann. Personalpolitische Gleichnisse für diese Entwicklung findet der Kundige ohne Mühe.

Natürlich soll „konservative Kräfte" nicht heißen: Vertreter des Alten, sondern: des zeitlos Richtigen; nicht romantisch rückwärts Gerichtete, sondern wurzelhaft Wachsende. Denn mit grundsätzlicher Verneinung alles Neuartigen, mit unentwegtem Predigen des „guten Alten" würde man den sichersten Weg betreten, die Jugend zu verlieren. Nicht nur die sogenannte linksgerichtete, sondern alle Jugend. Unbestreibar wird der Jugend aller politischen Richtungen die Zerlegung eines Volkes in Parteien allmählich sinnlos. Diesen Beginn einer geistigen Gleichrichtung des neuen Geschlechtes beobachten wir auf musikalichem Gebiete in einem Hinstreben zu allerseits ähnlichen neuen Formen der Kunstbetätigung. Man bezeichnet es meist, ungeachtet der Verschiedenheit der Erscheinungen, mit dem Wort „Gemeinschaftsmusik"; und nun ergibt sich die kulturpolitisch sehr bedenkliche Tatsache, daß das Zukunftverheißende dieses Begriffes einfach vielfach als Alleinbesitz der politischen Linken hingestellt wird, und die noch bedenklichere, daß die „Rechte" dieser offenbar falschen Behauptung kaum entgegenarbeitet. Sei es, daß sie, „wirtschaftlich eingestellt", die machtpolitische Wichtigkeit dieser Dinge überhaupt nicht erkennt, sei es, daß sie in der Tat des Glaubens ist, ihre Aufgabe sei lediglich „Bewahrung des Alten gegen zersetzende Bestrebungen". Es ist aber alles andere als Zersetzung oder „Kulturbolschewismus", wenn die das 19. Jahrhundert beherrschenden großen Formen der Musikbetätigung, Oper und Konzert, einer neuen Jugend aller Richtungen fragwürdig werden. Es bereitet sich eine Entwicklung vor, die die musikalische Eigentätigkeit wieder an erste Stelle setzt, einen Zustand also wieder schafft, wie er zur Zeit höchster Blüte deutscher Musik schon bestanden hat. Oper und Konzert würden dadurch keineswegs vernichtet; wohl aber würden sie ungefähr dasselbe, was dem Griechen seine Festspiele waren: völkische Weihespiele höchster Art an wenigen Plätzen des Reiches in heiliger Feierzeit; festliche Varsammlungen zum Gottesdienst an deutscher Musik; nicht müßige allabendliche Unterhaltung hier und dort.

Die Formen aber, die im täglichen musikalischen Leben an die Stelle der alten treten, sind nicht parteimäßig gebunden. „Offenes Singen" und Ähnliches braucht kein Alleinbesitz jugendbewegter Sozialisten zu sein; ist es doch in Wirklichkeit ein Wiedererwachen alter deutscher Musikgesinnung, deren Förderung unsere Aufgabe ebensogut ist."

Zu den künstlerisch hervorragend ausgestatteten, inhaltlich wertvollen Theaterzeitschriften zählen die Programmschriften der Städtischen Bühnen Düsseldorf: „Die Theaterwelt", herausgegeben von dem Generalintendanten Walter Bruno Iltz unter der Schriftleitung von Hans-J. Weitz. Das Heft 2 des siebenten Jahrgangs bringt aufschlußreiche Beiträge zum Tannhäuser-Problem, darunter eine amüsante Kritik über die Wiener Aufführung des „Tannhäuser" aus dem Jahre 1857, zitiert aus unserer ZFM. Kunstdruckbeilagen aus der Manesseschen Liederhandschrift ergänzen den hochwertigen Inhalt der „Theaterwelt".



Phot. Sufe Byk, Berlin

Paul Graener

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Muſikaliſchen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

99. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JANUAR 1932 HEFT 1

Paul Graener.

Von Fritz Stege, Berlin.

„Es iſt charakteriſtiſch für das moderne Opernſchaffen, daß es vielfach den Schwerpunkt der Oper nach Seite der Dichtung hin verlegt. Die pſychologiſchen Vorgänge und Geſchehniſſe auf der Muſikbühne werden überſteigert und immer komplizierter ausgedrückt. .... Das Textbuch nur ein Anlaß zur Muſik, — die Oper ganz nur auf Muſik geſtellt!“

Mit dieſen Worten kommentiert Paul Graener ſeine jüngſte Bühnenſchöpfung, die Oper „Friedemann Bach“. Eine äſthetiſche Forderung, die eigentlich ſelbſtverſtändlich wäre, wenn ſie nicht gerade für Paul Graener einen ganz beſonders ſubjektiven Wert beſäße. Denn dieſe „Rückkehr zur Muſik“, von Graener im Verlauf ſeiner künſtleriſchen Entwicklung mit dem Inſtinkt des geborenen Muſikers ſtets unbewußt befürwortet, verwandelt ſich auf dem Höhepunkt ſeiner Schaffenskraft zu einer bewußten Erkenntnis, zu der ſich der Komponiſt in gewiſſenhafter ſelbſtkritiſcher Arbeit durchgerungen hat. Dieſe „Rückkehr zur Muſik“ iſt das Motto ſeiner geſamten gegenwärtigen Schöpfungsperiode, nicht allein ſeiner Oper „Friedemann Bach“. Nie war Graener „zeitgemäßer“ als in dem Augenblick, der ihn die endgültige Abkehr von der „zeitbedingten“ Überkompliziertheit des längſt nicht mehr „modernen“ Zeitſtils lehrte. Hier knüpft der Sechzigjährige wieder an den Ausgangspunkt ſeines künſtleriſchen Werdeganges an: die Volkstümlichkeit, die ſeinem Weſen eigen iſt, und die nun, geläutert durch jahrzehntelanges Ringen um den Stil, gereift durch die Erfahrungen eines ſchöpferiſch fruchtbaren Lebens, ſich zu einer neuen Blüte entfaltet, der man faſt das Merkmal „volkstümlicher Klaſſizität“ beilegen möchte.

Damit ſind bereits die drei Entwicklungsperioden feſtgelegt, die in Graeners Werdegang die entſcheidende Rolle ſpielen: Die Jugendperiode mit ihrer engen, noch unfreien Anlehnung an den Stil des Volksliedes, die mittlere Reifezeit, charakteriſiert durch die Stilelemente impreſſioniſtiſcher Art mit ihren Vorzügen buntfarbigſter Ausdrucksmöglichkeiten, und ſchließlich der letzte und reifſte Lebensabſchnitt klaſſiſcher Volkstümlichkeit mit ihrer Rückkehr zu Urkeimen der tönenden Kunſt, wurzelnd auf dem unvergänglichen Boden völkiſchen Weſens. Und ein Querſchnitt durch die künſtleriſchen Höhepunkte jeder einzelnen Periode erfaßt folgende Werke: In der erſten Entwicklungszeit hauptſächlich Lieder, in denen Einflüſſe Schuberts und Schumanns ſich bereits mit eigenen Gedanken miſchen, kleine Kammermuſikwerke, darunter die Wilhelm-Raabe-Dichtung für Klaviertrio, und ſingſpielhafte Opernverſuche, die heute der Vergeſſenheit anheimgefallen ſind. In der impreſſio-

niſtiſchen Periode gilt als abſoluter Gipfel die Oper „Don Juans letztes Abenteuer", dazu die Orcheſterſuite „Aus dem Reiche des Pan", während dem letzten Lebensabſchnitt die Opern „Hanneles Himmelfahrt", „Friedemann Bach", die herrlichen Wilhelm Raabe-Lieder op. 83 (Rückkehr zur Muſik — Rückkehr zu Wilhelm Raabe!) und die Orcheſterſuite „Die Flöte von Sansſouci" angehören. Selbſtverſtändlich ſoll dieſe Einteilung keine pedantiſche Fixierung darſtellen, ſondern nur ungefähre Richtlinien angeben und Markſteine auf Graeners Entwicklungswege zeigen, wobei zahlreiche bedeutungsvolle Werke an dieſer Stelle noch unberückſichtigt bleiben ſollen.

Die dem Opernſchaffen eigentümliche Forderung größtmöglicher Vielſeitigkeit des Ausdrucks gibt uns Gelegenheit, in dem Opernkomponiſten Graener den allgemeinen muſikaliſchen Charakter des Tonſetzers am eheſten kennen zu lernen. Es ſind fünf Opernwerke, die noch heute künſtleriſche Geltung haben: „Don Juans letztes Abenteuer", „Theophano", „Schirin und Gertraude", „Hanneles Himmelfahrt" und „Friedemann Bach". Der Inhalt dieſer Bühnenwerke führt uns zu verſchiedenſten Schauplätzen des menſchlichen Lebens: Mittelalter und Gegenwart, Hiſtorie und Erfindung, höfiſcher Prunk und Einfachheit ärmlichſter Umgebung verleihen den Opern Graeners ein recht buntes Gepräge. Aber eine einheitliche Tendenz ethiſcher Art iſt faſt überall wahrnehmbar. Dieſer Don Juan, der an einer unerwiderten tiefen und großen Liebe zugrunde geht, iſt ſeinem Urbild durchaus unähnlich und entpuppt ſich als eine deutſche Werther-Natur, die der romantiſchen Verzweiflung durch den gewaltſamen Tod ein Ende bereitet. Dieſer Friedemann Bach, deſſen Leben durch die Intriguen eines ſittlich zerrütteten Fürſtenhofes vernichtet wird, iſt der Typ des deutſchen Künſtlers, der reinen Herzens mit dem Überſchwang jugendſeligen Lebensdranges die ganze Welt mit ſeiner freimütigen, vertrauensvollen Offenherzigkeit zu erobern vermeint. Friedemanns Aufſchrei „Befreierin Muſik, erlöſe mich! O heilige Muſik, erhebe mich!" iſt zugleich ein zeitgemäßes Symbol für die von Graener nicht allein geſtellte Forderung nach einer Rückkehr zur Gefühlsmuſik, fernab jeglicher intellektuellen Sachlichkeit. Dieſes Hannele, das aus dem Schmutz ihrer Umgebung unberührt zur Gottnähe gelangt, iſt kein alltägliches Weſen, das in dem Moraſt Bert Brecht'ſcher Weltanſchauung gedeihen könnte. Auch hier das Ethos reiner Geſinnung, deſſen Verkörperung die unausſprechlich rührende Geſtalt Hanneles iſt. Selbſt in „Schirin und Gertraude", ſelbſt in der etwas blutrünſtigen „Theophano" findet ſich die aufſtrebende ethiſche Linie, und jener junge Kaiſer der Romäer, der in Graeners „Theophano" ſeinen Freund und ſchließlich ſich ſelbſt dem religiös-ſittlichen Ideal opfert, iſt eine Opernfigur, an der ſich nur ein Paul Graener zu begeiſtern vermochte, der hinter dem inhaltlich anfechtbaren äußeren Geſchehen immer wieder nur den zeitlos innerlichen Kern der ſeeliſchen Handlung vor Augen hat.

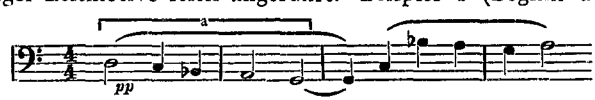
Graeners muſikaliſche Fantaſie entzündet ſich an der ſcharfen Herausſtellung dramatiſcher Gegenſätze, die ſeinen Opern eigen ſind. Der gewiegte Liebesabenteuerer Don Juan und ſeine Cornelia, die ſo ergreifend von ihrer „Heimat am Meer" zu erzählen weiß, Sittenverderbnis des byzantiniſchen Hofes und Sittenſtrenge des Mönchtums, orientaliſche Lebensart und deutſches Rittertum, wiederum anrüchige Hofluft und kleinbürgerliche Beſcheidenheit in „Friedemann Bach" ſind die Gegenpole, die Graeners Muſik umſpielt. Und bedarf es für den Kenner Graenerſchen Weſens wirklich noch der Feſtſtellung, daß es gerade die einfachſten, unkompliziertesten Geſtalten ſind, die der Komponiſt am treffendſten zu charakteriſieren weiß, denen er die innigſten, ſinnigſten, melodiſchen Wendungen ſchenkt, denen er die gefühlvollſten Weiſen in den Mund legt? Cornelia, Schirin, Hannele und Ulrike ſtehen ſeinem Herzen am nächſten. Ihnen widmet er ſorgſam erfundene, ſorgfältig durchgeführte Leitmotive, während Graener ſonſt von dieſer Praxis wenig Gebrauch macht, nur hin und wieder eine beſonders bedeutungsvolle Figur durch Leitmotive hervorhebt und ſich mehr als einmal die Gelegenheit zu leitmotiviſcher Sprache entgehen läßt. Ein Beweis dafür, daß ihm dieſe Art muſikaliſcher Kennzeichnung nicht äußere Technik, ſondern innere Herzensangelegenheit iſt.

Aber nun: „Hanneles Himmelfahrt", die einzige Oper, die keine natürlichen dra-
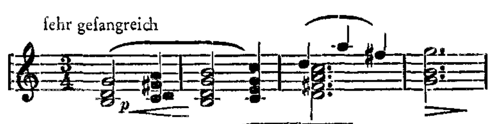
matischen Gegensätze enthält, die vielmehr in der Krankheits- und Sterbe-Szene eine einheitliche musikalische Linie verfolgt! Sollte hier nicht die Gefahr einer zu konsequenten Einförmigkeit der Stimmung vorgelegen haben? In der Tat — und nun sucht der Komponist nach einem Kontrast und stürzt sich begierig auf die Episode mit dem Dorfschneider, ohne sich zu fragen, ob dieses kleine dramatische Einzelmoment wirklich eine so gänzlich andere, aus dem Rahmen fallende musikalische Charakterisierung rechtfertigt. Andererseits aber ist gerade diese Oper dank ihrer inhaltlichen Volkstümlichkeit mit der schlichten Gestalt des Hauptmann'schen Hannele so überaus dem Wesen Graeners entsprechend und von ihm mit soviel Liebe ausgestaltet, daß ich diese Oper auf Grund der obigen Feststellungen als das ureigenste Produkt seiner Schöpfungskraft bezeichnen muß und ihr eine Vorrangstellung unter seinen Werken einräume.

Wie im „Friedemann Bach" unterstellt Graener die Oper „Hanneles Himmelfahrt" einem Motto. Ist es dort das eherne B-A-C-H-Motiv, so gewinnt hier die Choralzeile „Ach bleib mit deiner Gnade" dramatische Bedeutung. Als weitere volkstümliche Einflüsse sind das Wiegenlied „Schlaf, Kindchen, schlaf" zu nennen, das von einer Engelstimme angedeutet, von Schwester Martha ausgeführt wird und besonders ergreifend in den Schlußtakten der Oper aufklingt, wenn sich Hanneles Motiv mit dem zaghaft von Hörnern und Flöten aufgenommenen Liedanfang verbindet.

Nicht das allgemein menschliche Schicksal des armen Hannele allein ist es, das diese Oper dem Hörer innerlich nahebringt, sondern die beispiellose Innigkeit der tondichterischen Sprache, die an den unauffälligsten Stellen liebenswerte kleine melodische Wendungen anzubringen weiß, wenn Hannele für den Lehrer Gottwald schwärmt in echter Mädchenhaftigkeit: „Heinrich! So schön ist er geheißen!" oder an der Stelle: „Ich bin die Schwester Martha!" Liedhafte Weisen wie „Und als sie nun verlobet war'n" tragen zur Belebung der Form bei. Zwei musikalische Beispiele wichtiger Leitmotive seien angeführt. Beispiel 1 (Beginn des Vorspiels) zeichnet

1) 

schmerzlich das Wesen Hanneles auf ihrer schweren Erdenbahn mit dem immer noch genügend kindlichen Aufstieg zu himmlischer Sehnsucht. Motivteil *a* mit seiner gleich im Vorspiel einsetzenden Durchführung erhält noch eine besondere Rolle, und ob es wohl ein Zufall ist, daß diese beiden Takte zugleich ein Zitat aus dem Choralmotto (mit dem Text „... bei dir, Herr Jesu ...") darstellen? Beispiel 2 ist das Motiv der Himmelsweihe, der Verklärung zu den Wor-

2) 

ten „Jetzt neige dein Haupt, du Himmelsbraut". Besondere Erwähnung verdient bei dieser Oper das nachkomponierte Vorspiel zum dritten Akt, betitelt „Der Hüter der Schwelle". Es knüpft an das Erscheinen des Todesengels an mit dem Rhythmus des angstvoll pochenden Herzschlags, der auch das erste Auftreten des Maurers Mattern begleitet, um sodann ein frei eingeführtes Tonleiterthema zu fugieren und zu machtvoller Steigerung zu bringen.

Jedes Opernwerk Graeners zeigt eine eigene Physiognomie, und der gemütvolle Humor von „Schirin und Gertraude" und die farbige Orchestersprache von „Theophano" mit einer impressionistischen Ballettmusik, die den denkbar stärksten Kontrast zu den graziösen Tänzen des Friedemann Bach darstellt, sollen nicht vor „Hanneles Himmelfahrt" und „Don Juans letztes Abenteuer", den beiden stilistischen Antipoden, allzu stark in den Hintergrund treten. In der Don-Juan-Oper prägt sich Graeners Meisterschaft der Form, — „Serenade", „Walzertempo", „Menuett" usw. — seine melodische Gewandtheit, die Sinnlichkeit des musikalischen Ausdrucks auf der Basis der Ganztonleiter und seine schillernde Orchestertechnik am deutlichsten aus. Das

Hauptmotiv der Oper bei den Worten „Groß und kühn die Luft der Welt zu ergreifen" kennzeichnet Don Juans allgemeine Liebessehnsucht, die sich auf die Gestalt der Cornelia konzentriert, und im Übergang von sinnlicher zu seelischer Liebe erfaßt Graener mit dem Feingefühl des echten Musikers den Wechsel der tondichterischen Stimmung.

Der Eindruck, daß Graeners Schöpfungen Erlebniswerte subjektivsten Gepräges sind, verdichtet sich noch bei einer Betrachtung seiner übrigen Werke, von denen nur die wichtigsten angeführt werden mögen. Nicht selten zwingen ihm tiefgehende seelische Erschütterungen die Feder in die Hand, wie der Todesfall, dem wir die Entstehung des innerlich frommen, gehaltvollen Streichquartetts op. 54 danken, und die Brahms verwandte melancholische „Rhapsodie" für Klavier, Streichquartett und Altstimme op. 53. Schicksalsschwere Einschnitte in sein wechselvolles äußeres Leben schaffen selbstverständliche Unterbrechungen seiner kompositorischen Wirksamkeit. Der in Berlin gebürtige Tonsetzer, der gerade in den Blütejahren des Lebens von Mitte zwanzig bis dreißig unter dem Zwang des Theaterkapellmeisterberufes schöpferisch zu verkümmern drohte, namentlich während seines Aufenthaltes in London, rang sich in der Folgezeit zu einer immer selbständigeren Stellung und in Zusammenhang damit zu einer immer freieren Entfaltung des künstlerischen Ichs durch. Die Tätigkeit am „Neuen Konservatorium" in Wien, die Direktion des Mozarteums in Salzburg, seine weiteren Verpflichtungen in München (mit der Ernennung zum Professor), in Leipzig, jetzt als Leiter des hochangesehenen Sternschen Konservatoriums in Berlin bedeuten wichtige Etappen in seinem Leben, die von einem künstlerischen Erfolg zum andern führten. Als Liedkomponist ist Graener einer der feinsinnigsten Textausdeuter, behaftet mit einem ursicheren Instinkt für die Schönheiten der dichterischen Sprache, ein Vorzug, den leider nicht viele Komponisten mit ihm teilen. Und es ist mehr als bezeichnend, wenn Graener mir einmal bei einem Besuch anstelle der Begrüßung in tiefster Ergriffenheit ein Gedicht unter die Nase hielt und nicht eher ruhte, als bis ich dessen Schönheiten bis zum letzten Buchstaben ausgekostet hatte. Sind schon Graeners Opern Zeugnis dafür, daß der Komponist die absolute Herrschaft der Singstimme und des gesungenen Wortes anerkennt — wobei er geradezu peinlich darauf bedacht ist, Höhepunkte des dramatischen Geschehens um des Verständnisses willen möglichst in Rezitativform zu kleiden — so ist seine Liedproduktion eine wahrhafte Idealehe zwischen Wort und Ton.

Eine Sonderstellung nehmen die „Morgenstern-Lieder" ein, von denen mehrere Hefte erschienen sind. Niemals hat Graeners Humor, der uns in Liedern, in Orchesterwerken wie der „Comedietta" entgegengetreten ist, derart eigene, groteske Formen angenommen wie in diesen Gesängen, die den dichterischen Ausdruck der bekannten zwerchfellerschütternden Weisheiten Morgensterns so vorzüglich illustrieren, daß man in hohem Maße gefesselt wird. Diese Lieder — Vortragsstücke allerersten Ranges — sind etwas absolut Einmaliges im künstlerischen Leben Graeners, in der Liedliteratur überhaupt. Liegt auch in der Erzielung der Groteskkomik die Gefahr der Geschmacksverletzung nahe, so muß man anerkennen, daß Graener diese künstlerischen Grenzen kaum je überschritten hat. Nicht die Komposition, sondern die Vortragsart spricht bei der Bewertung dieser viel gesungenen Lieder das entscheidende Wort.

Neben dem Liedschöpfer tritt nun ebenfalls der Kammermusikkomponist in den Vordergrund. Werke für Violine und Klavier und Klavierstücke, darunter die dankbaren Intermezzi op. 77, „Suite" und „Konzert" für Violoncello mit Kammerorchester, treten neben Trios, Streichquartette, darunter op. 33 über ein schwedisches Volkslied. Besonders nahe steht mir das geisterhaft eigenartige Klaviertrio op. 61 mit seinen formalen Freiheiten und seinem geheimnisvollen Wechsel zwischen stiller Versonnenheit, huschender Unruhe und gezwungener Fröhlichkeit. Aber seine kammermusikalischen Schöpfungswerte werden neuerdings fast verdunkelt durch die in unserer Zeit fast unglaubwürdige Beliebtheit seiner letzten Orchesterwerke „Comedietta" und „Die Flöte von Sanssouci". Man kann ohne Übertreibung sagen, daß die letztgenannte Arbeit das Konzertprogramm des diesjährigen Musikwinters beherrscht. Veredelt hier der sechzigjährige Meister klassische Formen mit der Eigenheit modernen, aber zur Volkstümlichkeit zurückstrebenden Tonempfindens, so läßt er in der „Comedietta" einen orche-

stralen Humor sprühen, der in der Verbindung mit einer ungemein charakteristischen, scharf profilierten Thematik von wahrhaft hinreißender Wirkung ist. Diese beiden Werke sind die Gipfelpunkte einer vieljährigen Entwicklung, deren einzelne Stationen durch nicht minder beachtenswerte Orchesterschöpfungen gekennzeichnet sind wie die „Sinfonietta" für Streichorchester und Harfe, die Sinfonie d-moll („Schmied Schmerz"), „Romantische Fantasie", Variationen über ein russisches Volkslied, „Musik am Abend" u. a. Nicht zu vergessen sind die beiden Klavierwerke mit Orchester: die vortreffliche „Gotische Suite" von jener Herbheit, die oft seltsam genug mit Graeners eigentlicher innerer Weichheit kontrastiert, und das ebenso kunstvolle wie klare und durchsichtige Klavierkonzert op. 72.

In letzter Zeit hat sich Graener ein neues Arbeitsgebiet erschlossen, auf dem gediegene Komponisten stets willkommen sind: Der Männerchorgesang. Ich kann hier auf einen Spezialaufsatz über Paul Graener in Nr. 41 der „Deutschen Sängerbundeszeitung", 23. Jahrgang verweisen. Sein erfolgreiches Männerchorwerk, das den Höhepunkt dieser Kompositionsgattung darstellt, ist die „Deutsche Kantate". Tonmalerei im Dienst des Ausdrucks, Selbständigkeit der Stimmführungen ohne eine endgültige Abkehr vom vertikal-harmonischen Prinzip, gesangstechnisch sehr schwierige Aufgaben infolge reicher modulatorischer Wendungen kennzeichnen seinen Männerchorstil. Außer beliebten Chorsätzen wie Dehmels „Die stille Stadt" überwiegt die Zahl der Chöre, die wiederum Fühlung mit dem Volkston suchen, und als bevorzugte volkstümliche Schöpfung darf die lustige „Gesellenwoche" gelten.

Mit der vorstehenden Betrachtung ist uns die Lebensarbeit eines Komponisten nahegerückt, dessen Vielseitigkeit einen immerhin nicht alltäglichen Grad ereicht hat. Und wie die Oper „Friedemann Bach", von der wir ausgingen und zu der wir wieder zurückkehren, den Text nur als Anlaß zur Musik betrachtet und „ganz nur auf Musik" gestellt ist, so ist Graeners ganzes Leben ein „Eingestelltsein" auf Musik, „nur" Musik. Und von dieser unlöslichen inneren Verbundenheit des Tonkünstlers mit dem Lebenskünstler erhoffen wir noch viele, wertvolle Schöpfungen. —

Die Jubiläumsfestlichkeiten des Gewandhauses (1781—1931).

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Der 25. November des Jahres 1781 ist ein Datum der Konzertgeschichte überhaupt: An diesem Tage wurde der bald berühmt werdende, vornehme Konzertsaal im Gewandhaus zu Leipzig eingeweiht, ein Ereignis, das für die ganze Geschichte und Entwicklung des Konzerts großen Stils von besonderer Bedeutung werden sollte. Denn was bedeutete dieser Saal schließlich? Daß das bürgerliche Konzert, wenn bis dahin auch mit allergrößter Liebe gepflegt, sich insofern als etwas einigermaßen Ebenbürtiges neben der von Fürstenhöfen gehegten und damals noch fast durchaus italienischen Oper zu erheben versuchte und zwar eben dadurch, daß ihm eine würdige Stätte bereitet, es aus Winkelsälen von Gasthöfen hinübergeholt wurde in einen schönen, nur der ernsten Musik des Konzerts geweihten Raum: der kunstliebende deutsche Bürger stellte, und hier in Leipzig eben zum ersten Mal, den Prunkbauten fürstlicher Operntheater seinen mit größter Liebe gepflegten Konzertsaal eigener Prägung gegenüber, ohne damals noch zu wissen, daß gerade die von ihm vorzugsweise gepflegte deutsche Instrumentalmusik, mit der Symphonie als Mittelpunkt, der herrlichste, jedenfalls eigenartigste Baum im Garten der gesamten Tonkunst werden sollte. Der Bürgerstolz war geweckt worden. „Noch in dieser Woche," so schreibt der hochverdiente Leipziger Bürgermeister Müller dem Leipziger Rat im April 1780, „hat der Herzog in Weimar, als er die Harmonica auf dem Saale im Thomäschen Hause gehört, über den engen und fast gefärlichen Eingang sich gewundert, und geäußert, daß er geglaubt, er werde in Leipzig einen andern Concertsaal sehen." Man sieht, die Fürsten kitzelten und fortschrittliche Bürgermeister kitzelten wieder. Daß Leipzig als erste deutsche

Stadt voranging in einer Zeit, für die noch die einfachen bürgerlichen Verhältnisse des 18. Jahrhunderts maßgebend waren, sollte sich aber noch in einem besonderen Sinn auswirken. Dieses Jahrhundert ist das Zeitalter des „wöchentlichen Konzerts", und während nun die Napoleonischen Kriege und, noch fast gründlicher, die Beethovenschen Symphonien die Liebhaberkonzerte wegfegten, rettete das Gewandhaus diese Einrichtung, gestützt gerade auf seinen, bereits im Sinne des 19. Jahrhunderts geschaffenen Konzertsaal wie auch der ganzen, bereits getroffenen Konzerteinrichtungen, in das kommende Zeitalter hinein, was dem Gewandhaus ein Übergewicht verschaffte, das sich gleich in der Stellung zu Beethoven auswirken sollte. Denn gerade diesem Meister gegenüber bewährte sich Leipzig einfach glänzend, bei welcher Gelegenheit wieder einmal — denn es ist notwendig — daran erinnert sei, daß Beethoven den Ausdruck „Leipziger Ochsen" in seinem bekannten Briefe, wie Max Unger einwandfrei nachgewiesen hat, gar nicht gebraucht hat, ein Irrtum, der auf die ungenügende Durchbildung der Entzifferer der Beethovenschen Handschrift zurückgeht.

So war also gerade der 25. November trotz aller von der Zeit gebotenen Einschränkungen ausdrücklich zu feiern. Es darf denn auch von einer eigentlichen Gewandhauswoche mit diesem Tag als Höhepunkt gesprochen werden, dauernd vom 19. bis 26. November; denn tatsächlich stand während dieser Zeit das Gewandhaus im Mittelpunkt der kunstliebenden Kreise der Stadt. Wir rechnen zu diesen engeren Festlichkeiten — von den zehn Jubiläumskonzerten als solchen ist bereits im letzten Musikbericht die Rede gewesen — auch die im großen Saal am 19. November veranstaltete Kammermusik, in dem 2 vielstimmige Werke, Mendelssohns Oktett und Beethovens Septett in einer Weise zum Vortrag gelangten, die größtes Entzücken des vollbesetzten Saales erweckten und unsere Spitzenmusiker, voran das Wollgandt-Quartett, zu verdienten Ehren kommen ließen. Das in seiner Art unvergleichliche Scherzo des Oktetts und das Menuett des Septetts übten durch Anwendung eines geschliffensten Staccatos, das eigentlich erst wieder im letzten Jahrzehnt entdeckt wurde, hinreißende Wirkungen aus. Beethovens, von ihm selbst später gering geschätztes Septett, es schlägt nun eben immer wieder ein, nichts ist ihm von seiner genialen Musikfreudigkeit verloren gegangen. Als überaus sinnige Ehrung Artur Nikischs, des einstigen berühmten Hausdirigenten, darf gedeutet werden, daß dessen Sohn, Mitja Nikisch zwischen diesen Werken Schumanns Symphonische Etüden und zwar vortrefflich vortrug.

Zwei Tage später, am 21. November, fand dann das Historische Konzert im kleinen Saale statt, eine Veranstaltung, über deren Anlage die Direktion völliges Stillschweigen beobachtet hatte. Und es setzte auch Überraschungen ab, wie sie reizvoller und origineller, dabei stilvoller nicht gedacht werden können, sodaß dieses Konzert wohl für alle, die es erleben konnten — und ihre Zahl war des Raumes wegen beschränkt — der Höhepunkt der ganzen Feier gewesen ist. Man wurde, kurz gesagt, in die Zeit vor 150 Jahren versetzt und dies in einer Art, wie es tatsächlich auf der ganzen Welt nur hier in Leipzig möglich ist, wo die Vergangenheit unmittelbar an Vorhandnem heraufbeschworen werden konnte. Man höre: die Einladung geschah durch ein „Entrée-Billet" aus steifem Karton, genau nach dem Muster von 1781 (s. die Abb.), ebenso verhielt es sich mit dem Programm, gelblich getöntes Papier, gedruckt mit der Breitkopf-Fraktur — seit 1781 hat das Haus Breitkopf & Härtel den ganzen Druck für das Gewandhaus besorgt — und trat man nun ein in den kleinen, dem einstigen Gewandhaussaal ziemlich genau nachgebildeten Saal, so setzte die Verzauberung in die Welt vor 150 Jahren vollends ein: der Saal nur matt erleuchtet, auf dem Podium alte Pulte mit Kerzen, die Anordnung der Plätze wie sie noch vor 50 Jahren im alten Gewandhaussaal zu finden war, derart, daß die Hörer in mehreren Reihen, längs des Saales, sich gegenüber saßen, getrennt durch einen breiten Gang, der zum Podium führte. Und nun erst das Programm und die Art der Darbietung: Teilweise die gleichen Werke wie vor 150 Jahren zur Einweihung des Saales, der Dirigent einer der Konzertmeister, Karl Münch, mit der Geige in der Hand und sie, vor allem in den Soli, auch spielend, weiterhin aber auch das Orchester stehend, eine Einrichtung, die im Gewandhaus bis etwa 1906 bestand und — leider abgeschafft wurde; denn auch dieses Mal zeigte sich mir

Entrée-Billet

zum Concerte am 21. November

im Kleinen Saale des Gewandhauses.

№ 24 *Saal links, 2. Reihe.*

Dies Billet ist blos zum Concerte am 21. Nov. gültig, und zu keinem andern.

ganz unwillkürlich, daß die Streicher ganz erheblich beſſer, voller und heller klingen als bei der ſitzenden Spielweiſe. Die Muſik ſelbſt: Als erſtes drängt ſich dem heutigen Konzertbeſucher das vollſtändige Gleichgewicht im Anteil zwiſchen Inſtrumental- und Vokalmuſik auf, noch beherrſcht erſtere das Konzert keineswegs. So ſei auch das Programm des denkwürdigen Konzerts im genauen Wortlaut mitgeteilt:

Erſter Teil.

Sinfonie, von Carl von Dittersdorf.
Rezitativ und Rondo, von J. C. Bach,
gesungen von Madame Quistorp. (Folgt Text: Miscordo i torti miei.)
Concert auf dem Flügel, geſpielt von Hrn. Ramin.

Zweiter Teil.

Hymne an die Muſik von Reichardt.
Kantate „Der Morgen“, von Hiller,
geſungen von Madame Quiſtorp.
Sinfonie, von Haydn.

Das Konzert durch eine Geſellſchaftspauſe zu teilen, eine Einrichtung, die bald ſelbſt bis nach Paris drang, führt ſich auf das Vorgehen des Gewandhauſes zurück, deſſen Konzerte von Anfang an auch geſellſchaftlich aufgezogen waren.

Das 18. Jahrhundert mit ſeinen kerngeſunden, alſo auch geiſtigen muſikaliſchen Prinzipien, beſtand nun ſeine Probe auf heutiges Empfinden ganz ausgezeichnet, obwohl faſt alle zur Aufführung gebrachten Werke ganz unbekannt und vergeſſen ſind. Die Dittersdorfſche Sinfonie iſt zwar die von Kretzſchmar ausführlich in ſeinem „Führer“ beſprochene in C-dur, ein Werk von einer Kraft, Beweglichkeit und Freiheit, daß ihre heutige Unbekanntheit tatſächlich verwundert. Die größte Überraſchung bot aber Hillers Kantate „Der Morgen“ vor allem in der erſten Arie: Der Morgen kömmt, wie denn dieſer Adam Hiller einer der ausgezeichnetſten Männer geweſen iſt, die ſich — er war der erſte Dirigent und eigentliche künſtleriſche Organiſator des Inſtituts — um das Gewandhaus verdient gemacht haben. Eigentlich hätte ihm als erſtem eine Büſte in der Wandelhalle gebührt; ſie fehlt aber immer noch. Beſagte Arie, auf die Sängerinnen nachdrücklich hingewieſen ſeien, weiſt eine Prägnanz des Ausdrucks bei blühendſter Erfindung, eine Geſundheit in der ganzen geiſtigen Anlage auf, daß man aus dem Entzücken

nicht herauskommt, zumal bei so trefflichem Vortrag. Reichardts Hymne hingegen, deren Chorteil von den Thomanern unter Karl Straube vollendet gesungen wurde, weist dies und jenes Veraltete auf, es ist aber die gleiche Hymne, die auch vor 150 Jahren zur Einweihung gesungen wurde. Ramin spielte ein D-dur-Konzert des damals berühmtesten Bach auf dem Cembalo, ein Genuß in jeder Beziehung, und als zum Schluß Haydns Abschiedssinfonie bei dem allmählichen Erlöschen der Kerzen und Verschwinden der Musiker erklang, hatte man einige der glücklichsten und originellsten Konzertstunden hinter sich, die jedem Teilnehmer unvergeßlich bleiben werden.

Der Haupttag der Festlichkeiten fiel auf den 25. November, einem Mittwoch, sodaß am eigentlichen Konzerttag, dem Donnerstag, ein weiteres Konzert stattfand. Der Festaktus am Vormittag, eingerahmt von einem herrlichen Chorsatz von Dulichius und gesungen vom Thomanerchor, der von Anfang an mit dem Gewandhaus verbunden war, und dem geradezu klassisch klaren Vortrag von Bachs g-moll-Phantasie durch Straube — eine Freude, ihn wieder einmal zu hören —, der Festaktus brachte Reden und Ansprachen. Der Vorsitzende des Direktoriums, Max Brockhaus, innerhalb der 150 Jahre in die weitaus schwierigste Zeit gestellt, entwickelte in längerer Rede die Geschichte des Instituts, überaus erfreulich wirkend durch die recht offene Aussprache der Stadt gegenüber. Indessen versicherte der jetzige Oberbürgermeister Dr. Goerdeler, daß die Stadt alles für das Gewandhaus tun werde, was in ihren Kräften stehe, ließ dann auch der Gemahlin des Vorsitzenden als Zeichen der Wohlgesinntheit, zugleich der Mittellosigkeit der Stadt, einen Blumenstrauß überreichen.

Der sächsische Staatsminister Dr. Richter brachte als Geschenk den Auftrag auf die Schaffung einer Schubert-Büste für die Wandelhalle des Gewandhauses mit, die kulturelle Wichtigkeit des Instituts für ganz Deutschland betonend. Die weiteren, in Leipzig ansässigen Redner, der Rektor der Universität Th. Litt, der dem Vorsitzenden die Urkunde zur wohlverdienten Ernennung zum Ehrensenator der Universität überbrachte, und der Reichsgerichtspräsident Bumcke führten vor allem aus, welchen Segen für sie das Gewandhaus mit seiner reinen Kunst bedeute. Hans Pfitzner sprach gewissermaßen im Namen der Komponisten, vor allem aber in seiner ausgeführten Rede die Frage untersuchend, welche Bewandnis es mit der konservativen Haltung des Gewandhauses habe. Und endlich sprach noch der Vorsitzende des Aufsichtsrates der Mitteldeutschen Rundfunkgesellschaft Dr. Otto, besonders der Möglichkeit gedenkend, Gewandhauskonzerte gewissermaßen der ganzen Welt zu übermitteln.

Das Festkonzert hatte seine Höhepunkte durch von Wüllner ganz herrlich gesprochene Dichterworte Goethes und Schillers sowie den Chor, Ansprache des Hans Sachs und Schlußchor aus den „Meistersingern", welch' letzterer von der glänzenden Gesellschaft stehend angehört wurde. Den Mittelpunkt dieses außerordentlichen Abends bildeten Mozarts Es-dur- und Beethovens 5. Sinfonie, deren Vortrag tags darauf durch den von Mendelssohns Sommernachts-Ouvertüre, Schumanns A-moll-Konzert — der heute ganz unvergleichliche Solist war Edwin Fischer — und die erste Brahmssche Sinfonie noch bedeutend überboten wurde, einer der herrlichsten Abende, die wir Bruno Walter, dem Hausdirigenten, zu verdanken haben. Es war ein restlos beglückender Abend, wie denn überhaupt dieser große Dirigent, der in dieser wichtigen Zeit dem Institut echteste Treue bewahrt hat, sich noch nie stärker mit Leipzig verbunden gefühlt haben dürfte als gerade diesen Winter. Hier sei auch auf die Festschrift „Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig 1781—1931" aus der Feder des derzeitigen Sekretärs Dr. E. Creuzburg hingewiesen, deren bedeutsames Vorwort Br. Walter geschrieben hat und das mit dem Satze schließt: „Daß das Gewandhaus unbeschädigt über die Schwierigkeiten dieser Zeit hinwegkommt, daß es seine künftigen Aufgaben in seiner Vergangenheit würdigem Maße erfüllen kann, ist eine der wesentlichen Angelegenheiten der deutschen Kultur und mit ihr der Weltkultur."

So ist denn trotz allem die Gewandhausfeier in einer würdigen Art und Weise verlaufen.

Ferdinand David: Briefe an Julius Rietz.

Ein Beitrag zur Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig.

Mitgeteilt von Gabriele von Koenig, Schloß Warthausen.

Ferdinand David (1810—1873) ist bekannt als Schüler Spohrs, als Lehrer Joseph Joachims und zahlreicher anderer. Doch nicht nur als einer, dem es gegeben war, aufzunehmen, zu übermitteln und zu fördern, auch als Selbstschaffender wußte er sich — zumindest unter seinen Zeitgenossen — einen Namen zu erwerben. 1836 wurde er von Mendelssohn als Konzertmeister des Gewandhausorchesters nach Leipzig berufen. Aus der Zeit seines dortigen Wirkens stammen die nachfolgenden Briefe an Rietz, die durch ihre Unmittelbarkeit und Frische einen interessanten Beitrag zur Musikgeschichte des Leipzig der 40er und 50er Jahre bieten. Wie David, gehörte auch Julius Rietz (1812—1877) dem Kreis um Mendelssohn an, dem ferner u. a. Schumann, Hauptmann, Moscheles und Hiller verbunden waren. Rietz, ein Schüler Zelters, war bis 1847 Musikdirektor in Düsseldorf, dann Kapellmeister am Leipziger Stadttheater und ab 1848 auch Dirigent der Gewandhauskonzerte. Die undatierten Schreiben Davids sind daher wohl sämtliche in die Zeit ab 1847 zu setzen, wo die Datierung durch die rasche Erreichbarkeit des Adressaten überflüssig wurde. Aus dem letzten der hier abgedruckten Briefe geht hervor, daß ein leichter Mißklang die Harmonie der Freunde zu stören drohte, der offenbar seinen Grund in dem vorhergehenden Schreiben Davids hatte. Leider erfährt man aus dem vorliegenden Material nicht mehr, ob es Davids schönem Entschuldigungsschreiben gelang, die Differenzen wieder beizulegen.

(nach Düsseldorf)

Lieber Julius,

Beyliegend empfängst Du die Orchesterstimmen der Krönungshymne, die Partitur besitzt die Conzertdirektion nicht, ich kann sie Dir deshalb nicht schicken; Mendelssohn dirigierte sie hier aus seiner Partitur, die aber in den Handels Works dick eingebunden steht; obgleich er mir nun diese in Bewahrung gegeben hat so kann ich sie Dir doch ohne seine Zustimmung nicht schicken. Doch sollte ich meinen Dir mit Uebersendung der Orchester-Stimmen doch das Nothwendigste geliefert zu haben, da ein Mann wie Du wohl auch aus einem Clavier - Auszuge dergleichen dirigiert; auch ist, wie Du siehst die Instrumentirung neu (wenn ich nicht irre von Mendelssohn selbst) und da hülfe Dir die Original Partitur doch wenig.... Nebenbey kann ich Dir jetzt officiel anzeigen, was Du vielleicht schon weißt, daß ich verheyratet bin; ich bin ganz glücklich, habe eine liebe gute Frau, die gänzlich unmusikalisch, aber sehr häuslich und wirthschaftlich ist; sie ist eine Tochter der Ex. v. L[iphardt] bey dem ich in Dorpat engagiert war, und ich habe um sie wie weiland Jacob um — na wie heißt' sie gleich, fängt mit R an, — na Du weißt schon — gedient. Wünsche mir also Glück, und das recht bald. — Von unsrem Musiktreiben oder Hetzen hast Du durch die Musik-Zeitung Kunde daher unterlaß ich Dir dasselbe zu schildern, es geht aber recht munter her. — Jetzt haben wir als Erholung von den Conzerten im Theater die Hugenotten ... Mitunter nimmt er so einen Anlauf zu Solidität aber es dauert nicht lange so kommen die alten Robertiana nur noch geschmackloser dazwischen. Dabey hat das Biest eine Länge, wir sitzen bis 1/4 auf 11 und geigen uns die Arme lahm, und ich danke immer meinem Schöpfer wenn der letzte Hugenott abgemurkst ist. Freue Dich daß Du dem Theater valet gesagt hast, und Du nicht genöthigt bist dieses Unthier unter die Menschen zu bringen. Ich spiele im ersten Akt erst Violine dann Viola d'amour dann Bratsche dann wieder Violine; ein nettes Studium für die reine Intonation. Die Oper wird übrigens nicht viel machen und wären nicht nette Frauenzimmer und einige Schlachterey darin so fiele sie durch. — Gestern ist hier der Dampfwagen zum ersten Male losgelassen, aus meinen Fenstern kann ich ihn gut beobachten da ich unmittelbar am Eisenbahnhofe wohne. — Hoffentlich sehe ich Dich im nächsten Jahre, da ich meine Frau einmal an den Rhein bringen möchte, von dem ich noch ganz bezau-

bert bin, und daß ich dann auch nach Düsseldorf komme versteht sich. — Doch jetzt muß ich wohl anfangen die Conzert Zettel zu exzerpiren sonst bleibt kein Platz. — Lebe wohl und gedenke meiner, schreibe mir bald einmal wieder und bewahre mir die Liebe und Freundschaft mit der ich stets seyn werde

Dein Ferdinand David

Grüße Deine Frau — Leipzig d. 25. April 37.

1stes Concert

2. Oct. 36. Erste Ouverture zu Leonore v. B. Scene u. Arie v. Mercadante (dem. Graben) Concert f. Violine comp. u. vorgetr. v. David (neu) Finale aus Wasserträger. — 2. Th. a dur Symph. v. B.

2. C. 9. Oct. Ouvert. z. Oper „Was ihr wollt" v. Hiller. Arie aus Crociato v. Meyerbeer (d. Graben), Adagio u. Rondo f. Pfte., comp. u. vorgetr. v. Döhler [Thédor Döhler, Klaviervirtuose] Duett Semiramis, dem. Graben u. H. Anschütz. Bravour Var. comp. u. vorgetr. v. Döhler.

3. C. 20. Oct. Symph. v. Haydn (b dur) Arie v. Rossini (dem. Fürst.) Conc. f. Violoncell (h moll neu) comp. u. vorgetr. v. J. B. Gross. Ouv. Preciosa. Arie v. Bellini (Frl. Fürst). Var. f. 2 Viol. Viola Cello comp. v. Gross vorgetr. v. ihm u. David, Uhlrich u. (?)

4. C. 27. Oct. Ouv. zu Leonore (No 2) v. B. Cavatin Donizetti (Frl. Graben). Conc. f. Flöte v. Tulon vorgetr. v. Nitzsche. Duett aus Cortez (dem. Graben u. Frey). Sinfon. passionata v. Lachner!

5. C. 3. Nov. Symph. es dur von Mozart. Arie v. Rossini (Frl. Sturm). Conc. v. Beeth. G dur. Mendelssohn Ouv. Oberon. Finale aus dito.

6. C. 15. Nov. Symph. Beeth. f dur. Arie[?] Frl. Graben. Fantasie von Schubert f. Violine (H. Uhlrich) Ouv. Macht des Liedes Lindpaintner Rec. Romanze u. Finale aus derselben Oper. Ouv. Oberon (auf Verlangen).

7. C. 24. Nov. Ouv. Zauberflöte, Arie aus Euryanthe, Sesselmann. Adagio u. Pol., Cello H. Wittmann[1]. Terzet (Graben, Gebhard u. Sesselmann.) Symph. von Reissiger (neu).

8. C. 1. Dez: Ouv. Faust (Spohr) Scene u. Arie aus dito (Sesselmann) Conc Flöte v. Lindpaintner (Grenser.) Ballscene aus Faust. Symph. d dur v. Beeth.

Lieber Julius,

... Zur Geburt Deines zweyten Sohnes meinen herzl. Glückwunsch; um Weihnachten gedenke ich auch so etwas zu erhalten. ... Schreibst Du keine neuen Quartette? wenn Du etwas der Art fertig hast so würdest Du mich verbinden wenn Du es mir zuschicken wolltest. Das Copieren der Noten kostet 16 Groschen, die ich mir selbst im nächsten Jahre abzuholen gedenke. — Lebe wohl, lieber Julius und gedenke ferner freundlich

Deines treu ergebenen

Ferd David.

Lpzg. d. 12. Oct. 1837

Lieber Freund,

Verzeih, wenn ich nach langem Stillschweigen unsre Korrespondenz durch eine Bitte anknüpfe. Bringer dieses Hr Gosebruch, sehr tüchtiger Flötist, beabsichtigt sich in Düsseldorf hören zu lassen; da bitte ich Dich denn, daß Du so gut seyst u. ihm hülfreiche Hand in seinen Unternehmungen leihst. Hr. G. kann Dir über unser hiesiges Musiktreiben ausführlich berichten, falls Du es wünschen solltest. Unsre Conzerte sind wieder sehr besucht und haben viel Interessantes bis jetzt gebracht. Namentlich hat Mad. Pleyel durch ihr Pianofortespiel großen Enthusiasmus erregt. Daß ich zum vorigen Musikfest nicht nach Düss. kommen konnte that mir sehr leid, doch war ich, wie Du wohl von Mendelssohn gehört hast in England. Er hat mir erzählt wie viel

[1] Der Cellist Wittmann, ein Mitglied des Orchesters, spielte öfters solistisch, ist aber in Dörffels Geschichte der Gewandhauskonzerte im statistischen Teil nicht als Komponist angeführt. Von wem das gespielte Werk ist, bleibt deshalb fraglich.

ich versäumt habe; auch höre ich von ihm wie sehr gut es Dir geht, wie Du in jeder Beziehung prosperierst, und brauche Dir wohl nicht zu sagen wie herzlich mich das freut. Ich bin auch, dem Himmel sey Dank mit meinen Verhältnissen, ehelichen u. musikalischen, ganz zufrieden. Leider habe ich mein 2tes Kind, einen Knaben, vor kurzem verloren, ein Schmerz vor dem Gott mich zum 2 t Male bewahren möge; dagegen gedeiht mein Töchterchen aufs Beste. — Componirt habe ich mancherley für meine und für andere Instrumente, auch ist meine, schon in Berlin gestiftete Variationen-Fabrik noch immer im besten Gange. Führt Dich denn Dein Weg nicht einmal zu uns? Wie schön wäre es wenn Du uns einmal etwas von Deinen Sachen brächtest. — Mendelssohn hat ein Trio für Pfte, Viol. u. V.C. geschrieben welches mir von seinen neueren Sachen in diesem Style das allergelungenste zu seyn scheint; es ist neu, brillant für alle Instrumente u. gefällt allgemein. Jetzt schreibt er mir ein Violinkonzert von dem ich mir viel verspreche. Daß seine Frau eine kleine Tochter zur Welt gebracht hat wirst Du wohl schon wissen. — Laß mich nun bald einmal etwas von Dir hören, nimm meinen Empfohlenen freundlich auf ...

Leipzig, 15. Nov. 1839.

Leipzig. 28. Sept. 1843.

Mein lieber Julius,

Zuvörderst danke ich Dir von Herzen für Deine beiden Briefe von denen ich den ersten in Franzensbad empfangen habe u. der mir in meiner dortigen Langeweile ein Labsal war. Zuerst nun zur Beantwortung Deines letzten Briefes. Erst heute hatte ich Gelegenheit einigen der Conzertdirektoren den sie betreffenden Inhalt desselben mitzutheilen, sie lassen Dir sagen daß sie Deine Symphonie u. die Ouvertüre Deinem Wunsche gemäß noch in der ersten Hälfte der Conzerte zur Aufführung bringen werden. Nur wäre es zu wünschen daß Du sie so bald es Dir möglich ist, einschickst damit ein gehöriger Zwischenraum zwischen den Aufführungen der beiden Stücke gemacht werden kann. Daß sich alles sehr freut, daß Du die Absicht hast selbst zu kommen u. zu spielen, kannst Du mir glauben und sollst Du binnen Kurzem über den pekuniairen Punkt eine definitive Antwort erhalten; von Aufführung eines neuen Stückes während Deines hiesigen Aufenthaltes habe ich noch nicht gesprochen, das macht sich von selbst wenn Du hier bist. Hiller ist angekommen und wird Sonntag den 1. Oct. zum 1st. Male dirigiren. Wir sind hier sehr froh, daß er sich entschlossen hat die Conzerte auf einen Winter zu dirigiren; da Mendelssohn immer noch hofft (u. wohl sein Lebelang hoffen wird) daß er wieder zu uns zurückkehrt so war es für die Conzert-Direkzion die Aufgabe jemanden zu finden der tüchtig ist, der frei u. ungebunden dasteht und der einiges Geld zusetzen kann; da die Einnahme nach M's Abgang schmäler zu werden droht und daher dessen Nachfolger nicht soviel Gehalt bekommen konnte als er. Nebenbei ist noch der Gewinn daß an Mad. Hiller eine gratis Conzert Sängerinn acquirirt ist die sehr tüchtig seyn soll; alles Gründe die für die Sache sprechen. Demohngeachtet hast Du in einigen Punkten ganz recht — obgleich ich außer Dir u. Hiller keinen Musiker in Deutschland kenne der recht für die Stelle paßte und an Dich konnte man ja bei so ungewisser Sache wie für jetzt dies Engagement ist nicht denken. —

Recht bald werde ich Dir, lieber Julius, über das pekuniaire Capitel Deines Hieherkommens das Nähere schreiben; ich stellte den Direktoren vor daß wir Deine Anwesenheit benutzen u. Dich in einem oder 2 Quartett-Abenden benutzen müßten, wogegen Du hoffentlich nichts haben wirst. Sage mir doch umgehend ob ich nach Magdeburg schreiben soll daß Du diesen Winter hieherkommst u. daß Du auch dort in einem Ab.Con. etwas Neues aufführen u. Cello spielen würdest; es wäre immer mitzunehmen. Mendelssohn wird im ersten Conzert spielen, ich im 2. Die Euryanthe Ouv. u. die b dur Symph. v. B. werden eröffnen. Dein Schwager ist wohl, seine Stimme klingt so schön wie nur möglich, auch scheint er etwas fleißiger zu werden. Mendelssohn hat die ganze Musik zum Sommernachtstraum gemacht, sie gefällt mir außerordentlich nach einmaligem am Clavier hören. Deine Lieder sind in Arbeit. — Hatte ich Dir versprochen die Reinhardtschen Lieder bei Härtel zu bestellen? Verzeih' mir ich habe es ganz vergessen, sage mir in Deinem Nächsten ob es noch geschehen soll. — Vergiß nicht mit Uebersendung

Deiner Sachen ein paar Worte an Hiller zu schreiben, wenn Du auch ein paar Worte an die Konzert-Direktion schreibst so ist das zwar nicht nöthig aber jedenfalls wird es sehr gut aufgenommen. — Lebe wohl lieber Julius, mach Deine Cello-Stücke recht brillant, ich freue mich sehr darauf, aber noch mehr auf Dich selbst.

Dein treuer Freund Ferdinand David.

Leipzig 2. Dec. 1843.

Lieber Julius,

Deine Symphonie und die neue Ouvertüre habe ich richtig erhalten und die Briefe an ihre Adressen abgegeben. Zuvörderst muß ich Dir sagen, daß ich fest überzeugt bin daß beide Sachen hier sehr gefallen werden; ich habe sie zwar nur erst flüchtig durchlesen können, sie gefallen mir aber schon außerordentlich und ich werde alles was in meinen Kräften steht aufbieten daß sie so gut es nur irgend jetzt möglich ist einstudiert werden. Nun muß ich Dir aber eine lange Geschichte deshalb erzählen. Sie vor Weihnachten zu geben ist weder rathsam noch möglich höre weshalb: es finden nur noch 2 Conzerte statt, im nächsten wird Kalliwoda [Johann Wenzel K. 1801—66] selbst eine neue Symph. von sich dirigiren, im drauf folgenden kann nicht wieder eine neue Symph. gemacht werden, und wenn es auch ginge, so würde ich mich opponiren da das letzte Conzert vor Weihnachten das lodderigste, unbesuchteste, gleichgültigste im ganzen Winter zu seyn pflegt. Dir liegt aus pekuniären Gründen daran daß Du noch vor Weihnachten einen Verleger für beide Sachen hast. Ich sprach darüber gestern offen mit Kistner [Musikverleger] und bin überzeugt daß derselbe ohne die Sachen gehört zu haben sich entschlösse sie zu nehmen wenn Du gleich Deine Forderung gemacht hättest und dieselbe annehmbar ist. Sey also so gut lieber Julius mir umgehend positiv Deinen Preis zu melden und mache mich zu Deinem Agenten in dieser Sache. Ist es nicht Kistner so ists ein Andrer. — Am besten wäre es freilich wenn Du es könntest anstehen lassen bis die Sachen hier aufgeführt sind, am allerbesten wenn Du sie selbst einstudieren und dirigiren könntest wo ich eines ausgezeichneten Erfolges ganz fest versichert bin. In der Ueberzeugung, daß Du Niemandem von dem folgenden sagst will ich Dir mittheilen: daß unser neuer M.D. [Hiller] durchaus den Anforderungen die man nur an einen ganz gewöhnlichen routinier zu machen berechtigt ist, nicht entspricht, trotzdem daß er doch gewiß ein guter Musiker ist so hat er nicht den mindesten Sinn für feines Orchesterspiel, für das richtige Einsetzen auf dasselbe, ja nicht einmal für richtige Tempi. Ich glaube, ein ziemlich großer Theil des immensen Erfolges den Gade mit seiner 1 st Symph. unter persönlicher Direction gehabt hat kommt auf Rechnung dieser Letzteren, die zwar auch nicht die routinierteste, aber doch lebendig war, und die Leute froh waren einmal wieder die feste Ueberzeugung eines richtigen Tempos zu haben. — Wenn Dir also an einem entschiedenen Erfolge für Deine neuen Sachen etwas liegt so dirigire sie selbst. — Daß ich aber, wenn Du sie vor Deinem Hieherkommen aufgeführt haben willst, so viel ich irgend kann für bestmögliches Einstudieren sorgen will wiederhole ich nochmals. — Schreibe mir doch auch genau wieviel Du bekommen müßtest um Dich zur Reise hieher zu entschließen. Ich sagte Dir wohl schon daß 10 Louisd'or das Maximum das in ähnlichen Fällen von der Conzert-Dir. bewilligt seyen. ... Uebermorgen führt Schumann seine Peri auf; es sind magnifike Sachen darin und ich freue mich sehr darauf. Er dirigiert selbst. Es dirigiren also jetzt hier: Hauptmann, Hiller, Schumann u. H. v. Alvensleben, ... Addio, lieber Julius, schreibe mir gleich auf meine vielen etwas konfus unter einander gestellten Fragen, Bedenke aber, daß ich aus der Wochenstube meiner Frau, die vor 12 Tagen von einem gesunden Mädchen glücklich entbunden wurde, schreibe. Sei aber versichert daß ich alles aufs beste besorgen werde. Dein treuer Freund

Ferdinand David.

Lieber Julius,

Daß Du nun bestimmt kommst, freut mich sehr. Auf 10 Louisd'or Honorar von der Conzertdirekzion kannst Du rechnen, wie ich beauftragt bin Dir zu mitzutheilen. Im ersten Concerte während Deiner Anwesenheit würdest Du dann Deine Symphonie dirigiren, im 2. die

Ouverture und ſpielen. Heute haben wir die Ouverture zweimal hintereinander unter Hillers Direkzion durchgeſpielt. Sie iſt ſchwer und muß ſehr fein eingeſpielt werden wenn ſie die rechte Wirkung machen ſoll, daher komm! komm! — Orcheſter und Singſtimmen von Preziosa beſitzen wir gar nicht, da wir ſie damals vom Theater geliehen haben; das Gedicht wird Dir Klenzel gewiß gerne überlaſſen, jedoch halte ich es für beſſer daß Du erſt herkommſt u. es ſiehſt. ... Die Iphigenie beſitzt die Conzertdirekzion complet und kann ſie deshalb, weil dieſen Winter noch einiges draus gemacht werden ſoll, nicht verborgen. — Das Verlagsgeſchäft bleibt nun bis Du ſelbſt kommſt aufgeſchoben, dann reden wir darüber und handeln in beiden Sinnen des Wortes — Ich muß Dich doch noch darauf aufmerkſam machen daß Dein Schwager jetzt in unſrem Hauſe in derſelben Etage wohnt in welcher auch Mad. D. wohnt. — Hätte ich mehr Platz und weniger Kinder ſo böte ich Dir an bei mir zu wohnen, ſo geht's aber nicht. Nun fidel wollen wir aber, ſo Gott will, ſeyn, drum bleib geſund und melde mir noch aufs Genaueſte den Zeitpunkt Deiner Ankunft. Leb' recht wohl, grüß Deine Frau von Deinem treuen Freunde Ferdinand David.

Leipzig 17. Dec. 1843.

Lieber Julius.

Ich habe eine abſcheuliche Confuſion gemacht, Denke Dir, daß ich von meiner Frau höre daß Dein Schwager keineswegs hier im Hauſe wohnt. Ich habe es mir ganz feſt eingebildet weil die Alte u. die Schweſter weggezogen ſind und ich ihn immer hier ſah. — Sey mir ja nicht böſe daß ich dieſe Confuſion gemacht habe u. mache ſie dadurch wieder gut daß Du bei ihm wohnſt. — Mit vielem Vergnügen ſehe ich Deiner baldigen Ankunft entgegen und hoffe daß Dir Dein Aufenthalt Vergnügen machen ſoll. — Morgen Abend dirigirt Gade ſeine 2. Symph., die aber nicht ſo viel Anklang als die erſte finden kann, obgleich ſie mir in vieler Beziehung gefällt. Hiller iſt in Berlin u. dirigirt ſein Oratorium. — Roth aus Caſſel ſpielt morgen, heute in der Probe habe ich nur ſehr viel Ton und reine Intonation finden können, von Vortrag u. einiger, doch nicht ganz überflüſſiger Feinheit u. Polirtheit noch keine Spur. — Doch genug für heute wir ſehen uns ja bald u. dann wollen wir ausführlich ſchwatzen. — Packe Dich gut ein u. komme geſund zu

Deinem treuen Ferdinand David.

Leipzig 17. Jan. 1844.

Leipzig 1. Juli 1844.

Lieber Julius,

Im Begriffe mit meiner Frau u. den beiden älteſten Kindern nach Franzensbad zu reiſen muß ich doch die Sünde vom Herzen haben Dir immer noch Brief und Dank ſchuldig zu ſeyn. Letzteren empfange in reichſtem Maße für die Zuſendung der Partitur, die mir eine ſehr große Freude machte, ſie ſoll in Ehren gehalten werden, nicht allein des Componiſten wegen ſondern auch der lieben Freundeshände halber die ſie mit ſo vieler Sorgfalt geſchrieben u. der die ſie mir verehrt haben. — Eine nicht minder große Freude wurde mir vor einigen Wochen zu Theil indem ich eine prachtvolle alte italiäniſche Geige anonym zum Geſchenk erhalten habe; ich bin ganz vernarrt in das Inſtrument, und hier iſt nur eine Stimme darüber daß man kaum einen in jeder Beziehung herrlichern Ton hören kann; für mich hat ſie noch den Vortheil, daß ſie ein weniges kleiner iſt als die Stradivari u. ſich viel leichter ſpielt, ſo daß ich ohne Müh u. Geld wirklich große Fortſchritte im Spiel gemacht habe u. mich unendlich auf den Winter u. aufs Solo u. Quartettſpiel freue, was ſonſt nie der Fall war. Ich habe einen ganzen Berg neuer Soloſtücke componiert und habe wieder einmal geſehen wie leicht es mir wird wenn ich Ruhe habe. Ein großes Violin Conzert aus a moll u. 3 abgeſchloſſenen Sätzen, eine Fantaſie über ein ſchottiſches Thema, Conzert-Variazionen über ein eigenes Thema und ein Andante und Scherzo, alles für Violine mit Orcheſter, liegen fertig u. inſtrumentirt da; im Bade denke ich nun etwas

für Orchester zu machen, wenn das besser wird wie meine erste Symph. so schicke ich Dir es zur Aufführung in einem Deiner Conzerte....

Mendelssohn sagt überall wie ich höre, daß er keinesfalls wieder nach Berlin geht, nach Leipzig kommt er nächsten Winter auch noch nicht, eben so wenig Hiller, sondern Gade!! Es wird ihm nicht schwer fallen, Netzer Lortzing u. Hptm. als Dirigenten zu übertreffen. ...

Unser guter erster Clarinettist Heinze sen. geht fort nach Breslau, erste Folge der Gehaltlosigkeit der hiesigen Musiker, Wittman wird auch wahrscheinlich nicht wieder kommen, (so verlieren wir unsere besten der lumpigen Verhältnisse wegen, Gott besser's, da es der Stadtrath nicht thut.) — Queisser [Karl Traugott Qu. 1800—46, Posaunist] freut sich sehr auf Dein Posaunen-Stück, mache es doch ja. — Meine Frau ist recht wohl, muß aber doch das Bad noch einmal gebrauchen, da die Nerven immer noch nicht ganz in Ordnung sind. — Die Kinder sind ganz munter. Kistner ist wohl. Ich habe jetzt öfter mit Graben Quartett gemacht und gefunden daß er doch sehr gut Quartett spielt. Was macht Dein Baß? Was hast Du Neues gemacht? Schreib mir bald, mein Alter, ein Brief von Dir ist ein wahres Labsal in stylistischer musikalischer u. freundschaftlicher Beziehung, behalte mich so lieb wie ich Dich mein Lebelang haben werde das heißt von Herzen

Dein Freund F. David.

(Leipzig, undat.)

Lieber Julius,

Leider kann ich heute Abend nicht ins Conzert kommen, da mein Husten nicht weichen will und ich befürchte ihn durch den Wechsel der Temperatur beim Hinausgehen noch zu verschlimmern.

Bitte sei so gut heute Abend: Dreyschock, Röntgen, Hermann u. Grützmacher durch Griel zu einer Probe im kleinen Gewandhaussal auf Sonnabend um 10 Uhr bestellen zu lassen. Das Spohrsche DoppelQuartett probieren wir wohl genügend am Tage der Aufführung im großen Saal noch einmal. Sei auch so gut Griel auf Morgen gegen 9 Uhr zu mir zu bestellen. Dein David. Donnerstag.

(Leipzig, undat.)

Lieber Giulio Berlino!

Mit meinem Krächzen geht es so viel besser daß ich große Lust bekommen habe im nächsten Concert das Deinige loszulassen. Nun höre ich daß Mad. S. Alvars harft und will ich natürlich der Dame keinen Bogenstrich durch die Arpeggio-Rechnung machen falls sie 2 mal spielt. Spielt sie aber nur einmal so bin ich bereit loszuschießen. Jedenfalls möchte ich aber, wenn Sonntag eine Extra Probe ist das Konzert nach den neuesten Verfeinerungen noch einmal probieren. Hoffentlich sind die Stimmen doch in Ordnung? Sei so gut und bescheide mich. ... Wenn Du Zeitungen läsest und überhaupt in Beziehung auf Politik keine zu große Unähnlichkeit mit Talleyrand hättest, so schickte ich Dir einmal einen Band Schlosser über die Zeit vor der Schlacht bei Jena. Mit Entsetzen liest man da wie die Verhältnisse fast aufs Haar so waren wie jetzt. Aber das geht Dich, wie gesagt, zu wenig an. Der Band Beethoven den Du mir geschickt hast hat mich deswegen sehr interessiert weil ich ihn so entsetzlich uninteressant finde wie man es selbst von flüchtig gemachten Beethovenschen Stücken kaum erwarten sollte, obgleich Du früher einmal richtig bemerktest daß er nur nach gründlichster Unterlegung etwas Schönes machen könnte. Dieser Band ist wieder ein schlagender Beweis dafür. — In dem letzten Odeon-Conzerte in München machten sie: Symphonie von Ehrer? [Ehlert?] ein Salve oder so Aehnliches von Haydn, Variationen aus dem a dur Quartett von Beethoven mit möglichst starker Besetzung (wörtlich). Eine Arie aus irgend was Uraltem (hab vergessen was) u. Ouverture zu Medea v. Cherubini. ....

Der Deinichtigste F. David.

(Leipzig, undat.)

Mein lieber Julius,

Hier schicke ich Dir die Partitur. Sei so gut u. sieh Dir einmal auf dem Papier was drin liegt das Verzeichnis der Aenderungen an die ich machen möchte, sie sind alle leicht in die Stimmen gebracht. ... Wie sehr muß ich Dir danken für die Freundschaft die Du mir bei der ganzen Sache bezeigst!

(Leipzig, undat.) [1851.]

Lieber Julius,

...Fräulein Salomon hat mir vor einigen Tagen ein lugubres Lied in f moll von Dessauer [Josef D. 1798—1876] vorgesungen, in welchem der Text nicht von Dir war, sondern Dir nur drin gelesen wurde. Du sollst ihm nicht geantwortet haben, er hat eine andre Ouv. zu Pasquita [comp. 1851] componiert, hat aber nicht gewußt, daß seine Oper schon gegeben wird, wäre gern selbst gekommen ca. Ich sage es Dir, damit Du Deine Maßregelen nehmen kannst die wohl einfach drin bestehen möchten daß Du ihm, wenn Du es mittlerweile nicht schon gethan hast, einige beruhigende Worte schreibst. — Lies doch beifolgenden Aufsatz: Die Galgenfrist des Zopfstyles, er wird Dich interessiren, schicke ihn mir aber wo möglich bis morgen zurück. Dein F. David.

(Leipzig, undat.)

Lieber Julius,

Es ist mir nichts recht Passendes für's nächste Conzert eingefallen, das Einzige wäre vielleicht das g dur Trio von Haydn mit dem ungarischen Finale, was großen Effekt macht und wo für den Klavierspieler wenig Gelegenheit ist zu ....., freilich hat das Cello wenig zu thun, jedoch kommts darauf ja weniger an .... entscheide. Dein FD.

(Leipzig, undat.)

Lieber Julius, Sei so freundlich mir durch Br Dr. die Partitur von dem Bachschen Conzert zukommen zu lassen u. die beiden Flöten-Stimmen. Sind diese schon in Grensers [Karl August G., Flötist 1794—1864] und Haake's Händen so laß sie mir durch Griel noch heut Nachmittag besorgen. Es ist höchst nöthig, daß ich sie mit meiner Stimme in Einklang setze, da ich viele verschiedene Bogenstriche in diese gemacht habe. Am besten wäre es wenn Grenser, Haake u. Du heute Abend auf ein Stündchen zu mir kämt (etwa um 6 Uhr) wo wir dann alles fest stellen können, jedenfalls bitte ich aber so bald als möglich um Part[itur] u. Stimmen des Conzerts. Bitte nimm Dich der Sache ein bischen an; es scheint mir sehr nöthig, wenn das Stück nicht blos heruntergedudelt werden soll; zudem ist Grenser, wie Du weißt, schwer von Begriffen, obgleich ein Weiser Griechenlands. Könnte ich ausgehen so plagte ich Dich nicht, so hilfts aber nichts. Dein Fr. David.

(Leipzig, undat.)

Lieber Julius,

Hiller schreibt mir soeben aus Paris, läßt Dich sehr grüßen und läßt sich unter andern neuen Sachen Deine a dur Ouv. mit allen Stimmen kommen um sie in Ital (?) Opern Hause aufzuführen. Dein FD.

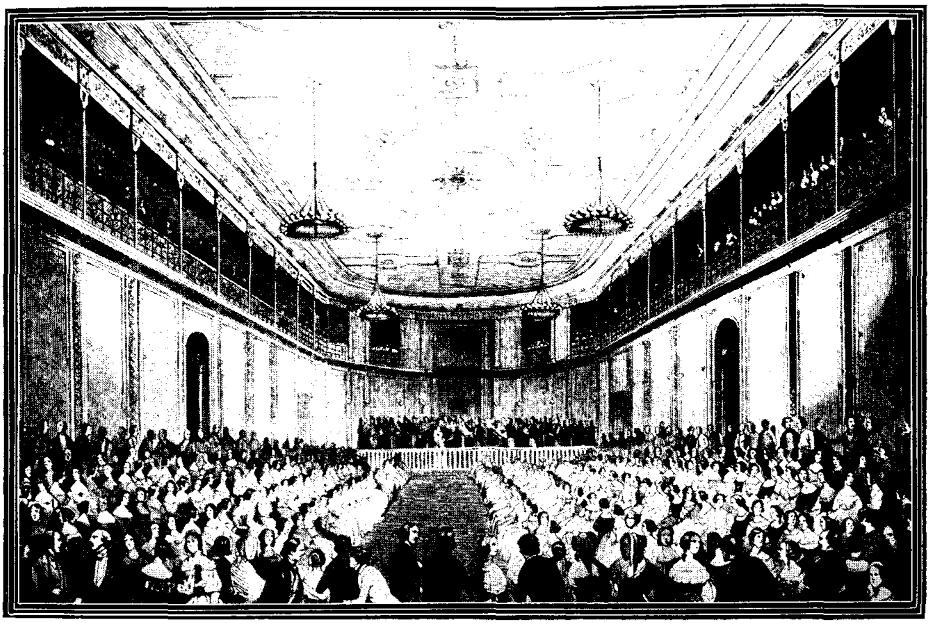
Lieber Julius,

Der Beifall den Du meiner Oper gezollt hast, hat mich sehr glücklich gemacht. Ich kann Dich versichern, daß kein 2 t Mensch auf der Welt ist von dem es mir so wichtig wäre daß er sich einverstanden erkläre. Nächstens störe ich Dich einmal wieder in Deiner Nachmittagsruhe u. zeige Dir was Du noch nicht kennst. — Nun kannst Du mir einen großen Freundschaftsdienst erweisen für den ich Dir zeitlebens dankbar sein würde. Aus vielen Gründen wäre es mir sehr lieb wenn sich die Aufführung der Oper [„Hans Wacht"] nicht lange verzögerte wenn sie noch im September, vor Eröffnung der Conzerte Statt fände. Nach dem was ich Dir erzählt habe wirst Du begreifen wie sehr lieb es mir sein müßte wenn ich nicht als armer Sünder und so aus Gnaden geduldeter ans Direktionspult träte. Fällt auch die Oper durch, so habe ich sie wenigstens gemacht und dies und jenes drin wird doch hoffentlich auch Anerkennung bei den Superklugen finden. Gefällt sie, so ist der Winter da und sie kann noch auf andern Theatern gegeben werden, ich habe sie aus dem Kopf u. kann an was anderes denken. — Sehr wohl sehe ich ein wie viel mehr berechtigt der Tannhäuser zur Aufführung ist als mein erster Versuch, aber dieser hat das für sich, daß er für die hiesige Bühne geschrieben, ganz auf die hier vorhandenen Mittel gedacht und von Dir schnell, leicht und gut einstudirt werden kann. Am 1 st Sept. kommt Frl. Mayer zurück, die Parthie lernt sie in 8 Tagen, wenn's sein muß, die Elisabeth nicht, dafür stehe ich. — Hier ist Gelegenheit, lieber Julius, einem alten Freunde einen wahren Freundschaftsdienst zu erzeigen, ich weiß daß Dein Einfluß entscheidend wirkt und bitte Dich recht herzlich: mach ihn geltend. Zähle auf mich in allen Wechselfällen des Lebens, ich habe nie aufgehört Dich von Herzen zu lieben, davon sei überzeugt, an das was manchmal versucht so zwischen uns herum zu krabbeln, wollen wir uns doch nicht kehren. — Komm doch auch einmal zu mir, es sieht beinahe so aus als ob Du es vermiedest, beruhige mich auch darüber. Verzeih die Confusion dieser Zeilen. Dein treuer Freund

3. Aug. 1852. Ferd. David.

Lieber Julius,

Bitte sei so gut mir durch Bringer dieses die Partituren des f dur (17 ten) Quartetts u. der Fuge v. Beethoven auf kurze Zeit zu schicken. Wo möglich möchte ich Montag oder Dienstag Quartett machen und Dich bitten für alle Stücke die Cello-Parthie zu übernehmen. — Es scheint mir die höchste Zeit zu sein daß Du die Initiative in unserer Blas-Instrumenten-Angelegenheit ergreifst. Die Vernachläßigung in Intonation Stimmung und Sauberkeit des Vortrags ist auf einen Punkt gelangt wie ich ihn hier noch nicht erlebt habe und es scheint die Ansicht unter mehreren der Herren zu herrschen daß die Musik nur Nebengeschäft ist, und wenn es nur nicht ganz und gar aus dem Leime geht, alles gut ist. Alle 4 Hörner, die 1 ste Trompete, selbst die früher so guten Posaunen bedürfen gründlicher Zurechtweisung. Die 1 ste Flöte ist auch nur so nebenbei Orchester Mitglied, der 2 te Fagott ist stumpf und vor allen Dingen ist die Stimmung ganz abscheulich. Man muß sich jetzt schon erzählen lassen daß selbst in Magdeburg die Bläser viel besser sind als hier, wohin soll das kommen? Daß Burkhart alles auf seinem Pisston bläst was für gewöhnliche Trompete geschrieben ist und dadurch wahrhaft schauerlich intoniert darf doch nicht länger geduldet werden, Du hast gewiß in der besten Absicht für die persönlichen Verhältnisse der Orchester Mitglieder bis jetzt gezögert energische Schritte zu thun, aber das Interesse der Sache, der wir unsere besten Kräfte widmen und von der wir doch wohl alle Beide für dies Leben schwerlich wegkommen erheischt eine gründliche Reform. Wie dieselbe zu bewerkstelligen, ist reiflich und gemeinschaftlich zu überlegen. Vor allen Dingen erscheint es mir nöthig, daß Du ein Schreiben an die Conzertdirekzion machst u. die Sache anregst. Willst Du es nicht allein thun so bin ich bereit es mit zu unterzeichnen. Wir dürfen nicht so fort musiciren wenn wir uns nicht um alles Plaisir an der Sache bringen wollen. Du weißt daß zur Pensionirung oder Versetzung von einer Stimme zur Andern Hauptmann u. Riccius ihre Stimme abzugeben haben. Doch scheint es mir besser, man läßt sie so lange



Eine Aufführung im Konzertſaal des alten Gewandhauſes im Jahre 1845

(Mit dem am 25. November 1781 erfolgten Eröffnungskonzert im alten Gewandhaus (Tuchhaus) am Neumarkt begannen die Leipziger Gewandhauskonzerte. Letztes Abonnements-Konzert im alten Gewandhaus am 26. März 1885.



Eine Gewandhaus-Aufführung unter Reineckes Dirigentenſtab

Konzert im neuen Gewandhaus zu Leipzig Anfang 1891.
Zeichnung von E. Limmer.



Grabmal von Quantz

(durch Friedrich den Großen errichtet)

auf dem Potsdamer Friedhof

(vgl. den Auffatz „Friedrich der Große und Quantz" von Hans A. Martens, Berlin)

aus dem Spiele bis wir genau wissen was zu thun ist. Unser Pensionsfond steht jetzt so daß er einen Puff, wenn er nicht zu stark ist, vertragen kann, also puffe zu. Das 1ste Pult der 2. Violine ist auch bös, doch ließe sich da vielleicht mit einer bloßen Versetzung abhelfen, da doch bei den Streichinstrumenten eher einer den andern herausreißen kann. Also ich bitte Dich: nimm die Sache schleunigst in die Hand und sei meiner energischsten u. thätigsten Mitwirkung versichert. Dein FDavid.

Leipzig 12. Dec. 56.

Lieber Julius,

Es thut mir herzlich leid, Dich verletzt zu haben und bitte ich Dich deshalb um Verzeihung; verspreche Dir daß ich mich, so lange Du willst, in gar nichts mehr mische und meine Stimme spielen werde, so gut ich es noch kann. Du wirfst mir in Deiner Empfindlichkeit viele Sachen vor, deren ich mir nicht bewußt bin, jedoch will ich mich auf eine Widerlegung nicht einlassen, da sie zu nichts führen würde und leicht eine dauernde Verstimmung zwischen uns bringen könnte, die ich durchaus vermeiden will. Ich achte Dich als Musiker viel zu hoch als daß ich nicht mit Freuden bereit sein sollte mich vollständig Dir unterzuordnen, wenn es Dir so besser erscheint. Nur eins sei noch erwähnt — doch besser ich schweige auch darüber und biete Dir von ganzem Herzen die Hand zu aufrichtiger und dauernder Versöhnung.

Wie immer Dein FDavid.

Leipzig den 18. Dec. 1856.

Ein unbekannter Brief der Mutter Richard Wagners an dessen Frau Minna.

Mitgeteilt von Sebastian Röckl, München.

Um sich vor Beginn der Proben zur ersten Aufführung des „Rienzi" in Dresden froh zu stimmen und zugleich seiner Frau angegriffene Gesundheit zu stärken, reiste Wagner am 9. Juni 1842 nach dem Bade Teplitz. Hier traf Minna zum erstenmal mit ihrer Schwiegermutter, Johanna Geyer, zusammen. Hatte diese wegen ihres Sohnes gar zu jugendlicher Verheiratung gegen die Schwiegertochter ein widerwilliges Vorurteil gehabt, so erhielt sie nun durch Bekanntwerden mit ihren häuslichen Eigenschaften vollen Grund sie zu achten und lieb zu gewinnen.

Auf einer mehrtägigen Fußwanderung in das böhmische Gebirge entwarf Wagner auf den Ruinen des Schreckensteins bei Aussig in sein Taschenbuch den ausführlichen Plan zu einer dreiaktigen Oper „Der Venusberg" (Tannhäuser), welchem vollkommen getreu er später die Dichtung ausführte.

Am 18. Juli verließ er in wundervoller Stimmung und trefflicher Gesundheit Teplitz, um beim beginnenden Studium des „Rienzi" nichts zu versäumen. Minna blieb mit seiner Mutter noch bis zum 1. August. Am 15. d. M. schrieb diese von Leipzig an die Schwiegertochter nach Dresden:

„Meine gute Minna!

Nochmals sage ich Ihnen meinen herzlichsten Dank für Liebe und Aufmerksamkeit, die Sie mir währent meines Aufenthalts in Ihrer Nähe schenkten. Es ist mein aufrichtiger Wunsch, daß Sie mir bald Gelegenheit geben mögen in ähnlichen Fall ein Gleiches thuen zu können! Mein lieber Hermann,[1] Ottilie u. Kinder, erwarteten mich auf meinem Zimmer, welches die lieben, guten Kinder sehr schön mit Blumen zu meinem Empfang geschmückt hatten; die Großmutter wahr heiter u. glücklich, unter ihren Kindern u. lieben Enkeln! Noch habe ich

[1] Prof. D. Hermann Brockhaus, Gatte Ottiliens, einer Schwester Richards.

mich um keine Mühe gekümmert. Diesen Mittag esse ich mit dem Julius[2] bey ihnen, da werde ich Euere Gesundheit trünken; meinem guten alten Richard mütterlichen Gruß u., Kuß! sein gethuen in Allem, waß Er unterniehmt macht mich glücklich!

In ein baar Tagen reißt Heinrich[3] mit seiner Frau nach Paries ab. Hiermit folgt meine Schuld! wöllte Gott daß ich noch Hundert dazu legen könnte. Mit Julius werde ich des Armbandes halber erst noch sprächen. Lebt wohl u., behalten ein bißchen lieb

die

Leipzig d. 15. August: Mutter

J. Geyer.

Die Butter kustet das Stück 4 gute Groschen, hier ist eine große Theuerung."

Friedrich der Große und Quantz.

Von Hans A. Martens, Berlin.

Ein seltenes Treueverhältnis hat 32 Jahre hindurch den Königlichen Musikus und seinen musikalischen Mentor, den Sohn eines einfachen Hufschmiedes, verbunden. Wie kam es zustande und worauf war es gegründet?

Ein Zufall führte beide im Jahre 1728 am Dresdener Hof zusammen: Friedrich, 16 Jahre jung, war voller Begeisterung für der Flöte Zauberklang, ohne selbst das Flötenspiel bisher erlernt zu haben; Quantz war bereits 31 Jahre alt und ein gereifter Künstler und Mitglied der Kurfürstlichen Hofkapelle. Der jugendliche Flötenfreund hörte das meisterhafte Spiel des Berufsflötisten: „Von diesem Augenblick an hatte ich mich der Flöte verschrieben" hat Friedrich in späteren Jahren selbst bekannt.

Wie kam der junge Fritz zur Flöte? Kaum nachweisbar sind meist die zarten Wurzeln jener unbewußten Regungen, die sich nicht selten, durch irgend ein Ereignis ausgelöst, mit einem Schlage mit elementarer Gewalt offenbaren. Das Flötenspiel war in Friedrichs Jugendzeit in höfischen und bürgerlichen Kreisen nicht unbekannt. Sein Freund Hans Hermann Katte mag die Flöte auf manchem Ausflug der Hofgesellschaft zu Tanz und Spiel geblasen haben. Es war ein Sommerabend des Jahres 1727, als eine kleine Hofgesellschaft, deren Mittelpunkt die Königin mit ihren ältesten Kindern Wilhelmine und Friedrich bildete, in Lustschiffchen auf der Spree zum Schloß Monbijou zurückkehrte. Katte blies die Flöte, der der Kronprinz mit Entzücken schweigend lauschte. Nach Verlassen des Bootes ging der junge Fritz wortlos zu seinem Freunde und nahm seine Flöte in die Hand. In dieser wunderschönen, geschichtlich verbürgten Szene, von Windlichtern beschienen, offenbarten sich die ersten zarten Wurzeln zu Friedrichs tiefer, niemals erloschener Neigung zur Flöte, die er erst als Greis bei Seite legte mit den zu Benda geäußerten Worten: „Ich habe meinen besten Freund verloren".

Prosaischer kam Quantz zur Flöte. Mit zwanzig Jahren wurde er als Hoboist in die Kurfürstlich-sächsische Hofkapelle aufgenommen, weil sein Trompetenblasen Aufsehen erregt hatte. Da aber gute Flötenbläser sehr gesucht und gut bezahlt wurden, so nahm Quantz nun das Flötenspiel auf, in dem er es schnell zur Meisterschaft brachte. Quantz war ein Musiker von zartestem Empfinden und hoher Bildung, wie wir noch heute aus seinem im Original 334 Seiten umfassenden Werk „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen" erkennen können. Wie hätte er auch sonst ein Menschenleben lang Berater eines so kritischen Musikfreundes sein können, wie es Friedrich bis in sein hohes Alter geblieben ist. Nach jener ersten Begegnung am Dresdener Hofe durfte der Künstler jährlich zweimal für längere Zeit nach Berlin kommen, um den Kronprinzen im Flötenspiel zu unterweisen. Im Jahre 1741 nahm der junge König seinen Flötenlehrer unter glänzenden Bedingungen in seine Dienste, die erst im Jahre 1773 mit

[2] Bruder Richards.

[3] Bruder Hermann Brockhaus'.

Quantzens Tode endeten: „An der äußeren Communikation", der heutigen Stresemannstraße, dort, wo heute das weltbekannte Café Vaterland steht, wohnte der Künstler in einem bescheidenen, von einem Garten umgebenen Landhaus.

Und nun begann jene Seelenfreundschaft, wie sie einzig in der Welt dasteht und nur zu erklären ist aus den gleichartigen Charakterzügen der beiden Flötenfreunde. Oft frage ich mich, wenn ich über die ungewöhnlich zarte und doch so starke seelische Verbundenheit — in unserer so lieblosen Gegenwart — von Liebhaberflötisten nachsinne, die, zunächst einander völlig fremd, flötistische Interessen zusammenführte: Greifen nur Menschen mit ganz bestimmten Eigenschaften des Gemüts und Charakters zur Flöte oder entwickelt das Flötenspiel vorzugsweise solche bestimmten Eigenschaften, wie Weichheit des Gemüts, lyrisches Empfinden, Sehnsucht nach Stille und Einkehr? Immer wieder finde ich die Bejahung beider Fragen bestätigt. Man muß auf gleiche seelische Kräfte schließen, wenn man weiß, wie zwischen unbekannten Flautenisten der zunächst sich anbahnende Briefwechsel bald den Wunsch nach persönlicher Bekanntschaft rege werden ließ, der dann in der Regel eine herzerfreuende Harmonie entsproß. Für mich ist es z. B. kein Spiel des Zufalls, daß sich unter den Pfarrern zahlreiche begeisterte und ausgezeichnete Flötenbläser befinden. So darf man, wohl nicht mit Unrecht das seltene Treueverhältnis zwischen dem großen Friedrich und seinem Flötenmeister auf jene Gemütswerte zurückführen, die in beiden von Kindheit an schlummerten, durch das Leben geweckt wurden und bis an den Tod lebendig blieben. So nur ist es zu verstehen, daß der Lehrer nur für seinen großen Schüler lebte, und daß der große Einsame auf Preußens Königsthron Treue mit Treue vergalt. Beide musikliebend und musikalisch hochbegabt, strebten nach höchster Vollendung in der Beherrschung des von ihnen leidenschaftlich geliebten Instruments. Der König war ein fleißiger Schüler, der Künstler ein strenger Lehrer, der weder im Vortrag noch in der Komposition die geringsten Fehler durchgehen ließ. Nur von Quantz ertrug der König Kritik. Mit vollem Recht hat Adolf v. Menzel auf seinem Bilde „Flötenkonzert", das dem neuesten Fridericus-Film den Namen gegeben hat, Quantz dargestellt, der rechts am Spiegel gelehnt, in sich gekehrt, den Blick zu Boden gesenkt, dem Flötenspiel seines Königlichen Herrn und Freundes aufmerksam lauscht. Niemals wieder wurde das Flötenspiel so volkstümlich an Fürstenhöfen und im Volke, wie durch diese Hausmusiken im wahrsten Sinne des Wortes, in denen der König die erste Flöte und Quantz häufig die zweite Stimme blies, während Clavizimbel und Streichquartett die Besetzung vervollständigten.

Noch auf seinem letzten Krankenlager wurde der 76jährige Quantz von seinem erlauchten Freunde auf das sorgsamste gepflegt. Am 12. Juli 1773 hatte der Tod dem nimmermüden Altmeister des Flötenspiels die Feder aus der Hand genommen, mit der er an seinem 300. Flötenkonzert für seinen Herrn schrieb. Der König entwarf das Finale, übertrug Agricola die Ausführung und äußerte wehmütig, als es gespielt wurde: „Man sieht, Quantz ist mit sehr guten Gedanken aus der Welt gegangen". Rührender ist wohl kaum königlicher Dank einem Bedienten, wenn auch mit großen Vorrechten, abgestattet worden, als ihn der 61jährige Friedrich seinem heimgegangenen musikalischen Mentor durch ein zartersonnenes und in Sandstein zierlich ausgeführtes Grabmonument erwies. Sitzend ist Euterpe, die Muse des Flötenspiels dargestellt, das Haupt in die Rechte gestützt. Auf ihrem edelgeformten Antlitz liegt tiefes Leid. Die Doppelflöte ruht im Schoß: Der linke Arm umschließt einen schlummernden Knaben, der als Todessymbol die verlöschende Fackel zur Erde hält. Am Fuß des Sockels liegt über einem Notenbuch die lorbeerumkränzte Flöte.

Die zahllosen Deutschen und Fremden aus aller Herren Länder, die nach Sanssouci wallfahren, sollten auch den abseits der großen Pilgerstraße, unweit dem Bahnhof gelegenen alten Potsdamer Friedhof besuchen, um dort an dem wenig verwitterten Grabmonument Quantzens, des Künstlers und Menschen, zu gedenken, der aus dem friderizianischen Hofleben nicht wegzudenken ist und dem die Entwicklung der Flöte und Flötenmusik so viel verdankt. Mögen diese Zeilen viele Bewunderer des großen Hausmusikers auf Preußens Königsthron in den stillen Friedgarten führen, um der edlen Freundschaft zweier seltenen Menschen nachzusinnen.

Künſtler und Kritiker.

Von Jón Leifs, Travemünde.

In den letzten Jahrzehnten iſt auch auf dem Gebiete der Muſikkritik eine Umwandlung vor ſich gegangen. Die Muſikwiſſenſchaft hat zunehmende Beachtung und Pflege gefunden. So kommt es, daß die heutige Ausleſe der Muſikkritiker aus Muſikwiſſenſchaftlern oder muſikaliſch und akademiſch Gebildeten beſteht. Der Dilettantismus in der Muſikkritik hat entſchieden ſtändig abgenommen. Die Kritik hat auch durch gehobenes Wiſſen an Objektivität gewonnen. Iſt aber dies alles ein ungetrübter Fortſchritt geweſen? Hat die Muſikkritik nicht dadurch an Produktivität verloren? Die leere Journaliſtik, die es ja immer gegeben hat, beziehen wir nicht in unſere Betrachtung ein. Früher aber waren die Künſtler ſelbſt (Schumann, Berlioz, Wagner, Hugo Wolf und andere) unter den führendſten Kritikern und Muſikſchriftſtellern. Sie waren in ihrem Urteil gewiß ſubjektiv und auf manchem Gebiet kaum ſonderlich gelehrt, aber dafür konnten ſie aus größerer praktiſcher Erfahrung, mit einem feinnervigeren und geübteren Scharfſinn als die Wiſſenſchaftler urteilen, und ſie hatten den ſeltenen Inſtinkt für alles Große und Weſentliche der Kunſt, ſelbſt wo es noch ſo verſteckt auftrat.

Ohne die Wichtigkeit der Technik und der Form zu unterſchätzen, müſſen wir als wichtigſtes für jede Kritik, für jedes Erfaſſen einer Kunſt und für jede Kunſtentwicklung die Forderung nach Erkennung der Weſensart, des Eigenweſens einer Kunſt und eines Künſtlers aufſtellen. Aber gerade dieſe Forderung iſt zunehmend weniger beachtet worden. Die ſchöpferiſche Muſik wird heute vielfach nach den Mitteln, die ſie verwendet, beurteilt. Als Ideal eines nachſchaffenden Muſikers gilt derjenige, der alle Arten Muſik „gleich vollendet" vorträgt, aber dies iſt eine Forderung, die zugleich ſinnlos und unmöglich iſt. Zur Erkennung der Eigenart kann keine Gelehrſamkeit helfen. Dazu iſt etwas anderes notwendig, was der geborene Kunſtverſtändige, Kritiker und Künſtler beſitzt. Aber auch dieſes Etwas kann ſich täuſchen, wenn die Kunſt durch Umſtände oder aus anderen Gründen entſtellt dargeboten wird. Gegen ſolche Täuſchungen hilft Gelehrſamkeit und Wiſſenſchaft noch weniger; da hilft nur die praktiſche Erfahrung, das eigene Miterleben. So kann es paſſieren, daß die Kritik dasjenige, was den künſtleriſchen Abſichten des Künſtlers entſpricht, tadelt, indem ſie das, was der Künſtler im Widerſpruch zu ſeinen Abſichten durch Umſtände gezwungen ausdrücken bzw. durchlaſſen muß, lobt und ſo Paſſives mit Aktivem verwechſelnd ein direktes Negativbild von der Kunſtleiſtung gibt, wie ſie der tätige Künſtler ſieht. Wenn der Kritiker die Eigenart und Ziele der Kunſt und des Künſtlers nicht unmittelbar durch die Kunſtleiſtung erſehen kann, und das iſt ſehr oft ſelbſt dem Fähigſten unmöglich, am allerwenigſten, wenn es ſich um etwas Neues, Originelles, Antitradionelles oder ihm Weſensfremdes handelt, ſo muß er auf andere Weiſe orientiert werden. Dieſe Orientierung kann er am direkteſten und klarſten durch den Künſtler ſelbſt empfangen. Es wird auch wahrlich jedem ernſten Künſtler ein Rätſel ſein, wie Menſchen mit normalem Verſtand und reicher Muſikbildung ſich dazu entſchließen können, über ein Kunſtwerk nach nur einmaligem Hören, ohne Vorſtudium und ohne deſſen Schöpfer und ſeine anderen Werke irgendwie zu kennen, ein abſchließendes Urteil abzugeben, oder über einen unbekannten Dirigenten, der zum erſten Male das betreffende Orcheſter nach 1—2 Proben dirigiert, eine durch das Anhören eines Symphonieſatzes geſchaffene endgültige Meinung zu faſſen oder auch eine ſolche auf gleiche Art über einen ihm unbekannten Soliſten.

Ein Kritiker, der nicht ſtets zugleich Künſtler und wiſſenſchaftlicher Kunſtrichter ſein kann, was überhaupt kaum möglich iſt, der muß die Urſachen, Ziele, Abſichten und Triebe ebenſo wie die Folgen und Umſtände einer Kunſt und Kunſtleiſtung kennen lernen, wenn ſeine Kritik wirklichen Wert beſitzen ſoll. Daraus ergibt ſich die Notwendigkeit einer Zuſammenarbeit zwiſchen Künſtlern und Kritikern. Heute, wo die Künſtler ſich kaum unter den Kritikern befinden, iſt dieſe Zuſammenarbeit umſo notwendiger. Sie wird allerdings mit Schwierigkeiten verbunden ſein. Beide Teile werden es ſcheuen, ihr Berufsgeheimnis und die verſteckten Män-

gel ihres Berufes, die ja immer da ſind, dem anderen zu zeigen. Aber es wäre nicht durchaus notwendig, daß beide Teile irgendwie perſönlich miteinander in Berührung kämen. Wer denken kann, der kann auch ſchreiben und ernſtere Künſtler werden den Trieb in ſich ſpüren, über ihre künſtleriſchen Abſichten, ſofern ſie ſchöpferiſch ſind und es durch die Umſtände nötig iſt, ſich zu äußern, entweder durch Programmbücher, Aufſätze oder andere Schriften. Auf dieſe Weiſe nur konnten viele Große ihrer Kunſt ſchnell Bahn brechen. Andere Künſtler ziehen es vor, die Kritiker über ihre Kunſt im Dunkeln tappen zu laſſen und denken ſich vielleicht: „Wenn erſt der Kritiker wüßte, wieviele meiner künſtleriſchen Ziele ich ſtändig verfehle, wie weitaus ungünſtiger würde für mich ſein Urteil ausfallen." Außerdem wird es leicht mißverſtanden, wenn ein Künſtler ſich wirklich offen über ſeine Kunſt ausſpricht und dies kann auch gehäſſigen Widerſpruch der Kritik heraufbeſchwören. Deshalb hüllen ſich vorſichtige Künſtler oft ins Schweigen. Aber ein gewiſſenhafter Kritiker, der nicht über den Künſtler und ſeine Kunſt orientiert iſt, was ſehr ſelten der Fall iſt, hätte grundſätzlich die Pflicht, ſich an den Künſtler zu wenden, und zwar ſowohl v o r d e m wie n a c h d e m er ſeine Kunſt empfängt, vorher, um die Ziele der Kunſt, nachher um die Umſtände der Kunſtleiſtung kennen zu lernen. Dies iſt der direkteſte und zweckmäßigſte Weg, um zu dem Weſentlichen und Wichtigſten der Kunſtkritik und Kunſtentwicklung, zu der E r k e n n u n g d e r E i g e n a r t zu gelangen.

Es iſt durch die Sachlage bedingt, daß eine direkte Annäherung zu einer ſolchen Zuſammenarbeit nur von ſeiten der Kritiker erfolgen kann. Aus den Reihen der Muſikſchriftſteller iſt auch öfters der Wunſch geäußert worden, daß die Kritiker wenigſtens über „einige wichtige Lebensdaten" der konzertierenden Künſtler orientiert werden. Unſer Aufſatz hat hier die ſchaffende wie die nachſchaffende Kunſt in gleicher Weiſe im Auge behalten. Dagegen zeigen unſere Erörterungen, daß die Lebensdaten allein wenig zu dem Weſentlichen des Kunſterfaſſens beitragen können. Aber ſehr erfreulich iſt es, wenn gerade die Kunſtrichter ihre Wünſche nach Orientierung äußern. Das iſt des Weges Anfang.

Schulmeiſterhimmel.

Ein Stilleben von Hans Watzlik, Neuern in Böhmen.

Ungefähr um die Zeit, da Napoleon durch den ruſſiſchen Schnee heimwatete, begehrten die Bauern des Dorfes Maria-Eichbaum von ihrer Obrigkeit einen Schulmeiſter, auf daß ihre Kinder nicht aufwüchſen wie die grünen Rüben, ſondern ſchon frühzeitig einen wohlbefliſſenen Wandel einſchlügen und dabei ſoviel Weltwitz lernten, um ſich in dieſem irdiſchen Leben wakker zu wehren und zu halten. In das kümmerliche Ämtlein wurde nun ein ſicherer Adam Roſenacker eingeſetzt, ſeines Zeichens ein Hafner, der ſein Gewerbe ziemlich liederlich betrieben hatte und ſich jetzt an den grünen Aſt der Schulmeiſterei klammerte.

Die Gemeinde war mit Adam Roſenacker zufrieden, denn er erfreute ſich einer hohen, durchdringenden Stimme und konnte auch zur Notdurft die Orgel ſchlagen. Im Sommer hielt er in einer Heuſcheuer Schule. Auf einer Leiter ſtehend, erhoben über das Häuflein der Kinder, brachte er ſchlecht und recht herfür, was an dämmerigem Wiſſen in ihm braute, und hielt den unartigen Buben Galgenpredigten. Im Faſching mußten ſie ihm durch die Beine kriechen, und er gab ihnen dabei mit einer Pritſche einen zarten Klaps auf den Sitzteil und bezog dafür von jedem als Erkenntlichkeit einen Kreuzer. Anſonſt mochte er wunderlich genug unterrichtet haben. Zur Kirchweih ging es ihm leidlich gut, da ſpielte er den ſteifen Bauern den Nußſtaudentanz auf. Zu anderen Zeiten zog er den Schmachtriemen enger.

Nach etlichen Jahren baute man eine aufgelaſſene Schäferei zur Schule um, rüſtete ſie mit Bänken, Tafel und Kreide aus und bedeutete dem Adam Roſenacker, er möge nun die Prüfung ablegen, die aus dem Notlehrer einen zünftigen Schulmeiſter mache. Nach einigem Zögern ſtellte er ſich den ſtrengen Herren in der Stadt. Die ſetzten ihm mit allerlei verfänglichen Fragen zu, und ihm wurde dabei ſo ſchwindlig, als ſäße er auf einer wirbelnden Töpfer-

ſcheibe und müſſe neu geformt werden. Schließlich reichte man ihm ein Thermometer und verlangte zu wiſſen, was das ſei. Er drehte das gläſerne Röhrlein argwöhniſch hin und her, bedachte ſich und ſagte: „Oben zu! Unten zu! Kickſilber drin! Sakerment, das iſt ein Kaſus!" Als es ſich hernach noch erwies, daß er die lateiniſchen Buchſtaben nicht formieren konnte, wurde er ſeines Amtes enthoben. Er grämte ſich darum nicht ſonderlich, ſondern lebte in Maria-Eichbaum ruhig weiter, zog die Orgel auf, beſſerte die Turmuhr, wenn ſie einmal verkehrt ging, beſtattete die Toten und brachte ſich und ſein Weib mit ſolch beiläufigen Künſten ehrlich durch.

In das neue Schulhaus zog der geprüfte und beſtbelobte Schulmeiſter Johann Ohnefalſch Huldner ein. Der führte einen Wagen voll behaglichen Hausrates mit und ein Spinett und eine ſchöne, ſtille Frau, für einen Dorflehrer viel zu ſchön, wie die Stadtherren ſagten. Johann Ohnefalſch Huldner war ein betriebſamer Mann, er zeigte den Bauern, wie man edles Obſt züchte, und ſtellte in das Gärtlein vor der Schule Stangen mit farbigen Kugeln, darin ſich die Welt rundum ſpiegelte. Er blies das Waldhorn, die Poſaune und den Serpent, war auf allen Saiten daheim und ſpielte gar künſtlich die Orgel. Dabei war er ein ſparſamer Menſch: wenn ihm beiſpielsweiſe beim Abſchluß eines Briefes noch ein Tropfen Tinte an der Feder haftete, ließ er dieſen nicht nutzlos am Kiel vertrocknen und wiſchte ihn auch nicht an der dazu verordneten Haſenblume ab, ſondern er verſah ſeine Unterſchrift ſo lange mit krauſen Schnörkeln, bis das Tröpflein verſiegt war. Seinen Namen ſchrieb er übrigens immer mit faſt vollkommener Gleichheit. „Wie geſtochen!" nickten die Vorgeſetzten befriedigt, und er wurde wegen der überaus reinlichen Führung der Amtsſchriften mit einer lobenden Urkunde belohnt und zu erneuter Reinlichkeit angeſpornt. Auch wußte er Raben und Eichhörnchen lebenstreu auszuſtopfen und zu verewigen, und er tat dies mit einer zähen Leidenſchaft, als dürfte es nur noch ausgeſtopfte Weſen auf der Welt geben.

Schon in den erſten Jahren ſeiner Ehe hatte er ſich der Herrſchaft in der Küche bemächtigt, er beſorgte ſelbſtherrlich alle Einkäufe und ſprang am Jahrmarkt zwiſchen den Töpferwaren herum, wählte und hob ſie, pochte mit gekrümmtem Finger daran, ob ſie kein heimliches Sprünglein hätten, und glöckelte alſo eifrig, daß der Hafner eine finſtere Stirn zog und die Frau Schulmeiſterin verſchüchtert und mit großen Augen dem Treiben ihres Mannes zuſchaute.

Die ſchöne, ſtille Frau ſtarb bald. Da wurde er noch wunderlicher. Wie eine Motte huſchte der hagere, haſtige Mann im grauen Schlafrock durch die Schule. Seine Schreibwut tobte ſich an den Mauern, Zaunſäulen und Scheuern des Dorfes aus, daran er mit Kreide oder Rotſtift in wuchtigen Zügen ſeinen Namen malte. Er hielt in dieſer Gepflogenheit erſt inne, als ein Schalk ihm darunter den Namen einer ortsverrufenen Dirne ſetzte und beide Namen dann mit einer Herzlinie umrahmte. Doch war dem Schulmeiſter auch ein Reſt von Schlauheit geblieben, womit er der ſchnöden Welt die Spitze bot. Und ſo ſprengte er, damit ſich niemand an ſeinen Obſtbäumen vergreife, das Gerücht aus, er habe in einzelne ſeiner Äpfel Queckſilber gegoſſen, weshalb die diebiſchen Buben in der Furcht, daß ihnen das Gedärm im Leib zerriſſen würde, ſein Gärtlein verſchonten.

Zu Füßen des Meiſters Johann Ohnefalſch Huldner ſaß auch der kleine Michel Roſenacker, der ſpätgeborene Sohn des einſtigen Notlehrers und nunmehrigen Totengräbers Adam Roſenacker, ein träumeriſches Büblein, von Luft und Sonne grell wie ein Farbkaſten. Seine Kindheit ſpielte ſich in dem gartengleichen Friedhof ab, einem blumigen Ort ohne Schrecken, mit ſanftbemooſten Steinen, leuchtenden Schmetterlingen und milden, bangen Bäumen. Selten nur öffnete ſich hier eine Grube, oft wurde jahrelang niemand begraben. Ein holder Schmerz, der nicht weh tat, ſchien aus der Stille der ſchattigen Kirchhoflinde zu ſinken und überall zu ſchweben. Und der kleine Michael durfte abends das Baldusglöcklein läuten, das immer ſo verhalten und bedenklich in das Dämmer ſang: „Wie bald, wie bald!" Und wenn er dann über die Gräber heimging, rief ihm wohl manchmal ein trauliches Geſpenſtlein zu: „Pſt, pſt!" Oft begleitete er den Vater in die Kirche und ſah mit herzlicher Bewunderung zu, wie dieſer

den Blasbalg meiſterte, die lederne Lunge der Orgel, und dabei aufmerkſam in ein Notenblatt guckte und alſo mit Leib und Seele an der Meſſe mitwirkte, die der Schulmeiſter Huldner eben ſpielte.

Zuweilen hütete der Michel den Nachbarn das Vieh. Dabei ließ es ſich ſo hübſch und ausführlich träumen und ins Dorf hinabſchauen, wo des Schulmeiſters Töchterlein im Garten zwiſchen Roſen und Nelken ſich erging wie mitten in einem zweiſtimmigen Volkslied. Und da ließ es ſich mit ausgeſpreizten Armen ſo himmliſch lümmeln, einen Blumenſtengel zwiſchen den Lippen, auf der Naſenſpitze ein raſtendes Pfauenauge, ein andächtiges Lied im Herzen, ſchlemmeriſch lächelnd und gewiſſenlos die Zeit vergeudend, die nimmer wiederkehrt. Abends, wenn das Strahlengebälk der ſich verſchlüpfenden Sonne aus den Bergen hervorbrach, wie der Michel es in den Bildern zum Alten Teſtament öfters wahrgenommen, wenn der Mond behäbig ſein wächterliches Amt antrat und der vergangenen wilden Sonne Licht ſanfter widerſpiegelte und die zierlichen Sterne ausſchwärmten wie die goldenen Immen der Muttergottes, da trieb er das Vieh allgemachſam heim und freute ſich des heimlichen Himmels, den er mit ſich herumtrug.

Frühmorgens ſaß er in der rauhen Schulbank, vor ſich die Fibel und darin neben dem Buchſtaben i das Bildnis des Igels, der ihm damals als das wichtigſte Weſen im Haushalt der Natur erſchien. Und der Schulmeiſter ſang mit den Kindern das Einmaleins, deutete auf die ausgeſtopften Tiere und malte fremdländiſche, zauberhaft klingende Wörter wie Xerxes, Xenius, Yſop und Ypſilanti mit lindem Haarſtrich und alſo kräftigem Abſtrich an die Tafel, daß die Kreide in ſeiner Hand knirſchend zerbröſelte. Er legte kluge Fragen wie Fallen aus, und gleich weißen und braunen Tauben flogen die Hände der Kinder auf, und die Finger flatterten ihnen ungeduldig, und alle wollten antworten. Zuweilen erhob ſich das Töchterlein des Schulmeiſters und fragte den Vater etwas gar Wunderliches. „Sag, was tut der Wind, wenn er nicht weht? Und kommt der Igel auch in den Himmel?“

Der Michel verehrte ſeinen Schulmeiſter und fürchtete ihn zugleich wie einen Gott, der den Donnerkeil im Rockſchößel mit ſich trägt, und er klaubte die Federn am Gänſeraſen zuſammen, bündelte ſie zu zwölf und zwölf und brachte ſie in die Schule, und der Alte ſchnitt ſie zu. Auch ſammelte der Michel Maienregen und Holderbeeren und Herr Johann Ohnefalſch Huldner nahm Eſſig zu Hilfe und kochte daraus fürs ganze Dorf eine lachende blaue Tinte.

Am liebſten ſah der Michel ſeinen Abgott auf dem Orgelſtuhl. Die Kirchorgel war an einem Seitenaltar angebracht, der ebenſo golden aufgeputzt war wie die anderen Altäre. Droben an das Altarblatt war die heilige Cäcilia gemalt, ſie griff mit den ſchmalen Fingern in die Taſten und öffnete den frommen Mund zum Lobgeſang. Über ihr ſchwebte ein Band mit der Inſchrift: „Preiſet den Herrn mit Saiten und Pfeifen!“ An den Säulen des Altars und kauernd auf vergoldeten Blumengewinden machten ſich wohlgenährte Englein mit Singebüchern, Zupfgeigen, Zithern, Fiedeln und Harfen emſig zu ſchaffen. An Stelle des Altartiſches war das Taſtenwerk zu ſehen. Die Stimmzüge ſtaken in den Säulen rechts und links. Die plumpen Holzpfeifen und die ſchlanken Spitzflöten waren hinter dem Altar verborgen, und der Blasbalg mußte in einem nur von außen mit einer Leiter erreichbaren Anbau betrieben werden. Der Schulmeiſter orgelte aus altväteriſchen, roſtig ſchimmernden Notenheften, und wußte dabei klug und überraſchend die Stimmzüge zu wählen und zu wechſeln, und der Michel drängte ſich heran und ſtarrte ihn wie einen allmächtigen Zauberer an, beſonders wenn der Meiſter das Tremolo entfeſſelte. Ach, das klang ſo ſüß, als ſinge die Schlange im Märchen! Und dann rauſchte es wieder wie ein leibhafter Wald voller Droſſeln, Hänflingen und Stieglitzen aus dem Werk, und es war, der liebe Gott ſelber harfe darein, und die Geſtirne tanzten dazu.

Doch ſah der Michel den geliebten Meiſter auch in hölliſchem Grimm entbrennen. Einmal zu Oſtern waren die Muſikanten, als ſie das Credo des Hochamtes vollſtreckten, aus dem Geleiſe geraten, und bald ging alles dermaßen darunter und darüber, daß ſie ſchimpflich abbrechen mußten. In gerechtem Zorn ſprang Herr Huldner mit beiden Füßen in die große Trommel und trat die zwei Kalbshäute durch. Als hernach die Spielleute hin und her rieten, was

die Urſache geweſen, daß ſie umgeworfen hatten, kam der Bälgetreter Adam Roſenacker daher, ein Notenblatt in der Hand, und ſagte zerknirſcht: „Ich allein bin ſchuld. Ich habe mich geirrt und habe ſtatt des Credos das Gloria getreten."

Das Töchterlein des Schulmeiſters führte den Michel einmal in die gute Stube zum Spinett. Ihm zitterten die Finger, doch wagte er es und rührte leiſe eine Taſte an. Sie zirpte. Da flüſterte er verdutzt und entzückt: „Ich kann es ſchon."

Der Biſchof reiſte über Land. In Maria-Eichbaum hatten ſie keine Böller, drum mußte der Adam Roſenacker, als der biſchöfliche Wagen von den Glocken gemeldet wurde, im Steinbruch eifrig ſprengen, um den gebührlichen Freudenknall zu erzeugen. Und auf dem grünen Willkommenpförtlein war zu leſen: „Wegen deiner — ſpringen die Steiner!" Das Töchterlein des Schulmeiſters knickſte und ſagte einen feinen Ehrenreim auf, und Seine Biſchöfliche Gnaden lächelten und tätſchelten ihr die Wangen. Sie war ſchneeweiß und roſenrot im Geſicht und hieß Ylarda. Der Vater hatte ſie in ſeinem Vergnügen an der Gelehrſamkeit alſo taufen laſſen.

Als der Biſchof durch das Kirchtor ſchritt, brach eine Intrade mit Trompeten und Paukenwirbel los, und eine Donnerwettermeſſe hub an, daß die Scheiben klirrten und die Heiligen an den Altären wankten, und zwiſchenhindurch orgelte der Schulmeiſter allerlei Gewaltiges aus dem Stegreif, und jäh ſchlug er um und ſpielte ſo ſelig leiſe wie Lindenbaumgeflüſter, und der kleine Michel tat die Augen zu und meinte, er ſei im Himmel und reite mit den Engeln auf ſilbernen Biſchofsſtecken um die Wette.

Hernach bedachte der Biſchof den Schulmeiſter wegen ſeiner Orgelkunſt mit vielen freundlichen Worten und lud ihn an den feſtlichen Tiſch ins Pfarrhaus. Dort trank der Orgler in ſeinem Glück ein Gläslein des kühlen Weins zu viel, und er lag am andern Morgen noch im Bett und ſchlief, als der Geiſtliche ſchon an der Schwelle der Sakriſtei wartete, die Meſſe anzuheben. Man ſchickte eilends in die Schule hinüber, aber der Schulmeiſter kam immer noch nicht. Der Adam Roſenacker trat in ſeinem verſteckten Gehäuſe ſchon aus Leibesmacht die Bälge, daß ſie ächzten und fauchten. Da ſtellte ſich plötzlich der Michel auf die tiefſte Fußtaſte der Orgel und ließ die Baßpfeife brummen und ſumſen, und der Pfarrer konnte unverweilt die heilige Handlung beginnen, und nun rannte auch ſchon Herr Huldner daher, die Schößel wie eine Fahne wagrecht im Wind, und löſte den kleinen Fuß ab.

Dem Biſchof gefiel der ſchnelle Einfall des Buben, er ſtrich ihm über den braunen Schopf und ſagte, er müſſe ein Schulmeiſter werden und nichts anderes. Und Herr Johann Ohnefleiſch Huldner nahm ſich ſeiner an, er ſchenkte ihm eine verblichene Geigenfibel und lehrte ihn daraus ſpielen. Die Finger Michels rochen fortan ſehr angenehm nach Geigenpech und liefen geſchmeidig den Geigenhals auf und nieder.

Nun war er oft mit Ylarda beiſammen, und ſie fragte ihn, der etwas älter und um vieles geſcheiter war als ſie, fortwährend um die Angelegenheiten der Welt aus. „Sag, Michel, wo ſind die Bienen im Winter?" „Sie ziehen in wärmere Länder, Ylarda." „Aber können Sie denn mit ihren ſchwachen Flüglein ſo weit reiſen?" „Eine jede Schwalbe nimmt eine Biene mit ſich auf die Reiſe," beſchwichtigte er ſie.

Der Schulmeiſter lieh ihm manches Buch, und er las eifrig in den von Pfeifentabak durchräucherten, ſtockfleckigen Blättern und ſchrieb Noten und hängte ihnen luſtige Schwänzlein an, und als ſeine Beine länger wurden, lernte er die Orgel ſchlagen und trat die halbe Nacht im Traum das Bettbrett und meinte, er habe die Fußhebel unter ſich.

Die Bücher berichtigten viele ſeiner märchenhaften Vorſtellungen. So hatte er ſich früher den Kaukaſus als ein glaſiges Gebirge mit lauter turmhohen Bergkriſtallen gedacht. Aus den Büchern erfuhr er, daß es anders war, und bald war er in den Ländereien der Türken und zopfigen Chineſen beſſer daheim als in den Tälern und auf den Hutweiden von Maria-Eichbaum.

Auch Ylarda wuchs heran und wurde ſchlank und noch ſchöner, als ihre Mutter geweſen war. Der Alte wollte ſie für einige Zeit nach Wien ſchicken, damit ſie ein durchaus ſtädtiſches Benehmen gewinne, doch ſchob er das immer wieder hinaus, da er fürchtete, ſie könne einem Mädchenverkäufer in den Weg laufen, und der könne ſie in die Türkei hinunter verhandeln, und

dort sah er Ylarda schon von einem eifersüchtigen Sultan in einen Sack gestoßen und ertränkt... „Du gehst gewiß einmal im Bosporus zugrunde," warnte er sie oft.

Die Jahre verrannen gemächlich, und eines Tages ließ sich der Michel vorn an den Schuhen blecherne Käpplein aufsetzen, wanderte mit knotigem Stecken in die Stadt und bestand dort in Ehren die Prüfung, die seinem Vater mißglückt war.

Der alte Adam Rosenacker wurde noch im selben Jahr durch den zeitlichen Tod von dieser Welt abgefordert. Auch die Mutter war nimmer da. Und so bezog der Michel das Stüblein mit den rotgebrannten Blumentöpfen und den Pelargonien im Fenster und den Ausblick in den Garten der Abgeschiedenen. Er durfte in dem Heimatdorf bleiben, denn er wurde dem Altschulmeister Huldner zum Gehilfen bestellt.

Michel Rosenacker unterwies sein Völklein auf die kurzweiligste Art. Er setzte den Kindern, die seinen Lehren ein verstocktes Gemüt entgegensetzten, bunte papierene Nasen auf, die er zuhause gedreht und mit Liebe genäht hatte, und es war eine fröhliche und nicht schändende Strafe, wenn er sie dann aufrief: „Sag mir, du Gelbnas, wieviel ist sechsmal sechs? Zeig mir, du Grünnas, wo die schwarzen Mohrnleute hausen!" Sein Tintenfläschlein hielt er mit einer Rosenknospe verstopft und die Kinder der Nachbardörfer wollten alle zu ihm in die Schule gehen, denn es hieß, er lehre ein lustigeres und leichteres Einmaleins.

Wenn der Michel an Feiertagen seiner heiteren Amtsbürde ledig war, lief er den Berghang hinauf, schmiegte sich ins Gras und fühlte, wie sich die Erdkugel mit ihm drehte. Er fühlte es an dem zarten Gewölk über sich und plötzlich saß er droben auf einem flaumigen Wölklein, fuhr über das Land dahin und hörte, wenn ihn gerade ein günstiger Windstoß traf, die Engel über sich die Zither schlagen. Dann bog er die Wolke vorsichtig wieder zur Erde nieder und glitt sänftlich daran hinunter mitten in eine Wiese voller Kuckucksblumen, erwachte und seufzte: „Wollte es Gott nur so verhängen, daß die Ylarda mein wird!"

Einmal nahm er sich das Herz, zog den aus Vaters besten Zeiten ererbten papageigrünen Frack an und begab sich zu dem Altschulmeister hinüber. Ylarda war allein daheim. Sie saß an dem runden Tisch, und darauf lag, weiß wie ein Schneefleck, eine Decke mit langen Fransen. Der Michel setzte sich ihr etwas zaghaft gegenüber und zupfte an den Fransen. Zur offenen Tür schlug der Geruch angenehmer Blumen herein. Er hätte ihr gern verraten, daß er sie heiraten wolle, und die Liebe guckte ihm links und rechts von der Nase aus dem Leib. Doch wagte er ihr in seiner Schüchternheit nicht ins Gesicht zu sehen. Es war ganz still in der Stube. Da klopfte es verstohlen im Gebälk. „Der Totenschmied!" flüsterte Ylarda. Der Michel lächelte: „Das ist nur der Käfer Trotzkopf, er lockt im Holz sein Weiblein." Sie atmete hoch auf und meinte ehrfürchtig: „Nein, was ihr Schulmeister nicht alles wißt!"

Der liebe Michel aber war bei weitem nicht so herzhaft wie der Käfer in der Wand, er räusperte sich nur ein paarmal, und dann verabschiedete er sich. Sie weinte und stieg in den Keller hinunter, daß sie niemand weinen sehe. Der Tisch blieb allein in der Stube zurück, und hüben und drüben war in die Fransen der Decke je ein Zöpflein geflochten.

In der nächsten Woche reiste Ylarda nach Wien. Wegen ihrer mangelhaften Schrift schicke er sie hin, sagte der Alte, und in der Fremde lerne man williger als daheim.

Während sie in der Ferne weilte, saß der Michel an Tagen, wo es die Witterung zuließ, auf dem Dach seines Hauses, von wo er bis an das verschwimmende Ende der Welt ausschauen konnte, und geigte. Er geigte so wunderbar, daß die Bauernmädchen raunten, er habe es von der wilden Jagd gelernt, die mit der süßesten Musik nächtens über die Tannen fahre. Mitunter fiel ihm ein blaues Gedicht ein, und das schrieb er schnell mit einem dicken Zimmermannsbleistift auf eine Schindel des Daches.

Oft reiste er der Liebsten mit dem Finger auf der Landkarte nach, den veilchenblauen Fluß abwärts bis zu dem Ringlein, das die Stadt bedeutete, darin sie jetzt atmete und lachte und seiner wohl vergessen hatte. Und dann fiel sein Blick auf die türkische Halbinsel und den Bosporus und verdüsterte sich.

Der Winter brach ein. Da sah der Michel das trauliche Bild des aufgehenden Mondes, das er schon so viele tausendmale genossen hatte, und sah die stacheligen Sternlein und den verschneiten Friedhof draußen und die Eiszapfen hängen an den schmiedeisernen Kreuzen. Er saß in seinem Stüblein, hielt die Fersen gegen den warmen Ofen und entwarf den Rohriß zu den luftigsten Luftschlössern, die er im Traum dann vollkommen ausbauen wollte, und hernach löschte er die Kerze, zog die Decke über die Ohren, und sogleich flog seine Seele waghalsig dahin durch die Höhen der Nacht weit über Waldungen und Flüsse, bis er von seiner eigenen Kühnheit erschrocken aus dem Schlaf fuhr und sich gewiß wurde, daß der Leib daheim im warmen Bett liege. Und sein Herz begann: „Ylarda! Ylarda!"

* * *

Wieder stieg der Frühling die haselnußgoldenen Hänge hernieder, die Gewänder der jungen, lenzerwachten Bäume glänzten, Blumen öffneten sich, Bienen ernteten. Und das Schindeldach war schon über und über mit Liedern beschrieben.

Der Kuckuck, der klingende Waldgast schrie gar behend, und ein anderer Vogel, wohl eine Nachtigall, es mochte aber auch ein Blaukröpflein oder ein Hanefferl sein, schwatzte fremdartig, als singe er lauter gelehrte griechische Wörter. Der Altschulmeister schmauchte seine Pfeife und horchte zu. Nach längerem Erwägen entschied er: „Du Kuckuck schlägst besser als die Nachtigall. Erstens bleibst du zünftig im Takt, zweitens ist deine Melodei besser zu fassen, und drittens erlustigt sie und macht das Blut nicht schwermütig. Du anderer Vogel stümperst mir zu verworren."

In der Stube des Jungschulmeisters lachte heute jeglicher Hausrat und spiegelte die Freude des Frühjahrs. Selbst den Stiefelknecht, der sein getretenes, zwiespältiges Dasein im Winkel fristete, verklärte heute ein Hauch der Feier. Sonntag war es, die Sonne hatte wieder einmal ihren Namenstag. Der Michel ließ die Harfenuhr klimpern und trat vor die Tür. Winzige Wolken und Blau und Sonnenschein und anderes schönes himmlisches Gerümpel war da zu schauen. Der Kuckuck rief immer ferner und schwermütiger. Eine sanft verschwebende Stimmung umfing den jungen Schulmeister.

Auf einmal schlug es brausend durch die Windstille seines Herzens: drüben aus dem Fenster schaute das allerwonnesamste Gesicht der geliebten Ylarda.

* * *

„Ja, ja, das liebe Alter kommt!" sagte Herr Johann Ohnefalsch Huldner, er saß in dem gelben Ohrenstuhl und schob die Brille zurück. Nicht ohne einige Verwunderung hörte er, was sein Gehilfe ihm da an merkwürdigem Zeug offenbarte. Doch erhob er sich und begab sich sofort zu seinem Freund, dem Pfarrherrn. Der nickte mit dem rauhreifweißen Kopf und sagte: nachdem der obgenannte Michel Rosenacker sich verpflichtet habe, mit der Tochter seines Vorgängers einen christlichen Haushalt zu beginnen, stünde nichts im Wege, denselben der höheren Behörde für die Schulmeisterei in Maria-Eichbaum zu empfehlen.

* * *

Es war ein stiller, reiner Spätnachmittag, an jedem Rauchfang des grillendurchzirpten Dorfes hing ein blaues, sanftes Räuchlein. Die Sonne stand noch hoch, und der Mond stieg voll und blank aus seinem Waldversteck.

„Ei, ei, Frau Sonne!" „O, o, Herr Mond!" „Goldene!" schmeichelte er. „Silberner!" lächelte sie.

An dem runden Tisch saßen Ylarda und Michel Rosenacker einander gegenüber. Zu dem einen Fenster glühte die untersinkende Sonne herein, zum andern der weiße Mond. Die Messingringe an den Kasten blitzten.

Der Michel fragte nicht, und doch lachte ihm die Jungfer ein seliges Ja zu.

Da war ihm, er flöge, der glücklichste aller Schulmeister, steilrecht in den Goldhimmel des Abends auf, und aus dem anglühenden Gewölk heraus dringe das leise Brausen einer Orgel, die ein guter Geist erklingen ließ. Und Welt und Jenseits, Geliebte und Schicksal und Gott flossen ihm auf einmal in einem bescheidenen, rührenden Lied zusammen.

Freut euch des Lebens!

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Bei Abfassung dieses Berichtes haben die großen Dezember-Premièren in den Opernhäusern noch nicht stattgefunden. Die Operntätigkeit beschränkte sich auf eine ganz vorzügliche Neuinszenierung der „Verkauften Braut", wobei die Regie von Otto Krauß dank der ungemein lebendigen, bis in Einzelheiten sorgfältigen Arbeit begeisterte Zustimmung verdient. Mit Geschick war die Oper auf die Gegenwart eingestellt, und die drollige Erweiterung der Zirkus-Szene im letzten Akt unter Mitwirkung von Studierenden der Hochschule für Leibesübungen erhöhte die ausgelassen lustige Stimmung in einer niemals den guten Geschmack verletzenden Weise.

Die Frage nach wichtigen Ereignissen, die für das Berliner Musikleben typisch sind und allgemeines Interesse verdienen, läßt sich eigentlich nur durch den Hinweis auf drei Veranstaltungen beantworten: Im Theaterleben die Max Reinhardt-Inszenierung der Oper „Hoffmanns Erzählungen", auf dem Konzertpodium die beiden Uraufführungen des „Weihnachtsoratoriums" von Kurt Thomas und des Oratoriums „Das Unaufhörliche" von Paul Hindemith.

Beginnen wir bei „Max Reinhardts Erzählungen". Von der Originalgestalt der Offenbachschen Oper ist nicht viel übrig geblieben. Reinhardts egozentrische Theaterpolitik benutzt diese Oper als willkommenen Anlaß, um sich selbst in Szene zu setzen — aber nur nicht Offenbach. Man stelle sich vor, daß die gesamte Oper in eine Revue von dreizehn Bildern aufgelöst wurde unter Zuhilfenahme der Originalnovellen E. T. A. Hoffmanns und unter vergröbernder Erweiterung der dramatischen Andeutungen, die Offenbachs Libretto enthält. So erleben wir die weit ausgesponnene Rahmenerzählung vom Rat Lindorf, der einen für Hoffmann bestimmten Brief mit Schlüssel abfängt, wir werden Zeuge, wie Stella zwischen jedem Akt in den Weinstuben von Lutter auftaucht, um die dürftige Rahmenhandlung fortzusetzen, und in dem Erscheinen des eifersüchtigen Hoffmann auf der Bühne des alten Berliner Opernhauses, wo Stella gerade in einer Ballettszene singt, findet Max Reinhardt den nötigen dramatischen Knalleffekt, der seinen künstlerischen Absichten entspricht. Diese Inszenierung ist eines der skrupellosesten künstlerischen Attentate, zugeschnitten auf die unkünstlerischen Gelüste einer zahlungsfähigen Besucherschar, die sich von dem Weihrauch des Namens Reinhardt willig betäuben und verblenden läßt und den ihm vorgesetzten üblen Theaterkitsch für wirkliche Kunst hält. Nur ein paar Beispiele. Im ersten Akt gibt es einen Tanz der Automaten, im zweiten natürlich ein Bacchanale, während nur der dritte Akt einigermaßen opernhaft wiedergegeben wurde. Die Musik wird ohne Gnade beiseitegedrückt, wenn sie etwa die Aufmerksamkeit von den Heldentaten Reinhardtscher Regie ablenken sollte. So wird Hoffmanns „Die Liebe, die uns zart umflicht" hinter den Kulissen gesungen, weil auf der Bühne zu gleicher Zeit eine großangelegte Gondelfahrt gezeigt werden muß, wobei sich aber nicht die Gondeln bewegen, sondern die Häuser selbst Karussell fahren (Vielleicht hat Reinhardt einmal etwas vom Relativitätsprinzip gehört?) Die Partitur wird willkürlich geändert, Rezitative aus anderen Werken Offenbachs werden eingelegt, Partien wie „Er hat 'ne Puppe von Tragant" oder das Diener-Couplet im letzten Akt werden gestrichen, neue komische Rollen werden eingeführt, Sprechdialoge finden Anwendung mit sogenannten Witzen und Späßen wie die Frage, ob Olympia auch Königsberger Klopse

zu kochen versteht — kurzum, es wird einem speiübel bei einer solchen handwerksmäßigen Kunstverkitschung, die keinen andern Hintergrund aufweist als den eines eindeutigen Geschäftsgebahrens abseits von den bescheidensten Forderungen künstlerischer Moral und Ethik. Und an diesem abschreckenden Eindruck vermag auch das große Aufgebot zum Teil hochwertiger Mitwirkender, wie Hans Fidesser, Leo Schützendorf, Göta Ljundberg, Jarmila Novotna, Georges Baklanoff u. a. unter Leitung des bedauernswerten GMD Leo Blech kaum Wesentliches zu ändern.

Paul Hindemiths Oratorium „Das Unaufhörliche", das Otto Klemperer als erstes Werk nach seiner Rückkehr aus Amerika mit dem vorzüglichen Philharmonischen Chor dirigierte, bedient sich einer Textvorlage von Gottfried Benn, die eine philosophische Propädeutik im Anschluß an Fichte oder Hegel darzustellen scheint und in dem Begriff des „Unaufhörlichen" den steten Wechsel des Werdens und Vergehens im Weltgeschehen auszudeuten sucht. Im Einzelnen bin ich leider nicht dazu fähig, die Tiefsinnigkeit dieses Textes zu erfassen. Textstellen wie diese: „Das Unaufhörliche mit Tag und Nacht ernährt und spielt es sich von Meer zu Meer, mondlose Welten überfrüht, hinan hinab", vermag ich ebensowenig zu durchdringen wie die später geäußerte Verbindung des Liebesgefühls mit der Erkenntnis, daß die Staatsanleihen fester liegen. Anscheinend bemüht sich Benn um eine kosmische Ausdeutung jener Weltanschauung, die ein alter Schlager mit dem sehr schlichten Text: „Nanu, schönes Fräulein, so allein, wie wär's mit uns zwei'n, hab ein Konto auf der Bank" bereits in viel verständlichere Worte gekleidet hat. Das Mißtrauen, das der Kenner der Hindemithschen Vielseitigkeit diesem neuen „religiösen" Opus entgegenbringen mußte, wurde im Verlauf der Aufführung in keiner Weise zerstreut. Die Rhythmik ist stellenweise von einer langweiligen Eintönigkeit, die Singstimmen werden unter unnötigen Schwierigkeiten „gegen" das Textwort geführt und bedienen sich pedantischer Verzierungsfloskeln, deren Anwendung ohne inneren Zusammenhang mit dem Text erfolgt. Parodistische Elemente brechen sich Bahn wie in einer kleinen Marsch-Einlage typisch Hindemithschen Gepräges, die Wahl des musikalischen Ausdrucks zeigt geringes Verständnis für die Eigenheiten der dichterischen Vorlage, und die selten durchbrochene Konsequenz, mit der der Komponist die krampfhaft verzerrten Chorstimmen zum Schluß der einzelnen Teile auf einem Durakkord zusammenführt, zeigt an, daß er mitunter auch zu Konzessionen bereit ist, um es mit dem Publikum nicht ganz zu verderben. Das ist keine Musik, die zum Herzen spricht, das ist ein erklügelter Kunstsnobismus ohne innere Notwendigkeit. Nun warten wir auf die „Messe", die uns der einstige Sänger des „Tugendhaften Sabinchens aus Treuenbrietzen" zur Vervollständigung seiner Experimente mit den verschiedensten musikalischen Formen noch schuldig ist.

In eine gänzlich andere Welt führt uns das neue Weihnachtsoratorium von Kurt Thomas. Was bei Hindemith sichtlich erklügelt, ist hier mit der Seele erfühlt. Was bei Hindemith mit eingebildeter Aufdringlichkeit inszeniert erscheint, wirkt hier dank der übergroßen Einfachheit und Bescheidenheit wohltuend und versöhnend. Die künstlerische Ehrlichkeit, mit der Thomas in seinem nur für sechsstimmigen a-cappella-Chor bestimmten Oratorium vor die Hörerschaft tritt, ist ein charakteristisches Merkmal seines ganzen künstlerischen Wesens. Im Thomasheft der ZFM hat Prof. Fritz Stein bereits auf dieses Werk Bezug genommen. Ich kann meinerseits nur bestätigen, daß in dieser Arbeit choristisches Neuland erobert wird, das an Reife der kontrapunktischen Kenntnisse und der stilistischen Einheit des Ausdrucks die früheren Chorwerke des hochbegabten Tonsetzers weit zurückläßt. Das diesmal besonders hervorgekehrte Prinzip freier melodischer Bewegung innerhalb eines streng diatonischen Rahmens unter Vermeidung von Leittonwirkungen verhilft bei reibungslos flüssiger Stimmführung zu Eindrücken von eigenartiger, innerlicher Schönheit, die einen ausgesprochenen Persönlichkeitswert aufweisen. Freilich wird man keine restlose Vollkommenheit erwarten, und Ungeschicklichkeiten der Deklamation und einzelne Gezwungenheiten der Thematik wie die Stelle „Laßt uns nun gehen" fallen nicht schwer ins Gewicht angesichts dieser überraschenden künstlerischen Offenbarung, für die sich

der Staats- und Domchor unter Prof. Hugo Rüdels vorbildlicher Leitung mit bestem Gelingen einsetzte.

Zum Schluß noch ein paar kurze Ausflüge in das Konzertleben der letzten Wochen. An den Furtwängler-Abenden erlebte man die Erstaufführung eines überaus harmlosen Jugendwerkes von Strawinsky, eines Orchesterscherzos, das programmatisch das Leben der Bienen schildert. Man nahm von diesem einstigen Bekenntnis Strawinskys zur Programmusik flüchtig interessiert Kenntnis. Dr. Helmuth Thierfelder hat nach vieler Mühe einen Dudelsackpfeifer aufgetrieben, um die „Bauernhochzeit" von Leopold Mozart aufführen zu können. Ein lohnender Versuch, zumal verbindende Vorträge zwischen den einzelnen Programmnummern des Konzertes auf eine Belebung des Konzertbegriffes hinzielten. Bruno Walter bot uns die deutsche Erstaufführung einer Suite aus dem Ballett „Der verlorene Sohn" von Serge Prokofieff. Die hier wiederkehrenden bekannten Eigenheiten russischer Musik sind zu wenig persönlich gefärbt, um tieferes Interesse finden zu können, und ein Marsch des letzten Teils bildet ein Seitenstück zu dem bekannten Schlager aus der „Liebe zu den drei Orangen". Edmund von Borck, ein sicherlich begabter Dirigent, zeigte sich in den uraufgeführten Bruchstücken aus seiner Oper „Kommissar Rondart" als umso schlechterer Komponist, der die Welt nur aus der Jazzperspektive und durch die Konjunkturbrille zu betrachten versteht. Die Kirchenfeiertage offenbarten die hochwertige Tätigkeit der „Singakademie" unter Leitung ihres verdienten Georg Schumann, namentlich ein Brahmskonzert ist als ein Gipfelpunkt künstlerischer Leistungsfähigkeit zu nennen. Der Besuch des Magdeburger Madrigalchors mit der Aufführung der Matthäuspassion in Originalgestalt wurde leider zu einer künstlerischen Enttäuschung. Der Dilettantismus des Orchesters und der Solosänger wurde nicht durch die Vorzüge des Chores selbst ausgeglichen, so anregend im Einzelnen auch die Auffassung des Dirigenten Martin Jansen war. Daß die Frage der Jünger „Herr, bin ich's?" nicht vom Chor, sondern von Solisten gesungen wird, verdient dank der ungemein plastischen Wirkung dieser Stelle Nachahmung. Kürzungen wie die Streichung der Arie „Buß und Reu", ungewöhnlich lange Kunstpausen statt fortlaufenden Vortrags, das im Tempo zu hastige Rezitativ ohne Ritardandi in den Schlüssen — das sind Stilfragen, die doch wohl etwas problematisch bleiben und nicht widerspruchslos hingenommen werden können Es bleibt selbstverständlich eine offene Frage, ob diese Aufführung mit kaum mehr als zwanzig Sängern, die dem Chor „Sind Blitze, sind Donner" jede Wirkungsmöglichkeit nahmen, wirklich dem Willen Bachs entsprochen hätte und ob Bach sich nicht gern eines größeren Chorkörpers bedient hätte, wenn ihm ein solcher verfügbar gewesen wäre.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Im Mittelpunkt des Interesses stand diesmal die, alle musiktreibenden Städte des Westens angehende Frage nach einer „Planwirtschaft". Den an sich gesunden Gedanken des „Städtebundtheaters" hat Richard Strauß schon vor dem Kriege, also zu einer Zeit diskutiert, als noch nicht der Zwang der wirtschaftlichen Notlage vorhanden war. Diesmal aber sind sich alle beteiligten Kreise darüber einig, daß irgend etwas geschehen muß, wenn nicht der allgemeine Zusammenbruch eintreten soll. Einzelne Städte hatten schon Sonderverhandlungen mit ihren Orchestern und dem Bühnenpersonal eingeleitet und Vereinfachungen der Ausgaben dabei angestrebt. Mitten in diese Verhandlungen platzte wie eine Bombe die Nachricht, daß die Coblenzer Regierung, also die Vertreterin der Reichsbehörde, eine „Planwirtschaft" schon ausgearbeitet habe, und in einer Düsseldorfer Versammlung, zu welcher auch die Presse geladen war, wurde dieser Plan gleichsam als conditio sine qua non den westdeutschen Kultusbehörden vorgelegt. Man sah dabei vor die Verteilung der Aufgaben: einzelne Städte wie Düsseldorf, sollten das Theater, andere wie Duisburg das Orchester behalten und in den Nachbarstädten gastieren

laſſen. Ausgeſchloſſen von dieſem Geſamtplan blieben Coblenz, Trier und Köln wegen ihrer Außenlage bzw. wegen der dominierenden Stellung etwa Kölns. Es gab dann eine ziemlich ſcharfe Kontroverſe in der Preſſe, da ſich der Kölner Dezernent Dr. Meerfeld übergangen und durch die neue Verordnung gewiſſermaßen vergewaltigt ſah. Andrerſeits erklärte die Regierung, die Kölner Stelle habe es an Intereſſe bei den Vorverhandlungen fehlen laſſen, während von dieſer wieder behauptet wird, der Coblenzer Entwurf zeuge von wenig Sachkenntnis und übertreibe die Sparſamkeit ſoweit, daß eine Fortführung der Bühne und der Konzerte nicht mehr möglich ſein würde. Dazu kommt, daß nun auch die einzelnen anderen Städte ſich gegen den Zwangsanſchluß an die wenigen, ihnen überzuordnenden wehren, ſodaß der Wirrwarr allgemein geworden iſt. Es ſcheint bei dem Plan der Regierung allzuſehr von ſozialen Geſichtspunkten, weniger von kulturellen und dem individuellen Weſen der einzelnen Regionen entſprechenden ausgegangen worden zu ſein. Der Weſten iſt nun doch nicht eine Provinz wie etwa Brandenburg, die ſich kurzerhand vom grünen Tiſch aus in Unterregionen einteilen laſſen wird, und man muß wohl noch alle beteiligten Städte eingehender nach den beſonderen Bedingungen ihrer Muſik und Theaterpflege unterſuchen, ehe man zu ſolch einſchneidenden Maßnahmen ſchreiten darf, wie ſie eine „Geſamtplanwirtſchaft" darſtellt. Eine Einigung der Orcheſtermitglieder mit den Stadtverwaltungen hat in einer Dortmunder Sitzung ſtattgefunden. Hoffentlich folgen ihnen die Städte in ihrem Verhältnis zur Regierung bald nach!

Köln hatte, obwohl es durch den direkten Gegenſatz ſeines Dezernenten zur Regierung mitten in der Kampffront ſtand, deſſen unbeſchadet ein außerordentlich reges muſikaliſches Leben. Aus Paris kam das Pierre Monteux Orcheſter, deſſen Dirigent nebenher auch das Amſterdamer Concertgebouw leitet und im Kriege in ſtaatlichem Auftrage Frankreichs in New York und Boſton für die Muſik ſeines Landes und gegen die unſere Propaganda trieb, und der diesmal uns Berlioz, Franck, Debuſſy und Ravel in vorbildlicher Weiſe darbot und gleichſam einen Gegenbeſuch für die zahlreichen, in Paris gaſtierenden deutſchen Dirigenten abſtattete, wogegen nichts einzuwenden wäre. Im Rahmen der Gürzenichkonzerte gab Abendroth einen Liſztabend (mit Pembaur), einen ſolchen mit Bruckners Neunter, dem Händelſchen „Judas Makkabäus" (wobei im Soliſtenquartett Frau Merz-Tunner und Luis van Tulder ſich hervortaten) und in dem der Sinfoniekonzerte Ernſt Tochs vom Autor geſpieltes Klavierkonzert. Einen Buſoniabend vermittelte die Geſellſchaft für neue Muſik, wobei Prof. Jarnach in ſympathiſchen Worten einleitete und Egon Petri virtuos, aber etwas kühl unterſchiedliche und nicht durchweg von der Schöpfernatur ihres Komponiſten zeugende Werke am Klavier interpretierte. H. H. Wetzler ſtellte ſich in einem, ihm gewidmeten Abend der Muſikaliſchen Geſellſchaft vor, auch er mehr Nachempfinder als Selbſtgeſtalter. Adelheid Holz war ſeinen, im Straußſchen Fahrwaſſer ſegelnden Liedern eine tüchtige Helferin. Der „Augsburgiſche Tafelkonfekt" aus dem Jahre 1733 erlebte in einer Neufaſſung zuſammen mit Hindemiths „Jäger aus Kurpfalz" in der genannten Neuen Muſikgeſellſchaft ſeine Erſtaufführung: der einheimiſche Dichter Otto Brües hat ſieben Einzelſtücke ausgeſondert und ihnen durch verbindenden Text eine tragende Handlung gegeben. Moderne Harfenmuſik bot die Ruſſin Korchinska mit virtuoſem Können, darunter wertvolle Arbeiten von A. Rouſſel und Debuſſy. In den Meiſterkonzerten erſchien Sigrid Onegin, deren etwas kokette Art wie die nachlaſſende Kraft ihres Organs recht enttäuſchten. Wilhelm Backhaus und W. Horowitz wußten ihre Zuhörerſchaft anders zu feſſeln, ebenſo Maria Basca an gleicher Stelle als Liederſängerin. Ein Hinduorcheſter gab intereſſante Proben einheimiſcher religiöſer Tanzkunſt und Muſik. Intime Wirkungen ſtrebten ebenſo an das Schulze-Priska-Quartett mit klaſſiſchen Klaviertrios und der Bachverein mit Bachs actus tragicus und Orgelwerken Buxtehudes. Das Opernhaus brachte als Neueinſtudierung die „Walküre", den Verdiſchen „Maskenball", die Millöckerſche, von Mackeben ziemlich revuemäßig auffriſierte Operette „Die Dubarry" und Pfitzners „Paleſtrina". Im Rundfunk hörte man in der Uraufführung eine Romanze und Scherzo für Flöte und Orch. von Schwelb und als Erſtaufführungen unter O. J. Kühn Fiedlers Luſtſpielouvertüre, Bettingens Silhuetten ſowie Ungers „Nacht", als Uraufführung auch eine Luſtſpielouvertüre von Pierre Maurice, weiter an

neuen Werken Adolf Buschs Konzert, Regers Sinfonischen Prolog, letzteren zum Gedächtnis der Toten unter Dr. Buschkötter.

Aachen gab die Erstaufführung von Verdis „Simone Boccanegra" nach Werfels textlicher Neufassung. In Düsseldorf hielt man unter starker Beteiligung der Sängerschaft ein Wertungssingen ab, bei welchem nicht die Vereine gegeneinander, sondern jeder für sich kritisch beurteilt wurden, womit der so oft beklagten Gewinnsucht und dem üblen Ehrgeiz der Boden genommen wird. Elly Ney erwarb sich hier ein Verdienst durch einen Abend zugunsten der Winterhilfe. In einem der Dortmunder Sinfoniekonzerte unter W. Sieben erschien Joachims selten gehörtes Violinkonzert mit Havemann, der aber bei aller Virtuosität über den mangelnden Gehalt des Werkes nicht hinwegtäuschen konnte. In Gelsenkirchen schuf man zu dem vorhandenen Kammerorchester einen Kammerchor, der unter Paul Belker u. a. Haydns „Sieben Worte am Kreuz" vorbildlich herausbrachte. In Krefeld erlebte das Requiem des jungen einheimischen W. E. von Brandis einen vollen Erfolg, ein nachromantisches, aber polyphon erfundenes ehrliches Werk in großer Besetzung, dem Md. Nölte ein zuverlässiger Leiter war. Eine Messe des ebenfalls ortsansässigen August Kirse wurde in Recklinghausen mit bestem Gelingen unter Willy Lieb aus der Taufe gehoben. Liszts „Heilige Elisabeth" bot W. Helmich in Neuß in ausgezeichneter Weise. Strawinskys neues Violinkonzert hörte man in Mainz unter Adolf Kienzl mit Samuel Dushkin, dem der Komponist das musikantisch-schmissige, aber innerlich nicht vielsagende Werk zueignete. In Münster endlich verschaffte Dr. von Alpenburg einen Erfolg den zwei Orchesteretüden des in Berlin lebenden Russen Wladimir Vogel, die einen Trauermarsch und ein Scherzo in linearer Gestaltung bieten und formale Geschlossenheit aufweisen. Cassado spielte am gleichen Abend seine Bearbeitung der Schubertschen Arpeggionesonate und des Mozartschen Hornkonzerts, immerhin stilistisch recht gewagte Versuche. In Elberfeld warb F. von Hoeßlin für Wilhelm Malers „Spielmusik für Orchester", begabte Nachfolgemusik der Richtung Hindemiths.

Wiener Musik.

Von Viktor Junk, Wien.

Die Staatsoper arbeitet emsig an ihren Neuauffrischungen weiter. Nach der „Götterdämmerung", über die wir schon berichtet haben, kam die „Traviata" dran, bei der es uns schien, daß man es sich leichter gemacht hat, als es sein sollte, und ein gründlicheres Studieren nicht geschadet hätte. Ein solches widerfuhr dagegen, gewiß mit Recht, dem „Musikanten" von Bittner. Dieser fruchtbare österreichische Komponist, dem sich jetzt anläßlich seiner Erkrankung auch die persönliche Teilnahme in erhöhtem Maße zuzuwenden begann, war ja längst an unsrer Oper mit einer ganzen Reihe wirkungsvoller Stücke heimisch geworden und verdient die ihm zuteil gewordene Ehre einer Neustudierung eines seiner besten Werke. Als solches müssen wir den „Musikanten" neben der „Roten Gred" und dem „Höllisch Gold" ansehen, obwohl ja alle seine Opern, die sowohl textlich wie musikalisch sein ureigenstes Eigentum sind, eine besondere, echt österreichisch-gemütvolle und sympathische Schöpferindividualität verraten. Von der ursprünglichen glanzvollen Besetzung des „Musikanten" aus dem Jahre 1910, mit Schmedes und der Gutheil, ist jetzt freilich bloß mehr Richard Mayr am Werk. Indes lagen auch die neubesetzten Rollen in guten Händen. Herr Kalenberg und Frau Helletsgruber, der Musikant und sein „Geigerl", heben das gemütvolle Element des realistischen Stückes in die höhere Sphäre romantischer Liebesseligkeit. Der Dichterkomponist konnte zufrieden sein.

Der Chor unsrer Staatsoper führte Bachs Hohe Messe in h-moll auf. Fast schien es natürlich, daß Schalks Nachfolger im Opernamt auch hier sein Nachfolger wurde, und es mag dem durch Schalk für solche Aufgaben herangebildeten und zur Höhe geführten vortrefflichen Chor empfehlenswert erschienen sein, die Leitung dieser Konzerte fürs erste Clemens Krauß anzutragen. Der Erfolg dieses ersten Konzerts brachte keine Enttäuschung. Denn obwohl die klas-

sische Strenge Bachs der ganzen Art dieses absolut modernen Dirigenten ferner liegt, gelang es ihm doch, eine gute Gesamtwirkung zu erzielen. Clemens Krauß arbeitet auch bei Bach in erster Linie auf das äußerlich Dynamische hin, wodurch sich gelegentlich Verlangsamungen und überhaupt unruhige Tempi ergeben, er hebt dabei Stellen hervor, die sich opernmäßig gestalten lassen, und konzentriert seine Aufmerksamkeit bei jeder der gewaltigen Chornummern hauptsächlich darauf, daß der Aufbau der Schlüsse machtvoll zur Geltung komme, gleichsam um sich, wie man beim Theater sagt, einen „guten Abgang" zu sichern. Daß dies im Grunde nicht dem Stile Bachs gemäß ist, braucht nicht gesagt zu werden. Wir müssen es aber wohl dem Umstande zugute halten, daß der Opernkapellmeister Krauß ja zum erstenmale als Leiter eines Oratoriums vor uns stand. Die Leistung des prächtig klingenden, präzis und rein intonierenden, durchaus virtuosen und jedem Wink des Dirigenten gefügigen, die feinsten Nuancen augenblicklicher Eingebung ausführenden Chores war, wie stets, eine ausgezeichnete, ja kaum zu überbietende. Die Mitwirkung des philharmonischen Orchesters und eines Ensembles von Solisten der Staatsoper vervollständigten den günstigen Erfolg.

Aus der Fülle der herandringenden Orchesterkonzerte greifen wir vor allem ein von der Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltetes heraus, das uns die Bekanntschaft mit der (für Wien neuen) Ersten Sinfonie von Robert H e g e r vermittelte. Es ist ein Werk von Geschmack, künstlerischem Ernst und klarem formalen Aufbau, das außerdem gewinnt durch eindringliche, charakteristisch geformte und daher ins Ohr gehende Themen, durch fein fugierte Details, durch Glanz und Farbe der Instrumentation; die tonale Wärme der gesanglichen Stellen kommt den Seitenthemen der Ecksätze und dem langsamen Satz besonders zugute, der den besten und geschlossensten Eindruck hinterläßt. Der letzte Satz erhebt sich über einem Choralthema zu starker Schlußwirkung und befestigte den günstigen Eindruck auf das dankbare Wiener Publikum, das dem beliebten Dirigenten, der sein Werk selbst interpretierte, herzlichen Beifall zollte.

Massimo F r e c c i a, den wir schon vor einem Jahre als genauen und sicheren Orchesterleiter kennen lernten, hatte diesmal nicht allzuviel Glück mit seinen Novitäten: drei sinfonischen Präludien zu „König Oedipus" von Ildebrando P i z z e t t i, in denen sich die musikalische Stimmung seltsam zwischen italienischen Opernkantilenen und gregorianischem Choral zerspaltet.

Wie dehnbar übrigens der Begriff des „Modernen" in der Musik ist, lehrte die neue Einführung eines Zyklus von „Modernen Konzerten", deren erstes aus Werken von Tschaikowsky, Scriabine und Reger (!) zusammengesetzt war. Man hätte das Konzert fast ebenso gut ein klassisches nennen können, wenigstens im Hinblick auf Max Regers klassisch geformte Ballettsuite. Freilich hat man die Erste Sinfonie Tschaikowskys in Wien kaum früher gehört. Und Scriabines „Prometheus" wurde ganz modern aufgemacht, indem man versuchte, die von diesem musikalischen Sonderling erträumte Synthese von Ton und Farbe lebendig zu machen — durch Vorführung eines eigens hiezu konstruierten „Lichtklaviers". Der Versuch war so primitiv, daß er mißlingen mußte: kann man denn dem menschlichen Aug und Ohr wirklich so qualitätsverschiedene Eindrücke zumuten? Das Ohr ergötzt sich an der höchsten Blüte musikalischer Kunst, wie es ein sinfonisches Werk darstellt, und gleichzeitig muß sich das Auge mit simplen eintönigen Farbklexen zufrieden geben, die an den Wänden und Säulen des Saales wie zufällig aufblitzen. Dazu kommt bei Scriabine noch ein erschwerender Umstand hinzu: sein „Prometheus" (der Bringer des göttlichen Lichts!) hat gerade die Eigentümlichkeit, daß die Musik trotz der überladensten Instrumentation auf die eigentlichen musikalischen „Farben" (auf das wunderbare Braun des Streicherklangs, auf das, sagen wir: Violett der tiefen Holzbläser, auf den warmen Goldton der Hörner usf.) fast vollkommen verzichtet. Wie sollen uns da die von außen hergebrachten Farben ansprechen? So einfach dürfte sich übrigens nicht einmal Scriabine die Sache vorgestellt haben. Und schließlich bleibt die ganze Sache problematisch und an die physiologische Anlage des Individuums gebunden. Wir erinnern uns, daß der Dichter Huysmans einmal sogar ein „Geruchsklavier" vorgeschlagen hat. Das könnte ja auch zum „Gesamteindruck" herangezogen werden!

Dem Dirigenten dieses „modernen" Konzerts, Ivan B o n t n i k o f f gelangen begreiflicher-

weise die russischen Autoren besser als der, viel mehr klassische Überlegenheit und Selbstbeherrschung heischende Reger.

Ein Kirchenkonzert der unter der Leitung von Hans Winslöw stehenden „Wiener deutschen Chorvereinigung" gab uns erwünschte Gelegenheit Chorwerke von Ernst Nadler, dem in Wels ansässigen fruchtbaren Komponisten evangelischer Kirchenmusik zu hören. Neben kleineren, aber gut gesetzten und gut klingenden Chören gefielen besonders die Bruchstücke aus Nadlers Kantate „Die Seligpreisungen".

Das Spiel auf zwei Klavieren, für das eine so bedeutende Literatur vorhanden ist, wird bei uns gegenwärtig leider viel zu wenig gepflegt. Zwei vorzügliche junge Pianistinnen, Margit Sturm und Frieda Valenzi, die sich durch die Mozartsche D-dur-Sonate und Brahms' Antonivariationen als für diese pianistischen Kostbarkeiten besonders qualifiziert erwiesen, führten neben diesen Standardwerken „Drei andalusische Tänze" für zwei Klaviere von Manuel Infante erstmalig auf. Die drei Stücke sind rhythmisch straff, flott und klangsicher aufgebaut und mit entschiedenem pianistischen Geschmack geschrieben, der sich namentlich auch in einer glücklich verwendeten, reich ausgezierten Passagenkoloratur kundgibt, die einen Kenner und Meister des Klaviers erkennen läßt.

An unsere Leser!

Der Unterzeichnete teilt hiedurch mit, daß er, in herzlichem Einvernehmen mit dem Herausgeber Gustav Bosse, von diesem Heft an nicht mehr als Hauptschriftleiter der ZFM zeichnet, zu dieser aber auch fernerhin in engstem Mitarbeiterverhältnis verbleiben wird. Gustav Bosse wird die gesamte Hauptleitung selbst übernehmen, was, da dies schon längere Zeit der Fall war, ohne jede merkbare Änderung vonstatten gehen wird. An ein Abschiednehmen von den Lesern ist also gar nicht zu denken, im Gegenteil dürften sie in Zukunft öfters auf Beiträge von mir stoßen als in der letzten Zeit. Lediglich den Mitarbeitern habe ich zuzurufen, daß sie sich nunmehr in mich betreffenden Angelegenheiten an Gustav Bosse wenden mögen, wenn sie schließlich auch bei mir an keine verschlossenen Türen klopfen. Die Hauptsache bleibt immer die gleiche: daß die in Diensten der deutschen Musik stehende „Zeitschrift für Musik" auch fernerhin ihrer Aufgabe gerecht werden kann. Zugleich im Namen Gustav Bosses.

Gaschwitz bei Leipzig, 10. Dezember 1931.

Dr. Alfred Heuß.

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Th. Feige, Porta an der Weser.

Aus den unten stehenden Silben sind 29 Wörter bzw. Wortgruppen zu bilden, deren Anfangsbuchstaben von oben nach unten und deren Endbuchstaben von unten nach oben gelesen ein bekanntes Zitat ergeben.

Die Silben lauten:

a — a — a — ab — am — ar — ben — ber — ber — bre — bri — cha — ci — da — dam — de — de — de — de — del — der — di — di — di —drei — du — e — e — ei — frisch — ga — ga — ge — ge — gen — ger — gli — hal — har — he — in — in — in — ir — la — laub — le — le — le — le — len — li — li — lied — lo — lu — lus — mar — mes — mi — min — mo — nal — nar — nau — ne — ne — ne — ne — nen — ni — ni — nie — nu — o — o — o — o — on — pau — ra — ral — re — ren — ruh — sa — sack — schnitt — se — see — sen — si — stab — ten — ter — ter — ter — ti — ti — tisch — tö — ton — ton — tra — tri — tu — um — un — val — vi — wal — wan — zi (ch jedesmal ein Buchstabe).

Die Wörter bedeuten:

1. Vorname eines bekannten lebenden Komponisten
2. Akustischer Begriff (Mehrzahl)
3. Gattung des Volksliedes
4. Französischer Komponist der Troubadourzeit
5. Italienischer Komponist des 18. Jhdts.
6. Register
7. Moderne Oper
8. Ausdruck aus der musikalischen Formenlehre (Mehrzahl)
9. Italienischer Komponist des 16. Jhdts.
10. Metrische Figur
11. Musikinstrument
12. Musikstenographischer Ausdruck
13. Tonstück episch-lyrischen Inhalts
14. Anfangsworte eines Liedes von Hugo Wolf
15. Italienischer Komponist des 19. Jhdts.
16. Eigenschaft, die jeder Dirigent haben muß.
17. Ausdruck aus der Kompositionslehre
18. Eingangsstück
19. Eigenschaft mancher modernen Komposition
20. Gestalt aus „Aïda"
21. Akustischer Begriff (Einzahl)
22. Etwas, was unter Musikern sowie in der modernen Musik selten zu finden ist
23. Zwischenspiel
24. Ein musikalischer Vorgang, der selbst die atonalste Musik eine Zeit lang erträglich macht
25. Klavierstück von Mac Dowell
26. Begriff, der für das musikalische Hören von großer Bedeutung ist (Mehrzahl)
27. Oper von Händel
28. Anfang eines alten Volksliedes (Wortgruppe)
29. Pianist der Gegenwart.

Die Lösungen sind bis 10. März 1932 an den Verlag Gustav Bosse in Regensburg einzusenden. Es gelangen zwölf Preise zur Verteilung, und zwar Werke aus dem Verlag von Gustav Bosse, Regensburg, nach freier Wahl der Preisträger. Übersteigt die Zahl der richtigen Lösungen die Zahl 12, so ist für die Preisverteilung die Form, in die die Einsendungen gekleidet sind, maßgebend. Die Einsender aller richtigen Lösungen, die nicht mehr mit einem Preise bedacht sind, werden namentlich im Aprilheft mit aufgeführt. Die Preisestaffelung ist folgende:

1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 12.—,
2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,

neun weitere Preise: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—.

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels

„Singende Worte"

von Freifr. von Uslar-Gleichen, Bad Schwartau
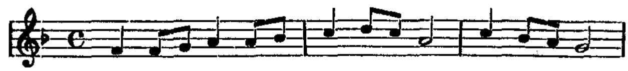
(Oktoberheft 1931).

Aus den aufgezählten 26 Wortteilen und 14 Notennamen waren die folgenden Worte zu finden:

1. Lift, 2. Alfons, 3. Nagajka, 4. Guarneri, 5. Leander, 6. Acht, 7. Nacken, 8. Gade, 9. Ischl, 10. Stearin, 11. Sockel, 12. Hahn, 13. Elan, 14. Riga

und das angefragte Lied ist:

„Lang, lang ists her" von Bayly.



Diese Aufgabe scheint unseren Rätselfreunden ein besonderes Vergnügen bereitet zu haben, gingen doch im ganzen 135 richtige Lösungen ein, unter denen sich 25 „Dichter" befinden, während nicht weniger als 14 Einsender dazu angeregt wurden, die Lösung in „musikalischer Form" zu übersenden.

Gerade unter dieſen letzteren finden ſich eine ganze Reihe ſo wohlgelungener Einfälle, daß wir es herzlichſt bedauern, aus dem Inhalt unſeres Heftes nicht genügend Raum abzweigen zu können, um alle dieſe Arbeiten unſerem Geſamtleſerkreis zugänglich zu machen.

Einen erſten Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 12.—) erhalten: R. Gottſchalk, Berlin — Sr. M. Placida, Muſiklehrerin, Frauenchiemſee — Walter Rau, Chemnitz — Kirchenmuſikdirektor Richard Trägner, Chemnitz — Bruno Wamsler, Lehrer, Lauſcha, unter denen wir die Liedbearbeitungen der Herren Walter Rau und Richard Trägner beſonders erwähnen möchten, die nur leider für eine Veröffentlichung viel zu lang erſcheinen. Zum Abdruck ſeien daher hier nur zwei kurze Einſendungen, der Vers des Herrn R. Gottſchalk, ſowie Vers und Noten des Herrn Br. Wamsler gebracht:

Lang, lang iſt's her.

Sahſt du das alte, das ſchöne deutſche Reich,
unter den Ländern der Welt den beſten gleich?
Stark auf dem Meere und mächtig zu Land,
ſchützt' es den Frieden mit ſicherer Hand,
Wohlſtand verbürgte es jeglichem Stand.
Lang, lang iſt's her, lang iſt's her!
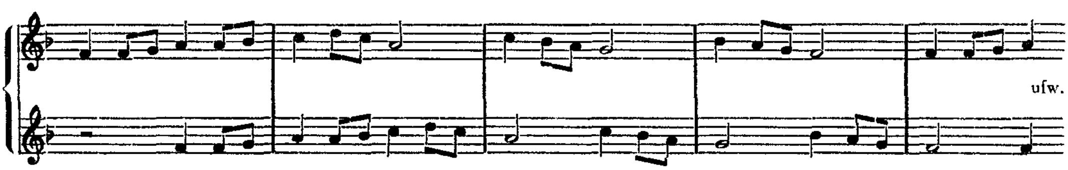
Denkſt du der Zeit, da der ſtolze deutſche Aar
Schützer von Ordnung, von Zucht und Sitte war?
Treue war da noch kein ſeltener Schatz,
Leichtſinn und Selbſtſucht nicht Pflichtenerſatz.
Ach, und die Ohren verletzte kein Jazz.
Lang, lang iſt's her, lang iſt's her!

R. Gottſchalk, Berlin.

In alten Zeiten, die verklungen,
Ward Fug' und Kanon gern geſungen,
Und mancher Meiſter von Format
Schuf ſolche gern von früh bis ſpat.

Doch iſt der Kanon auch modern;.
Man ſingt ihn heute auch noch gern.
Drum ſei die Löſung mit Bedacht
Als Kanon diesmal dargebracht.

Sag mir das Wort (lang, lang iſts her).



Bruno Wamsler, Lehrer und Organiſt, Lauſcha (Thür. W.).

Ein zweiter Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 8.—) wurde zuerkannt: Grete Altſtadt Pianiſtin, Wiesbaden — Elfriede Birkenſtock, Saarbrücken — Julchen Goldſtein, Nürnberg — Günther Grenz, Seminaroberlehrer, Altkemnitz/Erzgeb. — Wolfgang Jännert, Deſſau — Max Jentſchura, Lehrer, Rudersdorf, (der diesmal ſich gar mit einer „Tragikomödie" einfand) — Rudolf Kocea, Lehrer, Waardt — Dr. Reinhold Münch, Zwickau — Viktor Riedel, Lehrer, Jägerndorf — Karl Schlegel, Recklinghauſen — stud. mus. Ludwig Schmidts, Leipzig — Ch. G. Zeiller, München.

Weiter erhalten einen dritten Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 6.—): Martin Georgi, Oberlehrer, Thum i. Erzgeb. — Hedwig Heine, Halberſtadt — Hans Kaſch, cand. phil., Herford — Emma Krenkel, Muſiklehrerin, Michelſtadt i. Odenwald — Hermann Langguth, Muſikdirektor, Meiningen — Grete Popken, Muſiklehrerin, Jever i. O.

Und endlich einen „Troſtpreis" (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 4.—): Alex Grimpe, Hamburg — Karl Hildebrand, Muſiklehrer, Jever — Berta Janetſchek, Prag — P. Letſchert, Rheinhauſen-Hoch. — Konzertmeiſter Johannes Stegmann, Mannheim.

Wir bitten nun die ſämtlichen Preisträger, ihre Wünſche aus unſeren Verlagsbeſtänden, die auf den Umſchlagſeiten des Dezemberheftes der ZFM 1931 aufgeführt ſind, mitzuteilen. [An den dort aufgeführten Preiſen ſind — auf Grund der Notverordnung — 10% abzuziehen.] Ausführliche Verzeichniſſe ſtehen auf Wunſch ſelbſtverſtändlich gerne zur Verfügung.

Die übrigen Einsender richtiger Lösungen, die wir wegen der großen Beteiligung in die Preiskategorien nicht mehr einbeziehen konnten, seien im Nachstehenden namentlich bekanntgegeben:

Kurt Ackermann, Lehrer, Altenburg — Lene Altel, Berlin.

Hans Bartkowski, stud. phil., Züllichau — Günter Bartkowski, Referendar, Guben — Lina Becker, Darmstadt — Studienrat Blank, Ottweiler — N. Bleicher, staatl. gepr. Musiklehrerin, Leipzig — Eberhard Born, Königsberg — Martha Brendel, Musiklehrerin, Leipheim — Georg Brieger, Professor, Jena — M. Brieger, Lehrer, Schweidnitz — Rudolf Buchner, Leipzig.

Helene Christian, Musiklehrerin, Neisse.

Otto Deger, Hauptlehrer, Neustadt — Max Deschka, Musiklehrer, Wien — Bernhardine Dormann, Wattenscheid.

B. Fischer, Lehrer, Halle — Otto Fleck, Musikakademiker, Wien — Gretel Franz, Karlsruhe — Willy Fritzsche, stud., Eisenach — Friedel Fürstenow, Essen — Isolde Füssel, Jena.

Professor Adalbert Gattermann, Leitmeritz— Walter Geidel, Lehrer, Weißenfels — Hermann Gerdes, Lehrer, Oldenburg — Hans Godez, Musiklehrer, Sonneberg — Lily Golther, Rostock — Arthur Görlach, Oberpostsekretär, Waltershausen i. Th. — Gerhard Günther, Oberschüler, Neuölsnitz.

Georg Hammer, Studienrat, Kiel — Gustav Hand, Gerichtsassessor, Schlotheim i. Th. — Wilhelm Hans, St. Ingbert — J. Haron, stud. mus., Berlin-Charlottenburg — Gret Hein, Pianistin, Stuttgart — Liselotte Helmkampf, staatl. gepr. Musiklehrerin, Bochum — Caspar Heßler, Gronau — Ursula Hilmi, Jena — Artur Hübscher, Brieg.

Obermusiklehrer Janz, Aschersleben — Paul Jüttner, Jena.

Dr. Kaab-Freiwaldenz, Sekretär, Reichenberg — Anneliese Kaempffer, Göttingen — Prof. F. Kauffmann, Magdeburg — Rudolf Klein, Organist, Köln — Günther Köhler, stud. phil., Jena — Walther Kunze, Kantor, Ammendorf.

E. Langguth, Wertheim — Arno Laube, Kirchenmusikdirektor, Borna — Grete Lemberger, Pianistin, Bad-Hall.

Dr. Franz Massong, Sarca — Betty Mayer, Lehrerin, Mainz — Grete Mende, staatl. gepr. Musiklehrerin, Berlin — Max Menzel, Kantor u. Organist, Meißen — Frau Dr. Meyer, Saarbrücken — Hubert Meyer, Walheim — Wilh. Mühlhäußer, Oberlehrer, Rheingönheim — E. M. Müller, stud. jur., München.

Pfarrer Oksas, Sangen.

Martha Palme, Klavierlehrerin, Georgswald — Frau Oberförster Pertsch, Landeck.

H. Rees-Bock, Karlsruhe — Gerd Ridder, Unterprimaner, Mülheim — Reinhart Rintelen, Essen — Gerda Rodatz, Leipzig — Theodor Röhmeyer, Pforzheim — Paul Roick, Lehrer, Trebbus — Elisabeth Rokahr, Musiklehrerin, Jena — Kaplan Rost, Bischofstein — A. Ruthardt, Oberlehrer, Neunkirchen.

Kurt Samoray, stud. paed., Dortmund — Otto Seifert, Kantor, Hainitz — Annelies Senf, staatl. gepr. Musiklehrerin, Leipzig — E. Sickert, Kantor, Tharandt — Josef Sykora, Musiklehrer, Elbogen.

Oberlehrer O. Schäfer, Leipzig — W. Schiefer, Kantor, Hohenstein — M. Schinagl, Studienprofessor, Speyer — Else Schlenzig, Altenburg — Wilhelm Schneider, stud. rer. pol. et phil,, München — M. Schubert, Kantor, Sebrebitz — O. Schuchardt. Nordenhain — Elisabeth Schulte zu Berge, staatl. gepr. Musiklehrerin, Bergen — K. Schulz, Organist, Rostock — Ernst Schumacher, Emden.

Hermann Stahl, Konzertmeister, Gröna — Wilhelm Steinheuser, Organist, Recklinghausen — Erika Stoll, stud. mus., Berlin.

Martha ter Vehn, Emden — Christa Teude, Berlin-Charlottenburg — Frau Martha Teude, Berlin-Charlottenburg — Alfred Thiele, Weimar — Walter Tiedge, Kapellmeister, Hannover — Jos. Tönnes, Organist, Duisburg — Irene Töpfer, Eisenberg — Loncar Vjekoslav, Musiklehrer, Zagreb — Paul Voß, Privatmusiklehrer, Lauenburg.

Erika Wanderer, cand. phil., Jena — F. Wäßle, Saulgau — Th. Wattolik, Professor, Warnsdorf — Frau Frieda Weber, Regensburg — H. Wellmann, Lehrer, Stickgras — Studienrat Wettig, Siegen — Elisabeth Wiechert, Neukalen — Maria Wieher, Musikschülerin, Tarnau — Herbert Wieninger, Wien — Christel Winzer, Musiklehrerin, Lauenburg — Erich Witthöft, Pfafferode.

Hedwig Zwiener, Klavierlehrerin, Neisse.

Neuerscheinungen.

Max Hesses Musiker-Kalender 1932. 54. Jahrgang. 3 Bde. Berlin, Max Hesses Verlag. — Daß der Musiker-Kalender auch dieses Jahr vollständig, und sogar wieder etwas erweitert, erschienen ist, darf beinahe bewundert werden. Schließlich: er hat sich eben derart unentbehrlich gemacht, daß ihn der Musiker so wenig missen mag wie sozusagen das tägliche Brot. Im ganzen Kalender gibt's vielleicht nur eine Rubrik, die der Kritik wirklich bedarf, diese aber einer herben, das sind die „Geburts- und Todestage berühmter Musiker". Was sich hier an „berühmten" Musikern herumtreibt, geht denn doch schon ins Aschgraue, während andere, die unbedingt hineingehören, sowohl lebende wie verstorbene, durch Abwesenheit glänzen. Vor allem, wie kommen die sehr zahlreichen östlichen Musiker hinein, von denen kaum das Musiklexikon etwas zu melden hat, die auch in der Musikwelt unbekannter sind wie rote Hunde in ihren Dörfern. Wer kennt — alles lebende Leute — z. B. A. Alexandrow, Jan Gall, M. Gnjessin, H. Jarecki, Castalsky, A. Krein, A. Minheimer, A. Schensyn, M. Steinberg — fast alles Perlen und Russen jüdischer Abstammung —, was hat ein F. Blumenfeld, ein Fr. Cassirer mit seinem unglücklichen Beethovenbuch, ein Feinberg usw. unter berühmten Musikern zu tun? Dabei fehlen an lebenden z. B. d'Albert, Bartok, Graener, Hindemith, Jacques-Dalcroze, d'Indy usw., von wirklich berühmten früheren Musikern gar nicht zu reden. Da sucht man sogar Größen ersten Ranges wie die beiden Gabrieli, Cavalieri, Cavalli, Haßler, Hesse usw. vergebens. Kurz, diese Rubrik muß endlich einmal gleich einem Augiasstall zunächst gesäubert werden, auf daß dann Platz ist für die berühmten Musiker ohne Anführungszeichen.

Eugenie Schumann, Robert Schumann. Ein Lebensbild meines Vaters. Gr. 8⁰, 405 S. Leipzig, Köhler & Amelang (1931). — Daß dieses von der noch lebenden Tochter verfaßte Lebensbild erschienen ist, darf als großes Glück bezeichnet werden. Eugenie Schumann sieht nicht nur mit liebenden, sondern sehr gescheiten Augen, und man kann wohl sagen, daß der große Romantiker in dieser Hinsicht von Seiten seiner Biographen, und gerade der deutschen, nicht viel Glück gehabt hat.

Rudolf Levin, Texte der gottesdienstlichen Kirchenmusiken für das Kirchenjahr 1930/31. 31. Jahrgang. Stadtkirche zu Limbach (Sa.) 16⁰, 76 S. Druck J. R. Ulbricht, Limbach (Sa.).

Die Kunst der Fuge (The art of Fugue) by J. S. Bach. Edited and completed, with a Dissertation, by Donald Francis Torey. Edition in open score for the use of students. 127 S. Oxford University Press.

Walter Niemann: Porzellan. Figuren aus berühmten Manufakturen op. 120 für Klavier zu zwei Händen. M. 2.50. Edition Peters, Leipzig.

Bernhard Sekles: Op. 38, Chaconne über ein achttaktiges Marschthema (Viola u. Klavier). M. 1.50. 4⁰. Edition Peters, Leipzig.

Veracini: Violin-Sonate op. 1 Nr. 1 (Jacobsen-Klengel). M. 1.50. 4⁰. Edition Peters, Leipzig.

Carl Flesch: Das Klangproblem im Geigenspiel. M. 2.40. 4⁰. Ries & Erler, Berlin.

Gesualdo di venosa: 8 Madrigale für fünfstimmigen Chor (Wilh. Weismann). M. 2.50. 8⁰. Edition Peters, Leipzig.

Joseph Haydn, Kanzonetten und Lieder für Singstimme und Klavier (Ludwig Landshoff). M. 2.—. 8⁰. Edition Peters, Leipzig.

Joseph Haydn: 24 Kanons (W. Weismann). M. —.60. Kl. 8⁰. Edition Peters, Leipzig.

Otto zur Nedden: Quellen und Studien zur oberrheinischen Musikgeschichte im 15. u. 16. Jahrhundert. 8⁰, 88 S. m. Abb. M. 3.50. Kassel 1931. Bärenreiter-Verlag.

F. H. Shera: Elgar, Instrumental Works. Kl. 8⁰, 75 S. — Verlag Oxford University Press. Preis 1/6 $. — Das Büchlein beschränkt sich auf eine kurze, sachverständige Erläuterung der Orchestervariationen, der beiden Sinfonien und des Violinkonzertes mit einer lesenswerten Einleitung und unter Verwendung von zahlreichen Notenbeispielen.

Dr. Friedrich Welter: Justus Hermann Wetzel; der Künstler und sein Werk. Nebst Einleitung von Otto Steinhagen. Gr. 8⁰. 54 S. Mit Bild. Verlag Albert Stahl, Berlin W. — Eine kurze, gediegene Einführung in das Lebenswerk dieses stillen und versonnenen Künstlers, der den Mut besitzt so zu komponieren, wie es ihm ums Herz ist. Ein Werkverzeichnis ist dem Heftchen beigegeben.

Besprechungen.

Bücher:

ALFRED LORENZ: Der musikalische Aufbau von Wagners „Meistersingern". (Max Hesses Verlag. Berlin. — Geb. Mk. 8.50.)

Mit seinem neuen Buche hat Lorenz nicht nur alle Erwartungen erfüllt, mit denen man der Fortsetzung seiner grundlegenden Untersuchungen über „das Geheimnis der Form bei Richard Wagner" entgegensah. Er hat sie vielmehr übertroffen. Sein neues Buch setzt nicht nur die bisherige Arbeitsweise des genialen Erklärers der Wagnerschen Partituren an einem besonders dankbaren Gegenstande fort, sondern die Arbeit ist auch noch bereichert und vertieft und Lorenz selbst über die früher erreichte Stufe seiner Erkenntnis und seines Darstellungsvermögens hinausgewachsen. Seit jeher wußten alle, die sich zu Wagner bekannten — zuerst war es nur ein kleines Häuflein von „Wagnerianern", dann war es die ganze Welt — seit jeher wußten sie, daß Wagner auch ein Meister der Form war. Sonst hätte er ja überhaupt kein Meister sein können und wäre auch die siegreiche Wirkung seines Schaffens (alle künstlerische Wirkung ist durch die Form bedingt) nicht zu erklären gewesen. Aber die Form selbst blieb erklärungsbedürftig. Man half sich damit, zu sagen, daß die Dichtung die Form bestimme, daß eine Wagnersche Partitur eben nur die Aufzeichnung des Gedichtes in Noten sei. Die sogenannten „Leitfäden" mit Angabe der Motive und Nachweis ihrer Verarbeitung leisteten da gute Dienste, wirkten zum Teil aber auch irreführend, erschwerten und verzögerten die richtige Auffassung. Bis endlich Alfred Lorenz kam und es uns wie Schuppen von den Augen fiel. Wagner selbst hatte doch in seinen Schriften sehr deutliche Hinweise auf die Art der Gliederung und des Aufbaues seiner „dichterisch-musikalischen Perioden", namentlich in betreff des Wechsels der Tonarten, gegeben. Lorenz folgte diesen Winken, zergliederte vorerst den „Ring des Nibelungen" in alle seine kleinen und kleinsten Teile (Perioden) und baute daraus die größeren Abschnitte und das Ganze wieder auf. Und nun sahen wir, wie eine Wagnersche Partitur, weit entfernt von ruhelosem Modulieren und von bloß „unendlicher", nicht gegliederter Melodie, aus einer Fülle klar umgrenzter, mehr oder weniger leicht bestimmbarer Einzelformen zusammengesetzt ist, die aber nicht bloß äußerlich zusammenhängen, nicht bloß irgend einen Wechsel oder eine Reihenfolge aufweisen, durch die das Ganze nur zerflattern würde, die sich vielmehr zu einheitlichen größeren Gebilden und endlich zur Form des Dramas fügen, worin bei größter Mannigfaltigkeit und nie rastendem inneren Leben doch die harmonischen, rhythmischen und melodischen Grundlagen, auf denen das Ganze ruht, niemals erschüttert werden, sondern jede Einzelform bedingen. Blicken wir von da auf die Dichtung, so sehen wir, daß die musikalische Form bei Wagner das Erste, das Ur-Geheimnis war und daß die dichterische Form durch musikalische Gesetze bestimmt wurde. Die in den letzten Jahren veröffentlichten Entwürfe Wagners bestätigen diesen Sachverhalt, so daß nun niemand mehr an den vielsagenden, noch zu wenig beachteten Worten Wagners vorbeigehen kann, seine Bühnenwerke seien „sichtbare Taten der Musik".

Nachdem Lorenz anfangs, noch etwas tastend und sozusagen sich selbst überredend, jedenfalls aber mit Fug darauf bedacht, den Leser in seine Arbeitsweise vollkommen einzuführen und von den neugewonnenen Erkenntnissen auch recht zu überzeugen, infolgedessen noch sehr breit und ausführlich gewesen war, konnte er in seinem zweiten Buche, das dem „Tristan" galt, schon viel einfacher und knapper sein. In bewunderungswürdiger Weise gelang es ihm, namentlich die harmonische Einheit des „Tristan" deutlich zu machen und die vielen Rätsel zu lösen, die gerade dieses Werk zu enthalten schien. Nun haben wir endlich den dritten Band in Händen und lernen auch dort Wagners Form nicht bloß bewundern, sondern verstehen und zergliedern, wo sie uns schon immer am kenntlichsten entgegengetreten ist, wo namentlich die Einzelformen, die periodischen Glieder, selbst dem ungeübten Ohre deutlich wurden. Aber freilich steckt noch viel mehr auch in der Partitur der „Meistersinger", als ihre vertrautesten Kenner ahnen mochten, so lange sie der Führung durch Alfred Lorenz entbehren mußten. Dieser setzt bei seinen Lesern das Wesentliche seiner früheren Untersuchungen voraus, hat aber durch die jahrelange Beschäftigung mit seiner ihn ganz erfüllenden Aufgabe die größte Leichtigkeit und Treffsicherheit des sprachlichen Ausdruckes erworben und ist nun imstande, auch dem Unvorbereiteten und bisher Uneingeweihten die Gesetze des Wagnerschen Schaffens rasch und sicher klar zu machen, indem er zugleich die verborgensten musikalischen Beziehungen in den „Meistersingern" aufdeckt, die Partitur wie mit Röntgenstrahlen durchleuchtet. Harmonie, Rhythmus, melodische Eigenart, auch die Instrumentation, werden in ihren feinsten Wendungen, ihren zartesten Verflechtungen erkannt und gewertet, dabei wird der

Zusammenhang mit der Dichtung nie verloren, auch diese ergänzt manchmal in einem neuen Lichte und selbst das Bild der Persönlichkeit des Dichters, seines Seelenlebens, empfängt daraus neue Rundung und Vertiefung. Es ist ein Buch nicht nur über die Partitur der „Meistersinger"; es ist eines der schönsten Bücher über Richard Wagner.

Lorenz ist aber nicht nur Wagner-Forscher und belehrt uns nicht nur über Wagners Form, seinen Büchern verdanken wir die wichtige Erkenntnis, daß die beiden Einzelformen, die bei Wagner die häufigsten und im Gefüge seiner Partituren die unentbehrlichsten sind, die Bar-Form und die Bogen-Form, auch in der absoluten Musik fast dieselbe Rolle spielen und daß beispielsweise das wohlbekannte Gerüst der Sonate und der Sinfonie erst bei der Anwendung dieser Formbegriffe unerschütterliche Festigkeit gewinnt. Die Art, wie uns bei Lorenz in den „Meistersingern" ebensowohl ein das Drama umspannender Bar als eine ganze viersätzige Sinfonie entgegentritt, hat etwas von einem künstlerischen Erlebnis an sich. Wir erleben ja auch in der Tat bei solchen Darlegungen die unerschöpfliche Herrlichkeit eines ewigen Kunstwerkes. Aber wenn wir das, was bei einer solchen Betrachtung Wagners herauskommt, beinahe nicht mehr erstaunlich finden, so sind wir geradezu überwältigt durch die Nutzanwendung dieser Betrachtungsweise etwa auf die Oper Mozarts oder die Sinfonie Bruckners. Die herkömmliche musikalische Formenlehre wird auch diesen beiden Meistern gegenüber gründlich umlernen müssen. Das hat Lorenz selbst in Aufsätzen und Vorträgen überzeugend dargetan. So erwarten wir von ihm nicht nur den noch ausstehenden Band über die Form des „Parsifals", sondern auch als Krönung seines Lebenswerkes eine neue allgemeine Formenlehre.

Max Millenkovich-Morold.

PETER RAABE: Franz Liszt. J. G. Cotta'sche Buchhdlg. Nachf., Stuttgart u. Berlin 1931.

Peter Raabe legt uns dieses Werk vor, das in zwei Büchern Liszts Leben und sein Schaffen abhandelt und nach Lina Ramanns einseitiger und Julius Kapps knapper Biographie die erste größere und wissenschaftlich fundierte einschlägige Arbeit darstellt. Raabe lehnt freilich gleich im Vorwort es von sich ab, als „gelehrt" zu gelten, betont jedoch, daß er gewohnt sei, wissenschaftlich vorzugehen, und wer ihn als Musiker und als Dozent an der Aachener Technischen Hochschule kennt, wird dem nur beipflichten können. Raabe übernahm nach dem Tode des Weimarer Kustos des Lisztmuseums, Dr. Aloys Obrist, als dortiger Hofkapellmeister auch dessen Amt und er bekennt, daß er erst während der Arbeit aus einem Gleichgültigen ein begeisterter Verehrer Liszts geworden sei. Raabes bekannte Genauigkeit als Musiker, die ihn als Dirigent die überraschendsten Entdeckungen bisher übersehener Druckfehler in alten und neuen Partituren machen ließ, bewährte sich nun darin, ein genaues Verzeichnis sämtlicher Handschriften, Skizzenbücher, Drucke und Briefe des Meisters herzustellen und damit unendlich viel neues, bisher unverwertetes Material kennen zu lernen, welches der durch zwanzig Jahre hindurch sorgsam geschriebenen Biographie zugutekommen konnte, wobei Raabe zwischendurch sich als Dreiundvierzigjähriger mit einer Dissertation über die Entstehungsgeschichte der Lisztschen Orchesterwerke den Doktorgrad erwarb. Außerdem verschaffte sich der unermüdlich Arbeitende die Gelegenheit, noch lebende Zeugen aus Liszts Zeit persönlich zu interpellieren, so Daniela Thode, Siegfried Wagner, Lina Ramann, La Mara, dazu Lisztschüler wie Ansorge, Stavenhagen, van de Sandt, Lamond, ohne jedoch anderes Material zu verwenden als das dokumentarisch festgelegte.

Liszts Gesamtbedeutung kennzeichnet Raabe dahin: „sein glücklich durchgeführtes Bestreben, den musikalischen Gedanken von den Fesseln zu befreien, die ihm durch falsche Anwendung überkommener und erstarrter Formen angelegt werden können. Er erfand die Form gewissermaßen für den Gedanken, statt den Gedanken so zu entwickeln, wie eine hergebrachte Form es vorgeschrieben haben würde. Dennoch ist seine Schaffensart nicht etwa nur ein Ergebnis des Nachdenkens gewesen. Er konnte einfach nicht anders schaffen. Der Gedanke war bei ihm sozusagen eine Wurzel, aus der sich nun irgend eine Pflanze entwickelte, deren Umrisse, Farbe und Duft sich während des Wachstums herausstellten, ohne daß er selbst im voraus von ihnen eine deutliche Anschauung gehabt hätte."

Im einzelnen führt der Nachweis dieses Satzes zu den überraschendsten Ergebnissen. So waren die bekannten „Préludes", von denen Hanslick behauptete, sie seien charakteristisch für Liszts Methode, die Musik zu dem fertigen Programm rein auf dem Wege der Reflexion hinzubringen, ursprünglich die Ouvertüre zu vier Männerchören „Die vier Elemente" von Autran, die dann nicht mehr geschrieben wurden. Oder Raabe erklärt mit Recht, daß gewisse „Sinfonische Dichtungen" wegen ihres musikalisch allgemeinen Inhalts gar nicht zur Programmusik zu zählen seien, so etwa „Orpheus", „Festklänge", „Héroïde funèbre" und „Hungaria". Die „Hunnenschlacht" wurde komponiert, ohne daß Liszt das Gedicht gefunden hätte, das er sich als Zwischenvermittlerin zu dem Kaulbachschen Gemälde gewünscht hatte. Über nichts hat Liszt sich so sehr gefreut als über Dr. Ed. Kulkes Ausspruch: „Wie Seb. Bach einen musikalischen Gedanken gar nicht anders als kontrapunktisch denken konnte, so

kann Liszt sich ein Thema gar nicht anders als thematisch vorstellen" oder, wie A. Heuß es einmal ausdrückte: „Liszt geht nicht von fertigen Themen, sondern von Motiven aus, die er charakteristisch umbildet, so daß die Themen im engsten Zusammenhang mit dem Hauptmotiv stehen, so außerordentlich sie in ihrem Ausdruck sich von diesem auch unterscheiden können."

Liszts zentrale Stellung im geistigen Leben des damaligen Europa, die sich ja auch in seinem umfassenden Briefwechsel mit den bedeutendsten Köpfen der Zeit widerspiegelt, läßt Raabe auch dadurch hervortreten, daß er im Anhang des ersten Buches in drei Nebenrubriken Liszts Schaffen, sein Leben und allgemeine zeitliche Ereignisse übersichtlich gruppiert, so wie etwa Egon Friedell dies in seiner Kulturgeschichte schon versucht hatte. Alle einzelnen Schaffensgebiete werden, wenn auch knapp, so doch sorgfältig und immer wieder aufschlußreich abgehandelt, wobei als neue Gesichtspunkte und Erkenntnisse zu notieren wären: als Kennzeichen der al fresco-Breite seiner Tondichtungen die Vorliebe Liszts für Unisonoanfänge, der Gegensatz seiner Lieder zu den Klavierwerken, die fortschrittlich sein und seiner neuen Technik dienen mußten, während die Lieder mehr seiner natürlichen Arbeitsweise entsprangen und für die kennzeichnend blieben, seine Vorliebe für den Männerchor, die geschickte Form seiner Beethovenkantate 1845, bei der übrigens Raabe eine seltsame, aber zweifellos zufällige thematische Übereinstimmung mit Pfitzners „Romantischer Kantate" im Schlußteil aufdeckt. Liszts kirchenmusikalische Reformversuche, die parallel mit denen des Cäcilienvereins gingen, wurden zu seinem Leidwesen von der Kirche abgelehnt. Und über die Oper zitiert Raabe ein fast hellseherisches Wort Liszts: „Die unzulängliche Wirklichkeit der Bühne würde der Phantasie das Schauen wunderbarer Bilder hindern, sobald sie die glänzenden Visionen der Einbildung durch Schauspiele ersetzen will, die jenen gegenüber nur als Parodien erscheinen können."

Auch der Schriftsteller Liszt erscheint in Raabes Buch in neuer Beleuchtung. Vor allem wird die nicht immer glückliche Rolle, welche die Fürstin Sayn-Wittgenstein bei ihrer von ihr selbst aufgedrängten „Mitarbeiterschaft" spielte, deutlich aufgezeigt, dann aber auch etwa dargetan, wie der bekannte Aufsatz über Robert Franz von diesem selbst skizziert war und von Liszt nur übernommen wurde. Liszts früher Kampf gegen die Auswüchse der Kritik in Frankreich und Italien, sein von dem Historiker Fetis kläglich „abgewehrter" Angriff auf Thalberg wird betont, zugleich aber auch darauf hingewiesen, daß nicht eine einzige Urschrift seiner Bücher und Aufsätze existiert und daß das störende Hereinziehen philosophischer Zitate bestimmt auf die Rechnung der Wittgenstein zu setzen sei. Liszts vielberedete Stellung zur Judenfrage kennzeichnet Raabe dahin, daß Liszt im Juden die Sehnsucht nach seiner einstigen Heimaterde spüre, deren Erfüllung allein ihn zu wahrhaft produktivem Schaffen befähigen würde, so wie in ihrem Gottesdienst sich noch Spuren eigenen künstlerischen Fühlens erhalten hätten.

Am stärksten wohl weiß der Biograph und Analytiker zu fesseln, wenn er vom Menschen Liszt spricht. Dabei wird deutlich auch das tragische Moment, das Liszts Leben durchzieht und seinen letzten Jahren den Stempel des Ziellosen verleiht: er, der Liebling der Frauen, vor deren unheilvollem Einfluß ihn der Vater auf seinem Sterbebette warnt, findet wohl zweimal in seinem Leben unter ihnen die einzigen Menschen, die an sein Schaffen glauben (d'Agoult, Wittgenstein), aber doch kein Lebensglück und kein Verständnis für sein persönlich Eigenstes. Fast grotesk muten die (auch von Siegfried Wagner in seinen Erinnerungen erwähnten) ständigen moralischen Standreden der Wittgenstein an, die er, der immer Versöhnliche, geduldig abwehrt. Das Publikum wendet sich enttäuscht von dem Komponisten Liszt, den es als Pianisten vergöttert hatte. Musiker wie Berlioz, Schumann, Chopin, Wagner, denen er unermüdlich Helferdienste geleistet, aber selbst sein Schwiegersohn Bülow verstummen, wenn er als Schaffender von ihnen Anerkennung erwartet. Vor allem sein Verhältnis zu Wagner leidet unter diesem verhängnisvollen Druck. So stirbt Liszt, von dem der große Historiker Ambros sagen konnte: „die moderne Musikphilosophie, Aesthetik und Kritik kann nicht leicht einen Spruch von sich geben, ohne jedesmal auf jene Bewegungen und Erregungen zu geraten, in deren Mitte Sie stehen", ohne dessen Mithilfe nach Wagners eigenem Ausspruch keine Note des „Rings" geschrieben worden wäre, und der auf Mahler, Debussy und Reger wie Strauß einen gewichtigen Einfluß ausgeübt hatte, als E i n s a m e r. Sein Wort, das er als Jüngling einmal gesagt: „Der Künstler steht allein", war zur Wahrheit geworden, und wie eine Ironie mutet es an, daß von allen Musikern jener Zeit seinem Sarge gerade derjenige allein folgte, für dessen Wesen Liszt wohl am geringsten Verständnis aufbringen konnte: Anton Bruckner.

Ein paar nebensächliche Druckfehler seien erwähnt: Im 1. Buch S. 274 muß es heißen: 1824 Byron gest. (anstatt geb.), S. 251 Zeile 12 v. unten: „Kammerstil", S. 292 Zeile 1 muß es heißen: „Alfonso und Estrella" (anstatt „Alfons").

Hermann Unger.

RUDOLF STEGLICH: Die elementare Dynamik des musikalischen Rhythmus. Verlag von Carl Merseburger, Leipzig 1930. 72 S. kart RM. 3.80.

Eine wissenschaftliche Abhandlung, deren Umfang wie Aufmachung dürftig erscheint, und die alle Zeichen strenger Forschung trägt: unpopuläre, konzessionslose Kürze, sachlich-trockenen Stil, klare Ergebnisse, die nicht zu lesen, sondern nur nachzuerarbeiten sind, will man ihre eigenartig unsinnlichen Formulierungen wirklich verstehen. Doch hinter dieser spröden Hülle verbergen sich Erkenntnisse, deren Auswirkungen auf Wissenschaft wie Praxis man nicht weit genug wünschen kann; verbirgt sich eine Einstellung, die man gleichfalls in Wissenschaft und allgemeiner Kunstliteratur nicht freudig genug begrüßen kann. Man muß es ja heute nachdrücklich betonen, wenn man ein Buch über Musik findet, in dem der Blick des Forschenden auf Lebendiges im Kunstwerk gerichtet ist, ein Buch, das Schöpferisch-Lebendigem nachspürt — und das vor allem Entsagung und Mut hat, vom Elementaren her zu beginnen. Es stellt sich freilich auch an diesem Buch heraus, daß das Elementare ein schwieriger Stoff ist, weil es unversehens weitesten Umfang annimmt, tiefste Problematik enthüllt. (So vermag das zweiseitige (!) Kapitel „Die Substanz" trotz seiner lapidaren Umfassung des musikgeschichtlichen Ablaufs weder Stoff noch Problematik recht zu bewältigen.)

Steglichs Forschungen scheinen uns entscheidend von dem Rhythmus-Buch Gustav B e c k i n g s beeinflußt (vgl. unser Referat in der ZFM 1929, Heft 11 und 12), ohne daß damit über die Priorität der Methodik etwas gesagt oder vom Eigenwert dieser Arbeit etwas genommen sei. Steglich untersucht das dynamische Wirken des Rhythmus und seine geistigen Untergründe. Ein von je heikler Begriff der Musiktheorie, der unter der visuellen, handwerklichen Betrachtungsweise besonders zu leiden hatte, erfährt neue Beleuchtung von innen. Ein Kapitel „Elemente" stellt Bewegtes (Substanz) und bewegende Kräfte (Triebkraft und Schwerkraft) heraus, immer an der Hand divergierender geschichtlicher Beispiele, die, prachtvoll, ganz von selbst aus dem zunächst kleinen Bereich des Einzelfalles in die weite Region typischer Stil- und Geistesvertreter emporwachsen und so große musikgeschichtliche Abläufe schlaglichtartig erhellen. Ein zweites Kapitel nennt als „Grundformen des rhythmischen Kraftverlaufes" den „Block" und den „Takt". Bekannte Ergebnisse musikgeschichtlicher Forschung werden hier aus der lebendigen Untersuchung elementarer Glieder neu formuliert und beträchtlich vertieft. Nur die Tabelle der Taktformen erscheint uns, so gut diese Besinnung auf Grundstrukturen aller Taktverhältnisse ist, zu abstrakt und unlebendig dargestellt. Manche einfachen musikalischen Tatbestände werden dadurch nur kompliziert. — Als Prüfstein, Bestätigung und Ergänzung seiner Methodik gibt Steglich im letzten Kapitel vier ausführliche Werk-Analysen. Eine barocke und eine Rokoko-Arie (Händel, Mozart), eine klassische Klaviersonate (Beethoven op. 2, 2) und ein neuklassisches variiertes Strophenlied (Brahms) werden lediglich nach Qualität von Takt und Rhythmus untersucht. Fällt dabei auch manches schwere Wort über dem Musikkundigen schlechthin offene Selbstverständlichkeiten, so weiten sich doch allenthalben feinsinnige Beobachtungen und Ergebnisse (in dem Beispiel Händel, das ja Steglich besonders am Herzen liegen mußte) über die Spezialanalyse hinaus zur Ganzheit echter hermeneutischer Erkenntnis. Hans Költzsch.

Musikalien:

PAUL GRAENER: Air aus der Suite „Die Flöte von Sanssouci". Für Flöte und Klavier (Verlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig).

Es war ein glücklicher Gedanke, dieses kleine und kammermusikalisch feine Stückchen aus der bekannten Suite (Originalbesetzung Flöte, Horn, Cembalo und Streichquintett) für Flöte und Klavier herauszugeben. Die bewußt an klassische Vorbilder anknüpfende Komposition, die uns etwa in die Stimmungswelt des langsamen Satzes aus Bachs Orgelkonzert in d-moll versetzt, sucht durch einige aparte Modulationen, die sich zwanglos dem gewählten Stil einfügen, erfolgreich die Verbindung zur Gegenwart. Da die Ausführung dieses Stückes kaum Schwierigkeiten bereitet, dürfte ihm eine besondere Rolle in der Hausmusik vorbehalten sein. Der zarte und verträumte Empfindungsgehalt hinterläßt starken Eindruck. Dr. Fritz Stege.

WALTER NIEMANN: Op. 120, P o r z e l l a n. Figuren und Bilder von berühmten Manufakturen für Klavier. (Peters, Leipzig.) Mk. 2.50.

Aus dem Welt- und Heimatbereisenden ist ein Sammler geworden. Aber er liebt seine Sammelsachen nicht um des Besitzes willen, sondern um des dahintersteckenden Lebens willen; so sind in Niemanns Porzellansuite Leben, Luft und Licht, Geist und Gemüt gebannt, die aus den Figuren ausstrahlen, die der Meister der Porzellantöpferei dem Tonmeister vorstellte. Niemann reist ins Innere; auch als Sammler. So ersteht ihm im „athenischen Opferreigen" die Wunderwelt der zweiten goldenen Zeit der Menschheit, daneben stapft ein englisches Bauernpaar, China lächelt wieder unergründlich, der keusche „dänische Frühling" läßt zarte Birken ahnend sehen und Italiens Beppo singt frei von der Seele weg ein luftiges, unbeschwertes Leben in Sonne und Ungebundenheit. Die „Fontäne von Sansouci" blitzt von tausend Wassertropfen. Dr. Alf Nestmann.

JOH. FR. REICHARDT (1752—1814): Sechs Chorlieder für 4 Singstimmen zu Texten von Goethe. Herausgeg. v. Jos. Müller-Blattau. Musikverlag Ernst Bisping-Münster.

Die ansprechenden Chorlieder des ersten bedeutenden musikalischen Interpreten von Goethe, Herder und Schiller sind ein musikgeschichtliches Dokument, die Tat eines Mannes von deutscher Art und Kunst, heute der Allgemeinheit kaum noch dem Namen nach bekannt. Die leicht auszuführenden Gesänge für gemischten Chor erscheinen zur rechten Zeit im Neudruck, um im Goethejahr 1932 eine wohlverdiente Renaissance zu erleben.

K. Schurzmann.

E. W. WOLF (1735—1792): Sonate C-dur für Klavier. Herausgegeben von Hans Engel. Musikverlag Ernst Bisping, Münster.

Das ursprünglich für Clavichord geschriebene Stück des Hofkapellmeisters der Weimarer Goethezeit dürfte in seinen anspruchslos reizvollen Weisen auch heute Freunde unter den Anhängern alter Musik finden. Für Cembalo-Spieler gewiß eine willkommene Gabe.

K. Schurzmann.

HANS WILD: Liederfrohe Stunden in siebenbürgisch-sächsischer Mundart. 3 Lieder für Gesang mit Klavierbegleitung von Franz Lenz. Verlag Kunstanstalt Jos. Drotleff-Hermannstadt.

So geschmacklos das Titelblatt, so primitiv der Inhalt. Welches Maß von Naivität gehört dazu, etwas Derartiges zu Papier zu bringen!

K. Schurzmann.

WALTER A. F. GRAEBER: Kleine Serenade, Piano-Solo. Verlag Nirvana, Frankfurt a. M.

Ein elegantes, kleines Klavierstück tonfrohen Inhalts, harmonisch zeitlos in seiner liebenswürdigen Natürlichkeit von mittlerer Schwierigkeit. Klavierspielern als Zugabe zu empfehlen.

K. Schurzmann.

Kreuz und Quer.

Musikalische Aphorismen.

Von Erich Klocke, Sprottau.

In ihrem Material kann die Tonkunst nichts anderes als Bewegungen formen. Alle anderen Künste streben darnach, ihre Schöpfungen bewegt zu gestalten — sie wollen „Musik" werden.

* * *

Da das Material, der flüchtige Ton, den wehrlosen Gehörssinn reizt, so hat es die Tonkunst sehr leicht, einen flüchtigen Sinnenreiz auszuüben. Deshalb wird sie aber auch oft so seicht, wie kaum eine andere Kunst.

* * *

Die Schwierigkeit, vergeistigend zu wirken, liegt bei der Tonkunst im Material. Restlos überwunden hat diese Schwierigkeit außer Bach, dem der Orgelton zu Hilfe kam, eigentlich nur Beethoven.

* * *

Die einzige unter allen Künsten, die nichts Unmoralisches zum Ausdruck bringen kann, ist „die absolute Musik". Da das Sittlichgute dem Übersinnlichen angehört, so geht schon aus dieser Tatsache die Berechtigung hervor, der absoluten Musik die Möglichkeit jeder sinnlichen Anschauung abzusprechen.

* * *

Inhalt und Form,
Denken und Anschauen,
Zeit und Raum,
Verstand und Sinnlichkeit,
Kontinuum und Diskontinuum,
Spontaneität und Rezeptivität —

das Eine braucht das Andere, um zu einem Sinn zu kommen.

Aus der Anschauungsform der Zeit entsteht das Kontinuum — das Endlose, Ewige; aus der Anschauungsform des Raumes das Diskontinuum — das Begrenzte, das Endliche.

* * *

Das „Sinn"-gebende Vermögen des Menschen ist der Logos. Er gilt immer und überall, wo der menschliche Geist zum Ausdruck kommt — also auch in der Musik.

* * *

Endlose Gedanken suchen nach Begrenzung in der Form. Der gedankliche Inhalt erschafft sich seine Form. Am anschaulichsten finden wir dieses Vermögen beim Künstler: „zum Raum wird ihm die Zeit"!

* * *

„Kunst" kommt von „Können". Nur derjenige wird etwas „können", bei dem sich das „Wissen" bis zur Stufe des Könnens gesteigert hat.

* * *

Das menschliche Erkenntnisvermögen ruht auf den beiden Formen: Denken und Anschauen. Der Mensch formt seine Welt im Denken und Anschauen: in Wissenschaft und Kunst.

In der Form der Wissenschaft begreift er seine Welt — in der Form der Kunst erschaut er sie. Des Menschen bewußtes Sein ist formende Tätigkeit in Wissenschaft und Kunst.

Oskar Kaller † am 6. November 1931 in Leipzig.

Von Dr. Hans Schnoor, Dresden.

Es ist nicht leicht, ein Lebensbild von Oskar Kaller zu geben. Er war im Beruf Lektor im Hause Leuckart, und die Inhaber dieses angesehenen Musikverlags, die Herren Sander, wußten immer, welche feste Stütze und aufbauende Kraft sie in ihrem Ratgeber besaßen. Sie haben es ihrem Mitarbeiter, der wohl an die 20 Jahre sein verantwortungsvolles Amt versah, dankbar übers Grab hinaus zugerufen. Aber Kaller erfüllte daneben den schönen, inneren Beruf einem ständig wachsenden Kreise von Freunden der unentbehrliche Weggenosse zu sein, auf dessen Hilfsbereitschaft, auf dessen Charakter sie bauen konnten. Wenn die Nekrologie wirklich ihren Sinn erfüllen soll, dann muß einem Manne wie Kaller ein besonderer Rang eingeräumt werden. Er stellte eine künstlerische und menschliche Ganzheit dar. Daß er, ein Schüler Draesekes, der Rappoldi und Malatas, auch Hugo Riemanns in Leipzig, ein eminenter Musiker war, hat u. a. Richard Strauß bestätigt, der mit einigen seiner letzten Werke in der Edition Leuckart wohl mit deshalb erschienen ist, weil Oskar Kaller sein künstlerisches Programm, auf dem Strauß bis zuletzt als erste Größe stand, bis zur Hartnäckigkeit zu empfehlen verstand. Wer den kleinen, lebhaften, nirgends auf den Schauplätzen der Musik fehlenden Mann näher kannte, der wußte auch, daß er einen Menschen von wahrer Seelentiefe und einer kostbaren vielseitigen Bildung vor sich hatte. Vielen wurde er in seiner großartigen Bescheidenheit lieb, und schmerzlich wird man ihn, namentlich in Leipziger Musikkreisen, vermissen. Am 6. November starb er ganz plötzlich am Herzschlag. Er ist nur 44 Jahre alt geworden.

Fritz Volbach zum 70. Geburtstage am 17. Dezember 1931.

Von Rudolf Huesgen, Freiburg i. Br.

Fritz Volbachs Leben ist köstlich, weil es Mühe und Arbeit war. Mainz, Tübingen und vornehmlich Münster bedeuten die Marksteine seiner künstlerischen Entwicklung. Trat er neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit in Mainz hauptsächlich als Dirigent (vergleiche auch die Händelfeste) und als Musikerzieher hervor, so bot ihm die Tübinger Professur ein reiches Feld sich vom Katheder aus zu betätigen. Münster endlich brachte die Synthese dieser drei Ämter. Hier stellte ihn der Wiederaufbau des im Kriege fast völlig vernichteten Musiklebens vor eine besonders schwierige Aufgabe. Wie vorbildlich sein zäher Wille das umfassende Arbeitsgebiet bewältigte, beweisen heute, das von ihm gegründete ausgezeichnete Städt. Orchester, sowie die in stetem Aufschwung begriffene, auch von ihm nach seinen Plänen eingerichtete Westfäl. Hochschule für Musik (jetzt Schule für Musik) und schließlich seine ehrenvolle Ernennung zum Ordi-

narius für Musikwissenschaft an der Universität Münster. Einer besonderen Beliebtheit erfreuten sich neben den ständigen 25 Konzerten die von ihm nach seinen völlig neuen Ideen durchgeführten Jugendkonzerte.

Die Verwirklichung seines Lieblingswunsches, die drei Arbeitskomplexe zu einem Ganzen zusammenzuschließen, gelang Volbach durch eine zielbewußte Wechselbeziehung zwischen Universität und Musikhochschule, wie auch durch seine sorgfältig zusammengestellten, die beiden anderen Faktoren wertvoll ergänzenden Konzertprogramme. In einer besonderen Vorlesung führte er, der als geschätzter Redner von jeher für seine Ideen eingetreten war, einen großen Hörerkreis in das Wesen seiner Konzerte ein. Nach seiner schweren Krankheit behielt er nur noch das Lehramt an der Universität bei. Die dadurch gewonnene Musezeit kam seinem eigenen Schaffen zugute. Hatte er uns vorher eine Reihe bedeutender Chor- und Orchesterwerke geschenkt, von denen ich den „Raffael" und die h-moll-Symphonie besonders hervorheben möchte, so entstanden nun, nachdem die Dante-Hymne vorausgegangen war, an Chorwerken „die Mette von Marienburg", die „Grenzen der Menschheit", „Immensegen" sowie eine Bühnenmusik zum Mysterium „Auferstehung". Die ehrliche, von einem tiefen künstlerischen Wollen gekennzeichnete warmblütige Musik des verträumten Spätromantikers Fritz Volbach durchzieht eine tiefe religiöse Mystik. Dies zeigt sich in der reichen Verarbeitung der Motive des gregorianischen Chorals bei fast allen seinen Werken. Eine vielfältige, neue Zukunftsmöglichkeiten eröffnende Verwendung findet bei ihm die Orgel. Im Gegensatz zu dem früheren gewaltigen, durch eine leuchtende Farbenpracht gekennzeichneten Orchesterapparat, fällt in den letzten Werken die eigenartige, jeweils aus der Stimmung entwickelte kammermusikalische Besetzung auf, die neben der Orgel, Celesta und Harfe einzelne Streich- und Blasinstrumente solistisch verwendet. Mögen Meister Volbach, der außer seinen zahlreichen musikliterarischen Arbeiten unlängst ein zweibändiges Handbuch der Musikwissenschaften und „Den Chormeister" veröffentlicht hat, noch reiche Schaffensjahre beschieden sein.

Hundert Jahre Mainzer Liedertafel.

Johannes Benesch, lyrischer Tenor am Mainzer Stadttheater, erließ im Herbst 1831 einen Aufruf zur Förderung des musikalischen Lebens in Mainz, dem 45 Bürger folgten, die die Gründung der Mainzer Liedertafel beschlossen und J. J. Schott, Chef der Firma B. Schott Söhne, zum Präsidenten wählten. Das erste Konzert im Januar 1832 wurde von Gesangsdirektor C. C. Büttinger, der unbesoldet sein Amt ausübte, geleitet. Zur Anschaffung eines Klaviers wurden von den Mitgliederbeiträgen monatlich zehn Gulden zurückgelegt. Man mußte sparen, wenn es auch damals noch keine Notverordnungen gab. Doch bald leuchteten bessere Zeiten. In Heinrich Esser war der erste festbesoldete Kapellmeister gewonnen. Rückschläge, die die politischen Wirren der Jahre 1847/48 gebracht hatten, wurden bald wieder eingeholt und die Mitgliederzahl stieg auf 600 Personen und darüber. Unter den Dirigenten waren es der Komponist Friedrich Lux, der 1864 berufen wurde, ihm folgte 1891 Fritz Volbach, 1908 Otto Naumann, der im Herbst 1930 sein Amt an Hermann von Schmeidel abgab, die mit den Präsidenten, insbesondere Geh. Komm.-Rat Dr. Strecker (Inhaber des Musikverlages „Schott Söhne") und Justizrat Dr. Oppenheim, der Liedertafel einen weithin klangvollen Namen schufen. Von markanten Ereignissen seien erwähnt: Fertigstellung und Bezug des eigenen Konzerthauses im Jahre 1890 und Einführung der „Händelfeste", die in der musikalischen Welt größte Beachtung fanden. „Debora", „Herakles", „Judas Maccabäus", „Israel in Ägypten" u. a. Werke von Händel, in Dr. Chrysanders Bearbeitung, gelangten zu mustergültigen Aufführungen. Auf Anregung der Protektorin der Händelfeste, der Kaiserin Friedrich, wurde 1904 in England „The Empreß Frederick Händel-Society" gegründet.

Wenn auch die Zeit nicht dazu geeignet ist, prunkvolle Feste zu feiern, so hat doch der tatkräftige und kunstsinnige jetzige Präsident der Liedertafel, Dr. Meintzinger, eine würdige Feier veranlaßt und Dr. Paul Falk beschrieb in einem warmherzigen Rückblick die Ereignisse im Laufe des hundertjährigen Bestehens der Mainzer Liedertafel.

Als Festkonzert wurde Hindemiths Oratorium „Das Unaufhörliche" gegeben. Bei dieser Wahl war wohl das Entscheidende ein zeitgenössisches Werk an die Grenze von Vergangenheit und Zukunft des Vereins zu stellen, denn Gottfried Benns Text, der einen Extrakt aus dem Pessimismus der Weltliteratur zu einem trostlosen Bekenntnis verdichtet hat, läßt auch in Hindemiths Übermalung kaum Raum für Festesfreude. Wenn das Festkonzert trotz dieser Bedenken von großem Erfolg begleitet war, so ist dies der musikalischen und gesanglichen Ausgestaltung unter Führung Kapellmeisters Herm. von Schmeidel, der Solisten Adelheid Armhold-Berlin (Sopran), Karl Kühlmann-Berlin (Tenor), Frz. Willms (Orgel), dem Städt. Orchester und den Chören zu danken. Nach Verklingen der letzten Akkorde brauste durch den dichtbesetzten Saal lang anhaltender Beifall, der neben dem Leiter des Abends sämtliche Mitwirkende und den Komponisten auf das Podium rief. J. L.

Musiker im Gespräch: Kurt Freiherr von Wolfurt.

Von Fritz Stege, Berlin.

Kurz vor neun Uhr abends. Ich komme aus dem Bechsteinsaal und will noch schnell in den Beethovensaal hinüber, um die letzte Programmnummer des ersten Teils wahrzunehmen. Aber aus dem Konzertraum strömen mir die Besucher entgegen. Pech — gerade Beginn der großen Pause. Aber ich werde mir die Wartezeit angenehm zu vertreiben wissen. Ich sehe mich um: Richtig, dort drüben steht er — einer der eifrigsten Konzertbesucher. Eine lang aufgeschossene hagere Gestalt mit schmalem Gesicht und tief liegenden dunklen Augen. ...

„Guten Abend, Herr von Wolfurt! Meinen herzlichen Glückwunsch! Sie sind ja soeben Träger eines preußischen Staatspreises für Komposition geworden! Erzählen Sie doch einmal Näheres!"

In seiner ruhigen, sachlichen Art berichtet Kurt von Wolfurt von der Anregung des Reichskunstwartes Dr. Redslob, der geeignete Musik für Staatsfeierlichkeiten suchte. Ein Ausschuß der Preußischen Akademie der Künste unter dem Vorsitz von Prof. Max von Schillings hat ihn und drei andere Komponisten, darunter den verstorbenen W. v. Baußnern, mit Preisen bedacht. „Es ist eine Hymne an die Freiheit nach einem Text von Goethe für vierstimmigen, gemischten Chor, Altsolo, Orchester und Orgel."

„Man liest neuerdings Ihren Namen recht häufig auf dem Konzertprogramm. Welche Werke waren am erfolgreichsten?"

„Nun, meine Tripelfuge für Orchester erlebte in drei Jahren etwa dreißig Aufführungen, darunter im Leipziger Gewandhaus unter Leitung von Bruno Walter, ich habe Aussicht, daß sie von Erich Kleiber auch in New York herausgebracht wird. Sieben in Dortmund und Scheinpflug in Dresden führten meine Variationen über ein Thema von Mozart auf, Fritz Busch in Dresden brachte meinen „Landsknechtchoral" für Männerchor und sechs Blasinstrumente zur Uraufführung, auch mein Divertimento für Orchester erklang unter Busch, und mein Concerto grosso — nun, Sie wissen ja ..."

„Ganz recht, es war einer der größten Erfolge des diesjährigen Deutschen Tonkünstlerfestes in Bremen. Ich schätze Ihren strengen, klar durchdachten und doch fortschrittlichen Stil außerordentlich, und ... Aber kommen Sie doch mit ins Pressezimmer, da plaudert es sich besser. — Und nun erzählen Sie doch mal ein bißchen von Ihrem Werdegang — der weitesten Öffentlichkeit sind Sie ja leider noch nicht bekannt genug ..."

„Ich bin in Livland geboren, meine Eltern sind Deutsche. Ich besuchte das Leipziger Konservatorium, wurde Privatschüler von Max Reger. Weitere wertvolle Anregungen verschaffte mir der persönliche Verkehr mit Siegmund von Hausegger in München. Dann war ich Opernkapellmeister in Straßburg und Kottbus, während des Krieges hielt ich mich in Rußland und Schweden auf — neben meiner kompositorischen Tätigkeit lockte mich auch literarische Beschäftigung ..."

„Richtig ... Sie sind ja der Verfasser der grundlegenden Biographie über den russischen

Komponisten Mussorgski. Nun, wenn Sie von Max Reger herkommen, begreife ich auch die künstlerischen Ziele, die Sie verfolgen. Sie glauben also an eine Erneuerung des Musiklebens aus dem klassizistischen Gedanken heraus?"

„Ganz recht. Ich habe da einmal einen Aufsatz veröffentlicht unter dem Titel „Zu neuen Ufern". Das ist ein Wort von Mussorgski. Und wir stehen in der Tat an neuen Ufern der Musikentwicklung. Wir befinden uns in einem Übergangsstadium. Die romantische Periode ist zu einem Abschluß gelangt. Die „Neue Sachlichkeit" ist das Gegenstück hierzu. Aber es gibt noch eine dritte Entwicklungsmöglichkeit, und das ist eine neue Klassizität. Und merkwürdig: Auch die junge Münchener Schule, mit der ich unlängst zusammenkam, steht völlig auf demselben Boden. Die Abkehr von der neuen Sachlichkeit ist allgemein. ..."

„Ich muß Ihnen völlig recht geben, Herr von Wolfurt. Sie sind längst nicht mehr der Einzige, der als Künder eines Neoklassizismus auftritt. Denken Sie an Frankreich, denken Sie an den letzten Strawinsky. — Aber hören Sie, es klingelt schon zum dritten Mal. Schade, daß wir unser Gespräch abbrechen müssen. Kommen Sie, wir wollen uns noch ein wenig an der Kunst der alten klassischen Meister erbauen. ..."

Preußen und Sachsen und die „staatliche" Musiklehrerprüfung.

Auf ministerielle Anordnung ist es in Preußen im Interesse der notleidenden Privatmusiklehrer nicht mehr gestattet, Privatmusikunterricht zu erteilen und ebenso der gesamten übrigen Lehrerschaft, soweit kein zwingendes Bedürfnis dazu vorliegt und auch in diesem Falle nicht mehr als vier Stunden wöchentlich. Ebenso darf das Schülerorchester außerhalb der Schule nicht mehr mitwirken. Die Provinzial-Schulkollegien sollen ferner erwägen, ob es nicht angebracht sei, auf geeignete Musiklehrer durch Aushang einer Liste mit den staatlich geprüften oder anerkannten Privatmusiklehrern aufmerksam zu machen.

Gegen die ersten beiden Anordnungen läßt sich wohl kaum etwas einwenden, wohl aber gegen die letzte. Es muß doch stark bezweifelt werden, ob nur staatlich abgestempelte Musiklehrer zum Unterricht geeignet sind. Außerdem könnte das zu merkwürdigen Folgerungen führen, wie folgender Fall beweist: Eine aus Preußen stammende Schülerin besuchte drei Jahre das Leipziger Landeskonservatorium und legte im Sommer 1930 die staatliche theoretische und praktische Musiklehrerprüfung ab und erhielt das Reifezeugnis. Da auf mehrfache Gerüchte hin Zweifel entstanden, wandte sie sich an das Preußische zuständige Ministerium mit der Anfrage, ob das erlangte Reifezeugnis auch in Preußen Gültigkeit habe. Nach einiger Zeit erhielt sie vom zuständigen Provinzial-Schulkollegium ein Schreiben des Inhalts: daß laut Erlaß des Preußischen Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 21. März 1930 Nr. IV 20460 die im Freistaat abgelegte Privatmusiklehrerprüfung in Preußen nicht anerkannt werde. Es wurde darin anheimgestellt, eine Eingabe mit entsprechender Anregung an das zuständige Ministerium des Freistaats Sachsen zu machen. — Diese Anregung wurde an das Landeskonservatorium zu Leipzig weitergegeben, das auch das Weitere veranlaßte. Nach sechs Monaten erging eine Anfrage an das sächsische Ministerium dahingehend, wie weit die Angelegenheit gediehen sei. Nach weiteren sechs Monaten lief die Antwort ein dahinlautend, daß das Preußische Ministerium für K., W. u. V. Bedenken getragen habe, dem Antrage, auf Anerkennung des Reifezeugnisses des Landeskonservatoriums zu Leipzig stattzugeben, weil die Regelung gegenseitiger Anerkennung von Zeugnissen zwischen Sachsen und Preußen die bisher noch nicht erfolgte Einführung staatlicher Musiklehrerprüfungen im Lande Sachsen zur Voraussetzung habe. Also die in Preußen wohnenden Privatmusiklehrer und -lehrerinnen, die in Leipzig an einem der ältesten und angesehensten Konservatorien ihre „staatliche" Musiklehrerprüfung abgelegt haben, und die wohl kaum geringere Anforderungen als die preußische stellt, wird nicht anerkannt in Preußen und die Geprüften sind, sofern sie Wert auf das Wörtchen „staatlich geprüft" legen, gezwungen, sie in Preußen noch einmal abzulegen. Auch nicht schlecht. Auch das Leipziger Landeskonservatorium, das immerhin aus Preußen einen Teil seiner Schüler hatte, geht die Sache etwas an.

Wilhelm Furtwängler über das Musikleben der Gegenwart.

In der „Vossischen Zeitung" nimmt der bekannteste deutsche Konzertdirigent Wilhelm Furtwängler Stellung zu aktuellen Fragen des gegenwärtigen Musiklebens, insbesondere zur Schallplatte und zum Rundfunk, die er für einen Rückgang des Konzertlebens verantwortlich macht, wenn er ihnen auch nicht die Hauptschuld an der Konzertkrise zumißt. „Je perfekter, je vollkommener, je mehr der alleshörenden, alleswissenden Platte angenähert die Darstellung wurde, desto ärmer an unmittelbaren Lebenskräften — an „Vitaminen", wenn man so will —, wurde das Musizieren selber. Es begann immer mehr den faden Geschmack von destilliertem Wasser anzunehmen, der durch die künstlichen Reizmittel, die man allenfalls zur Belebung hinzufügte, nicht besser wurde. Und schließlich nun tritt das ein, was wir heute erleben: Der Überdruß an der Musik." Furtwänglers Ausführungen gipfeln aber in einem absoluten Optimismus. „Die so plötzlich übergroße Entwicklung der mechanischen Musik hat uns den Kopf verwirrt. Die Zeit wird hier Reinigung und Klärung bringen. Damit aber wird die Musik — die wirkliche, eigentliche — allmählich wieder zu sich selbst zurückfinden, das ihr in beängstigendem Maße verlorengegangene Selbstgefühl zurückerlangen." Furtwängler spricht von der „Gewißheit, daß die Musik lebt." — „Diskussionen, Meinungen sind hier heute ohne Interesse; von Bedeutung ist lediglich die tatsächliche Wirklichkeit. Diese aber zeigt uns ein ungebrochenes und keineswegs bedrohtes Leben der wirklichen Musik. Wer etwa — ein Beispiel unter vielen — jemals gesehen hat, wie ein echtes Beethovensches Werk (in einer der immer seltener werdenden, dem Werk angemessenen, nicht etwa nur plattengerecht „stilvollen" Aufführung) auf unvoreingenommene Menschen aller Art, aller Klassen und Rassen wirkt, weiß, daß die Musik als solche so lebenskräftig ist wie je."

Warum meiden bedeutende Musiker das Mikrophon?

Im allgemeinen ist die Anschauung verbreitet, daß es heute keine Künstler mehr gibt, die sich nicht der Macht des Rundfunks beugen und ihre Kunst für hohe Honorare willig und gern dem Mikrophon anvertrauen. Doch in Wirklichkeit hält sich noch immer eine Schar exklusiver Musiker von dem Rundfunk fern. Hat man schon jemals eine unserer größten Sängerinnen Maria Ivogün auf einer Radiowelle gehört? Oder unseren größten Violinvirtuosen Fritz Kreisler? Oder den bekannten Pianisten Prof. Edwin Fischer, dessen Klavierabende in Berlin fast regelmäßig ausverkauft sind?

Eine Berliner Zeitung veröffentlichte unlängst die Gründe, die den Künstler zu dieser Abwehrhaltung veranlassen. Der Sängerin Maria Ivogün fehlt der notwendige Kontakt mit dem Publikum, und die Vorstellung, daß irgend ein Radiohörer während ihres Konzertes vielleicht beim Essen sitzt und seine Zeitung liest, ist für die Sängerin so abschreckend, daß sie lieber auf das Mikrophonsingen verzichtet. Vier Momente macht Prof. Edwin Fischer geltend: Das Klavier klinge im Radio kurz und hart wie ein Banjo, der Eindruck leide unter der Technik der Übertragung, wenn z. B. bei zu großer Tonentfaltung der Klang vom Abhörraum aus willkürlich abgeschwächt wird, ferner verhindere die schalldämpfende Wandbekleidung des Vorführungsraumes, daß sich der Spieler selbst hört und kontrolliert, und schließlich vermisse er bei der Hörerschaft die nötige Sammlung und Ehrfurcht vor dem Kunstwerk. Auch von Fritz Kreisler weiß man, daß er deshalb nicht vor dem Mikrophon spielt, weil er die Qualität des Vortrages nicht von den Zufälligkeiten technischer Störungen abhängig machen will.

Die Zahl derer, die dem Rundfunk ablehnend gegenüberstehen, ist durchaus nicht gering einzuschätzen. Auch der Walzerkönig Johann Strauß, der kürzlich bei seinem Konzert in Siegen interviewt wurde, beklagt die fehlende seelische Verbindung zwischen Dirigent und Publikum.

Eine neue Situation der Hausmusikbewegung?

Erfolgreiche Tätigkeit der neuen Hausmusikzentralstelle —
Ein Hausmusik-Preisausschreiben —
Der Rundfunk als Bundesgenosse.

Vor wenigen Wochen hatte der Berliner Musikverlag Bote und Bock, Berlin, mit der Einrichtung einer Zentralstelle für Hausmusikpflege begonnen. Wäre die Hausmusik wirklich erstorben, wie leider in weitesten Kreisen ohne Beweisgründe behauptet wird, so wäre die kleine Notiz über diese Zentralstelle, die in einer Berliner Zeitung zum ersten Male aufgetaucht war, sicherlich unbeachtet geblieben. Das Gegenteil ist der Fall. In wenigen Wochen gingen weit über hundert Anfragen in der Zentralstelle ein. Die meisten Einsender wohnen in Berlin, doch auch aus Stettin, aus Düsseldorf liegen Zuschriften vor. In allen Briefen der Hausmusikfreunde kommt die ungeteilte Freude zum Ausdruck, daß eine Wiederbelebung der Hausmusik von einer Zentralstelle aus einheitlich versucht wird. Der eine sucht einen Violinpartner zum Klavierspiel, der andere möchte Mitglied eines Trios oder Quartetts werden, der dritte sucht Zusammenkunft mit einem Flötisten, der nächste wünscht einen Pianisten zum Vierhändigspielen. Am meisten werden die Bildungen von Trios und Quartetten verlangt. Die „Zentralstelle für Hausmusikpflege" weist nun auf Grund der Eingänge die erbetenen Partner nach und gibt das erhaltene Adressenmaterial weiter, und zahlreiche vorliegende Dankschreiben beweisen die erfreulichen Resultate dieser neuen Aktion zur Wiederbelebung der Hausmusik.

Ist die Hausmusik tot? Keineswegs. Sie gilt nur bei denen als tot, die daran ein besonderes Interesse haben, die Seele unseres Musiklebens zu zerschlagen. Es soll dagegen nicht in Abrede gestellt werden, daß die Hausmusik vielleicht eine innere künstlerische Wandlung durchmacht, daß sie möglicherweise auch in der Zusammensetzung der Instrumente unter Einbeziehung neuzeitlicher Hausmusikinstrumente eine Charakteränderung zeigt. Diese Probleme wird das neue Hausmusik-Preisausschreiben lösen, das der Verlag Henry Litolff in Braunschweig veranstaltet. Dem Werbeblatt entnehmen wir folgenden wichtigen Abschnitt: „Indessen scheint jetzt in der Entwicklung der zeitgenössischen Musik ein Punkt erreicht zu sein, an dem eine Besinnung auf das angestammte Wesen der musikalischen Kunst möglich und notwendig wird. Gesunde Kräfte dringen hervor, die, auf dem Boden unserer Zeit stehend, von neu erworbener innerer Verbundenheit mit dem Gewordenen Zeugnis ablegen wollen. Dieser Zeitpunkt erscheint geeignet, Wiedergewinnung der verlorenen Positionen und Erneuerung des gestörten Vertrauensverhältnisses zwischen Schaffenden und Publikum anzustreben." Der Einsendungstermin dieser Ausschreibung im Gesamtwert von 2500 Mark mit den Preisrichtern Paul Graener, Alfred Heuß und Fritz Stein ist der 1. März 1932.

In diese neue Bewegung der Hausmusikpflege, die von außerordentlicher kultureller Bedeutung ist, reiht sich der Rundfunk als wichtiger Bundesgenosse ein. Auf dem Deutschlandsender Königswusterhausen wurde zum ersten Mal der Versuch unternommen, den Hörer mitmusizieren zu lassen. Von einem Kammermusikstück wurde nur die Klavier- oder die Violinstimme übertragen, und dem Hörer wurde anheimgestellt, die fehlende Stimme selber zu ergänzen. Die Forderung, den Rundfunkteilnehmer von dem so sehr gefährlichen passiven zum aktiven Hören zu erziehen, wurde von uns schon oft gestellt. Daß der gerade als hausmusikfeindlich verschrieene Rundfunk sich für Hausmusikpflege einsetzt, ist ein kultureller Gewinn, und wir dürfen nunmehr mit größerer Zuversicht hoffen, daß die Hausmusik nun endgültig aus ihrem Dornröschenschlaf erlöst wird — zum Segen unserer Musikentwicklung.

Randglossen zum Musikleben.

Von Fritz Stege, Berlin.

Der neuesten Nummer der „Gema-Nachrichten" entnehmen wir die überraschende Tatsache, daß es bei den Eingeborenen der Gazelle-Halbinsel (ehemals „Neu - Pommern") schon einen Schutz geistigen Eigentums gab, als bei uns Mozart ein Armenbegräbnis erhielt. Die Erlaubnis,

einen Tanz, ein Lied oder eine Dichtung zu reproduzieren, muß von dem geistigen Urheber mit einer bestimmten Zahl von Muschelgeld erkauft werden. Dieser Schutz erstreckt sich nicht nur auf den ursprünglichen Dichter oder Erfinder, sondern nach seinem Tode auch auf dessen Erben. Niemand würde es wagen, Tonstücke ohne Erlaubnis des Urhebers wiederzugeben. — Dieser kulturelle Hochstand der „Wilden" ist einfach erstaunlich. Vielleicht ist der „Gema" zu empfehlen, zum Zwecke gegenseitigen Austausches geistiger Güter eine Interessengemeinschaft mit den Eingeborenen der Gazellen-Halbinsel zu gründen?!

* * *

Der Komponist Ernst Křenek, der Verfasser der einst Aufsehen erregenden Zeitstil-Oper „Jonny spielt auf", veröffentlicht in der „Theaterwelt", den Bühnenblättern der Städt. Theater Düsseldorf (Heft 3, Jahrg. 7), im Verlaufe eines Artikels folgendes Bekenntnis:

„Es ist durchaus begreiflich, daß eine Zeit, die so wenig geistige Gehalte zu produzieren vermag und so entschlossen ist, die wenigen, die es besitzt, durch Mißhandlung zu beschädigen oder durch Verachtung zu unterdrücken, wie die gegenwärtige, sich aus einem unzerstörbaren Drang nach solchen Gehalten in um so stärkerem Maße den Geisteswerten der Vergangenheit zuwendet."

Als die Zeitoper „Jonny spielt auf" sich die deutschen Bühnen eroberte, hätte es sich Křenek schwerlich angelegen sein lassen, sich zum Anwalt einer Zeit zu machen, die aus Mangel an geistigen Gehalten den „Geisteswerten der Vergangenheit" zugewandt ist. Heute schwingt sich Křenek zum Apostel der Offenbach-Renaissance auf und als begeisterter Verehrer seiner „alten, zauberhaften Musik". So ändern sich die Zeiten!

* * *

„Die Millionenschar von Rundfunkhörern will keine „beste Musik", erklärte unlängst Prof. Jirak, der Leiter des Radiojournals in Prag, „sie wollen in der Mehrheit schlechte und schlechteste". Wir wagen es, diese Feststellung zu bezweifeln. Daß gegen die belanglosen Nichtigkeiten des Deutschlandsenders doch mitunter Einspruch erhoben wird, beweist eine Zuschrift an die „Vossische Zeitung" aus Elbing, wo die Hörer Warschau einstellen müssen, um einmal ein zweistündiges Wagnerkonzert anstelle der deutschen Operettensendungen hören zu können. „Wird einmal etwas Gutes gebracht, so ist es meist eine Übertragung aus der Provinz. Nirgends wird so schlechte Musik gesendet wie in Berlin. Und hier im Osten? Wie oft stellt man hier in Familien und auch schon in Lokalen Warschau ein?" Hoffentlich verhallen diese Hilferufe aus dem deutschen Osten nicht immer wieder ungehört!

Durch den Schallplattenkrieg im Rundfunk ist der Berliner Rundfunkintendant Flesch in eine besonders mißliche Lage geraten. Es ist noch nicht allzulange her, da löste er mit seinem Vortrag auf der Reichsrundfunktagung in München mit der Forderung, man müsse den Rundfunk ganz auf die Schallplatte einstellen und selbst Vorträge erst nach erfolgter Aufnahme auf Schallplatten vor das Mikrophon bringen, Befremden und Erstaunen aus. Der heutige Konflikt zwischen Industrie und Rundfunk, der die Schallplattenverwendung im Rundfunk wohl nicht ganz, aber doch zum größten Teil ausschalten will, ist die bezeichnende Antwort für das allzu offenherzige Bekenntnis Fleschs zur Schallplatte. Wenn im übrigen die zur Zeit noch nicht gelöste Frage ein wenig zu Gunsten der vielen erwerbslosen Musiker entschieden wird, denen die Schallplatte im Rundfunk in der Tat recht beträchtlich Konkurrenz macht, so wäre das ein Ausweg, dessen wahrhaft sozialen Charakter man in hohem Maße anerkennen und begrüßen muß.

* * *

Die Heilkraft der Musik. Häufig hört man von Heilungserfolgen, bei denen die Musik eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt, und in Krankenhäusern findet man nicht selten zu Heilungszwecken eine systematische Anwendung der Musik. In den „Münchener Neuesten Nachrichten" wird von einer interessanten Erfahrung auf diesem Gebiet berichtet. Eine Pianistin konnte wegen schwerer Gelenkentzündung den Arm nicht rühren. Aber die ständige Bewe-

gung der Gelenke beim Klavierspiel wirkte wie eine Massage und führte zur völligen Genesung. Die Verfasserin erzählt auch, wie sie nach schweren seelischen Erschütterungen gezwungen war, ein Konzert zu übernehmen. „Und siehe da, Ruck um Ruck fiel der schwere Druck von mir ab. Und nie in meinem Leben, so oft die Musik mir auch Trösterin war, kam es mir so sehr zum Bewußtsein, welche Allheilerin sie körperlich und seelisch sein kann." Was lehrt dieses einfache Beispiel? Es zeigt, daß das selbsttätige Musizieren auch im Zeitalter der mechanischen Musik noch eine dringende Notwendigkeit ist für alle diejenigen, die es noch nicht verlernt haben, ideelle Lebensgüter zu schätzen.

Und diese Erkenntnis dürfte von ausschlaggebender Bedeutung für solche Kreise sein, die sich jetzt ernsthaft die Frage vorlegen, ob es sich noch verlohnt, den Kindern gediegenen Musikunterricht geben zu lassen.

* * *

Die neue englische Nationalpolitik hat auch auf dem Gebiet des Musiklebens zu weitgehenden Maßnahmen geführt. Nachdem schon vor einiger Zeit Widerspruch gegen den Zuzug ausländischer Musiker laut wurde, sollen jetzt nach den Mitteilungen einer Londoner Zeitung geradezu drakonische Verbote erfolgen. Ein Beamter des britischen Arbeitsministeriums erklärte, daß Tanzorchester des Auslandes unter keinen Umständen mehr zugelassen werden sollen. Aber auch Konzertorchester und Solisten sollen England fernbleiben, falls sie nicht Weltberühmtheit besitzen und zugleich den Nachweis erbringen, daß sie mehr zu leisten vermögen als die englischen Musiker. Denn England habe nicht minder große Künstler aufzuweisen als das Ausland (!). Und die Zahl der zureisenden ausländischen Musiker sei ja sowieso schon im Abflauen begriffen, und dieser Rückgang werde sich noch weiterhin verstärken. In London seien 2000 Musiker brotlos, und in keinem Falle sei es zu rechtfertigen, daß die großen Luxushotels ausländische Musik bevorzugen.

Dieser zur Schau getragene Nationalstolz erscheint etwas übertrieben, da ja England bekanntlich in der Musikgeschichte vielfach eine nur untergeordnete Rolle gespielt hat. Und Englands größter Musiker Henry Purcell, der heute absichtlich und mit vollem Bewußtsein gegen den „Deutschen" Händel ausgespielt wird, kann sich nicht mit den Größen deutscher Klassik messen. Andererseits beneidet man England um seine Tatkraft in der Lösung des Musikwirtschaftsproblems, das in Deutschland noch immer der Klärung harrt. Wieviele deutsche Musiker wären versorgt, wenn unsere großen Hotels und Cafés dazu übergehen würden, die ausländischen Kapellen zu entlassen und dafür einheimische Künstler zu verpflichten?!

Scherzando.

In einer Bochumer Zeitung finden wir folgendes Inserat: „Welcher Landwirt benötigt ein schönes Piano oder Harmonium? In Kauf genommen wird ein schw. Schwein und zwei kleine Schweine. Musikhaus K., Bochum." Da sagt man immer, die Klavierindustrie wäre auf den Hund gekommen. Nein, sondern auf das Schwein. Und Schweine bringen bekanntlich Glück.

Es gibt zweifellos auch im Musikleben regelrechte Doppelgänger. Zwei derartige Doppelgänger sind Manfred Gurlitt und Alban Berg, die beiden erfolgreichen Komponisten. Berg schrieb die Oper „Wozzek". Gurlitt unabhängig von ihm ebenfalls. Berg komponierte ein Konzert für Geige, Klavier und dreizehn Bläser. Zu gleicher Zeit komponierte Gurlitt ein Konzert für Geige und dreizehn Bläser. Gurlitt besitzt zwei Dackel „Lulu" und „Nana". Eine Gedankenverbindung verschaffte ihm den Einfall, Zolas „Nana" als Opernvorlage zu benutzen. Und was komponiert Berg? Ausgerechnet Wedekinds „Lulu"!

Wenn man das erste Titelwort der Mendelssohn'schen „Lieder ohne Worte" als ein englisches Sprachwort auffaßt, so erhält man in deutscher Übersetzung den Sinn „Führer" (= „Leader"). Darauf gründet sich ein hübsches Wortspiel. Zu den Eigenheiten des amerikani-

schen Dirigenten Theodor Thomas gehört eine ausgeprägte Schweigsamkeit. Das ging aber seinen Musikern zu weit. Und prompt erhielt er den wunderschönen Spitznamen: „Leader ohne Worte".

Musikalische Pfefferkuchenkrümmel

aus der Bäckerei von

Willi von Moellendorff, Stettin.

6. Tüte.

Unfreiwillige Selbstbezichtigung.

Der Kritiker, über einen jungen, ihm noch unbekannten Komponisten: Donnerwetter, der kann was! Als der Kritiker dann erfährt, daß der Komponist noch lebt: Aber schließlich — — gegen unsere Meister kommt er doch nicht an. — —

Derselbe Kritiker, zwanzig Jahre später, über denselben, nun verstorbenen Komponisten: Daß dieser große Meister erst heute recht eigentlich gewürdigt wird — — — welch ein Skandal für die Musikgeschichte!

Warum immer noch keine Komponier-Maschine?

Wohl beruht alle musikalische Komposition auf Permutation und Kombination von Tönen. Auf mathematischem Wege lassen sich deshalb aber doch niemals neue Kompositionen gewinnen. Und auch die Komponisten bemühen bei ihrem Schaffen keinerlei Rechenmaschinen und Logarithmen Tafeln. Ist wohl noch ein größerer Widerspruch zwischen wissenschaftlicher Theorie und künstlerischer Praxis denkbar? — — Lösen könnte diesen Widerspruch nur jemand, der die Seele gleicherweise sezieren könnte wie den Leib. Der dürfte aber noch lange auf sich warten lassen. Denn wir wissen ja noch nicht einmal, was das ist: die Seele! Von der drohenden Komponier-Maschine dürften wir also noch auf ein paar tausend Jahre verschont bleiben.

Wie herrlich weit wir es gebracht haben.

Früher einmal mußte man viele neugeartete Werke geschaffen haben, um als Künstler schließlich Anerkennung und vielleicht gar einen Platz in der Registratur der Kunstgeschichte zu finden. Heut braucht man nur eine neue Theorie aufzustellen, und wenn auch die danach geschaffenen Werke keines Menschen Beifall finden, so wird man von der Wissenschaft doch sofort registriert und als neues Genie in den siebenten Himmel gehoben.

O selig, o selig, ein Kopist noch zu sein!

Wenn man so sieht, wie da und da und da in deutschen Landen immer wieder ein neuer Kistenbau emporwächst und unter den pp. Abbildungen dann lesen muß: Entworfen von Professor so und so und so, dann fragt man sich als Mensch mit fünf Sinnen: Wie haißt „entworfen"? Es handelt sich doch nur immer wieder um die gleiche Kiste! Und die brauchte doch nicht jedesmal neu entworfen, sondern nur neu abgeschrieben zu werden!

Gemüts-Athleten.

Warum müssen wir heut immer und immer wieder die ältesten Schinken in neuer Bearbeitung über uns ergehen lassen? — — Nun, antwortet der Ahnunglose, die Pietät der lebenden Komponisten-Generation gegen ihre längst heimgegangenen Altvorderen ist eben so groß, daß — — — „Nein, nein, mein Engel", unterbricht ihn lachend der Kenner der Sache: „weil solche Bearbeitungen für jede Aufführung dieselben Tantièmen abwerfen, wie neue Kompositionen, aber noch nicht halb so viel Arbeit machen!"

Summa summarum.

Was ist das ganze Leben? — — Ein totsicherer Vertrag mit laufender fristloser Kündigung.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Hermann Wunsch: „Südpol-Kantate" für Soli, Chor u. Orchester (Kassel, 7. Dez., unter Staatskapellmeister Dr. Robert Laugs).

Carl Schadewitz: Chöre nach Texten von Georg Trakels (Würzburg).

Hugo Kaun: „Am Grenzstein", für Männerchor (Saarbrücken).

Franz Zeilinger: Motette mit Streichorch., und Günther Ramin: 13. Psalm mit Orch. (Leipzig).

Josef Dienel: Sinfonie D-dur (Eger)

Nicasius Schuffer: „Quo Vadis?", Oper in Konzertfassung (Falkenau a. d. Eger).

Konrad Beck: Suite für Streichorchester, und Ernst Křenek: „Die Nachtigall' für Sopransolo u. Orch. (Basel).

Otto Becker: „Der Sang von Potsdam" f. Männerchor (Potsdam).

Hermann Ambrosius: Suite f. zwei Klaviere (11. Nov. 31 in Hirschberg).

Gerhard Dorschfeldt: „Gesänge an die Gottheit", Lieder (Magdeburg).

Georg Böttcher: „Drei Gesänge für eine Singstimme u. Kammerorchester (Jena).

Wilhelm Rinkens: „Suite in antiken Tonarten" (Jena, 7. Dez. 31).

Franz Höfer: Gnadenmesse für gem. Chor und Orgel op. 83 (Ettal).

Max Jobst: Dorische Messe (München).

Hugo Distler: „Herzlich lieb hab ich dich", Choralmotette (Leipzig, 20/21. Nov. 31).

Karl Kämpf: „Rneinische Kantate" für Sopran und Chöre (Stuttgart).

Arnold Schönberg: Sechs Stücke für Männerchor (Frankfurt).

Fritz Kappel: „Christ und der Tod", Chorfantasie (Innsbruck, 22. Nov. 31.).

Vincenzo Tommasini: „Napoli", Fantasie für großes Orchester (Freiburg i. Br., 7. Dez. 31.).

Serge Prokofieff: Suite „Der verlorene Sohn" (Berlin).

Ernst Schiffmann: Divertimento für 2 Soloviolinen mit Streichorch. op. 10 (München).

Ottorino Respighi: „Metamorphosen", Variationen für Orchester, und Pick-Mangiagalli: Bach-Präludien f. Steichorchester (Rom).

Kurt Thomas: „Weihnachtsoratorium" (Magdeburg u. Berlin, 4. Dez. 31.).

Serge Bortkievicz: Russische Rhapsodie für Klavier u. Orch. (Berlin, 3. Dez. 31.).

E. N. v. Reznicek: Ouvertüre Raskolnikoff (Berlin, 3. Dez. 31.).

Emil Berlanda: „Musik f. d. Totensonntag" u. Arnold Ebel: „Weihnachtsmysterium" f. Soli, Chor, Orgel, Viol. (Berlin, 13. Dez. 31.).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Casimir Pászthory: „Die drei gerechten Kammmacher" (nach Gottfr. Keller) (Graz, Febr. 1932).

Nikolai Rimsky-Korssakow: „Mozart und Salieri". Zwei Szenen von Puschkin (Würzburger Stadttheater, Januar 1932).

Pariser Ur- bzw. Erstaufführungen im IV. Vierteljahr 1931.

H. Casadesus: Divertissement (Orch.-Urauff.)
Gretschaninoff: Kinderlieder (Urauff.)
Fromaigeat: Noctambules (Urauff.)
Philip Lazar: Concerto grosso (Urauff.)
Wilh. Maler: Clavecin-Konzert
L. Gruenberg: The Daniel Jazz
André Bloch: An béguinage
Nabokoff: Symphonie lyrique
Prokofieff: Streichquartett (neu!)
Alex. Tansmann: Triptyque
Frank Bridge: Trio
Raymond Petit: Streichquartett
M. Casadesus: Et run et semper (Urauff.)
Emile Passani: Rhapsodie provençale f. Klavier u. Orch. (Urauff.)
Alex. Tansmann: Toccata Orch.
Bernard: Trois Mélodies
Th. Szanto: Typhon Orch.-Suite (Urauff.)
Devreese: Tombelène. Orch. (Urauff.)
René Guillon: Tentation Orch.
Roesgen-Champion: Concerto f. Clavicin, Streicher u. Orch. (Urauff.)
Jacques Dupont: „Nuit" (Urauff.)
Prokofieff: Andante f. Streichorch.
Prokofieff: Neue Orch.-Suite „Pas d'Acier"
Bertrand: Evocation d'Orient.
Albert Roussel: Symphonie (Urauff.)
Gosta Nystroem: Suite Orch.
Georges Migot: 3 Mélodies
Marc Soulage: Badinage
Georges Ritas: Sarabande
Henri Bordes: Odelette
Sylvio Lazzari: „Une Femme"
Dupérier: Klavierkonzert (Urauff.)
A. Petronio: Rhapsodie (Urauff.)
Hindemith: „Musique de Concert"
Markevitch: Rebus-Suite (Urauff.)
Jacques Dupont: „Die Zauberin", Kantate f. Soli u. Orch. (I. Rom-Preis 1931 — Urauff.)

A. v. R.

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 30. Okt. Diet. Buxtehude: Canticum „Te Deum", Präludium und Choralvariation (vorgetr. v. G. Ramin). — Joh. Walther: „Wach auf, wach auf, du deutsches Land". — M. Prätorius: „Ein feste Burg", f. 8st. Chor.

Freitag, 6. Nov. J. S. Bach: Präludium u. Fuge Es-dur (vorgetr. v. G. Ramin). — Sethus Calvisius: „Unser Leben währet siebzig Jahr", Mot. f. 2 Ch. — J. S. Bach: „Jesu, meine Freude", Mot. f. 5st. Ch.

Sonnabend, 7. Nov. Festmotette aus Anlaß des 50jähr. Hausjubiläums des neuen Thomasalumnates. J. S. Bach: Präludium u. Fuge Es-dur (vorgetr. v. G. Ramin). — S. Calvisius: „Unser Leben währet siebzig Jahr", Mot. f. 2 Ch. — J. H Schein: „O Domine", Mot. f. 6st. Ch. — H. L. Hasler: „Pater noster" f. 2 Ch. — J. S. Bach: „Jesu, meine Freude", Mot. f. 5st. Ch.

Freitag, 20. Nov. J. S. Bach: Passacaglia c-moll (vorgetr. v. G. Ramin). — S. Calvisius: „Unser Leben währet siebzig Jahr", Mot. f. 2 Ch. — J. Chr. Bach: „Unser Leben ist ein Schatten", Choralmot. f. 2 Ch. — Joh. Rosenmüller: „Welt, ade, ich bin dein müde", f. 5st. Ch.

LEIPZIG. Von den angekündigten vier Sinfoniekonzerten der „Mirag" in der Alberthalle konnte wegen Erkrankung Schurichts erst eines stattfinden. Feurig, dabei klar und tonschön wurde Mozarts Sinfonie K. V. 385, mit ungemeiner Energie Brahms' Vierte musiziert. In der Mitte stand als Erstaufführung ein Bratschen-Konzert von Hindemith, das dieser selbst mit einiger Lässigkeit spielte. So bewundernswert und durchsichtig klar die Kompositions- und Instrumentationstechnik Hindemiths geworden ist, so leer und rhythmisch abstumpfend wirkt er doch schließlich in diesem Werk. Weitere moderne Werke hörte man in einem von Max von Schillings mit mehr Routine als musikalischem Impuls geleiteten Konzert des Vereins Deutsche Bühne. Ein virtuos instrumentiertes Scherzo fantastique, op. 3, das Strawinsky noch in den Fußstapfen von Wagner, Strauß und Rimski-Korssakoff zeigt, der bekannte Gegensatz von barbarischem Asiatentum und westlicher Kultur wirkt sich auf elementare Weise in Prokofieffs fesselndem Klavierkonzert op. 26 C-dur aus, während der Spanier Albenig in seiner katalonischen Suite die Weisen seines Volkes befreiend unproblematisch und übermütig musikantisch nachmusiziert. Den Anfang machte Schillings mit der etwas grob gespielten Haydn-Sinfonie „Die Uhr". Für Prokofieff setzte sich Eduard Erdmann mit einer Art Besessenheit ein. Man darf den Veranstaltern zu diesem anregenden, freisinnigen Programm gratulieren, zumal das Publikum vollkommen mitging.

Einige Chorkonzerte verdienen hier Beachtung. Mit einem erhaben strengen Programm trat wiederum der rühmlich bekannte Madrigalkreis Leipziger Studenten (Leitung Fritz Rabenschlag) hervor. Leonhard Lechner, B. Resinarius, H. Schütz, L. Haßler und A. von Bruck! Leider war der Chor bezüglich Intonation und lebendigem Vortrag nicht ganz auf der Höhe, auch vermißte man stärkere plastische Gestaltung. Nur ein Beispiel: das dreimalige „Heilig ist unser Gott" in Resinarius' „Herr Gott, dich loben wir". Es ist nicht im Sinne dieser großen, von tiefsinnigen Visionen bewegten Meister, derartiges monoton abzusingen. Das ist falsch verstandenes Mittelalter. Ramin spielte auf der Orgel einige Werke von Buxtehude. In einem eigenen Konzert mit dem Lehrergesangverein lernte man diesen trefflichen Künstler auch als Männerchorkomponisten kennen, ohne jedoch von seiner Berufung auf diesem Gebiete überzeugt zu werden. Der von ihm gesetzte 13. Psalm für Chor und Orchester erschöpft seine Kraft nach einigen imponierenden Stößen. Würdig ansprechend und wohlklingend, ohne jedoch zu entscheidenden Tönen zu gelangen, gab sich Franz Zeilingers 3stimmige Motette „Tenebrae factae sunt" mit Streichorchester, während Hermann Wunsch's preisgekrönte Männerchormesse mit ebenso gewaltigen wie gewalttätigen Phantasieeingebungen arbeitete, daß man gelegentlich eher an eine Horde unwilliger Heiden denkt, als an eine fromme Christenschaar. Kurz, neben starken, packenden Stellen stehen auch abwegige, sodaß der Eindruck, den das ungewöhnliche Werk hinterläßt, zwiespältig ist. Bestens unterstützt wurde der Schwieriges bewältigende Chor von den Solisten Ilse Helling-Rosenthal, Meta Imy-Steinbrück, Hans Lißmann, Oskar Laßen, wie auch das Sinfonieorchester. — Auf voller Höhe zeigte sich der Leipziger Männerchor unter Gustav Wohlgemuth in seinem Herbstkonzert. Schöne Schumann-Chöre anläßlich des Meisters 75. Todestag — auf dem Programm stand Schuhmann!!! — wechselten mit zeitgenössischen Werken, u. a. solchen von der letzten Nürnberger Sängerwoche. Ausgezeichnet getroffen ist Fritz Reuters melancholische

Schnurre „K M 21", spontanen Beifall erzielten J. Achtéliks Türmerlied für Männerchor, einst. Frauenchor, Hörner, Posaunen und Pauken, wie auch einige Volksliedbearbeitungen von Wohlgemuth.

Die Leipziger Oper wartete überflüssigerweise noch mit Bergs Wozzek auf, der als Schauspiel auf einer guten Sprechbühne weit stärker wirkt. Die dem Charakter des Stückes angemessene Inszenierung schuf Walther Brügmann, die musikalische Leitung hatte Wilhelm Schleunig inne. Das Werk machte wenig genug und ist hier wohl bereits wieder erledigt. Sehr gut wurde die Neuinszenierung von Wolfs „Corregidor" aufgenommen, über dessen beträchtliche theatralische Mängel ein gut besetztes und wohleinstudiertes Ensemble glänzend hinwegspielte. Kapellmeister Braun behandelte das Orchester mit größter Sorgfalt und Zurückhaltung, so daß das an genialen Einzelzügen so reiche Werk einen ausgesprochen herzlichen Erfolg erzielte. Glücklich auch die Inszenierung von Heinz Hofmann.

W. Weismann.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 7. Nov. J. S. Bach: Fantasie und Fuge g-moll. — Arn. Mendelssohn: Mot. z. Reformationsfest f. 8st. gem. Ch. u. Soli.

Sonnabend, 14. Nov. J. S. Bach: Präludium u. Fuge h-moll. — J. S. Bach: „Komm, Jesu, komm", Mot. f. 2 Ch. — J. S. Bach: „Fürchte dich nicht", Mot. f. 2 Ch.

Sonnabend, 21. Nov. J. S. Bach: Fantasie c-moll. — Zum Gedächtnis Friedrich Oskar Wermanns, Kreuzkantor, gest. 22. Nov. 1906: Drei Motetten f. gem. Ch.; „Vaterunser" f. Soloquartett u. Ch.; „Ach Herr, wie sind meiner Feinde so viel", Mot. f. Solostimmen u. Doppelchor.

Sonnabend, 28. Nov. Richard Schiffner: Passacaglia f-moll. — Gust. Schreck: Adventsmotette. — Georg Schumann: Choralmotette „Wie schön leucht uns der Morgenstern".

DRESDEN. Konzert- und Opernwinter 1930/31. (Rückblick und Vorschau.) Wer zu Beginn des Konzertwinters 1931/32 Veranlassung hat die Bilanz des Musik- und Theaterlebens von Dresden im vergangenen Jahre zu geben, sieht sich einer in besonderem Maße schwierigen Situation gegenüber, da, was wir noch Pflegestätten der Tonkunst in Dresden nennen dürfen, ernstlich in seiner Fortdauer bedroht ist. Dies auszusprechen scheint beinahe müßig, da alle Welt selbst Institute vom Range der Dresdner Staatsoper in einem Krisenzustande weiß, der die Not und Sorge unserer Kunstbetätigung deutlich spiegelt. Dennoch: es scheint, als wollten nahezu alle guten und besten Träger Dresdener Kunstpflege auch in diesem Winter, zwar in bescheidenerem Maße als sonst, sich regen — also, daß nun auch wir, mit den besonderen Schwierigkeiten etwas näher vertraut als die Allgemeinheit, nicht diese oder jene Veranstaltung eines Orchesters, eines Chores, einer Kammermusikvereinigung als „Schwanengesang" bezeichnen und in zusammenfassender knapper Darstellung allen denen Erwähnung tun wollen, die im vergangenen Konzertwinter Namhaftes für das musikalische Leben Dresdens leisteten. Uns scheint es dabei billig, einmal von jenen künstlerischen Bestrebungen vorzugsweise zu reden, von denen für gewöhnlich allein die Tagespresse, Fachblätter aber nur aus Anlaß von besonderen Tagungen, Jubiläen usw. Notiz nehmen: all jene oft gewichtigen, künstlerisch auf durchaus beachtenswerter Höhe stehenden Träger vokaler oder instrumentaler Kunstpflege, denen der große Ruf der Prominenten-Konzerte oder die Weltgeltung etwa des Institutes abgeht. Gerade Dresden ist ja an künstlerischen Faktoren dieser Art ganz besonders reich: vorzügliche Kammermusikvereinigungen, wie das Dresdner Streichquartett und das Bärtich-Quartett u. a., von denen eine, das Jan Dahmen-Quartett besondere, auch internationale Geltung hat, sind die erfolgreichen Träger nichtsinfonischer instrumentaler Kunst; daneben geben Musiker wie die Geiger Dahmen und Koene, die Pianisten Bachmann, Wagner — in neuerer Zeit auch der junge Wolfgang Zeller — der Dresdner örtlichen Musikpflege Bedeutung und Rang in einem Maße, das den Konzerten auswärtiger Pianisten, Geiger, Cellisten u. a. — wenn es sich nicht um Größen wie Edwin Fischer, Gieseking, Freidmann, Busch, Casals, Arrau handelt — ein gut Teil ihrer Geltung nimmt. All diese Künstler danken entscheidende Förderung der Tätigkeit der Konzertdirektionen F. Ries und Erich Knoblauch, die sich in ganz besonderer Weise der örtlichen Kunstpflege zugewendet haben, ohne natürlich die Konzerte auswärtiger Größen hintanzustellen. Sigrid Onegin, Schlusnus, Knote, nun auch — dank einer Initiative des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen — Maria Müller, sind ständige Gäste in Dresden; für die Vermittlung dieser Bekanntschaften ist man im übrigen ganz besonders verpflichtet der Dresdner Philharmonie, die im Verein mit der Dresdner Volksbühne und dem Verein Volkswohl Gastspiele beispielsweise der Sänger Watzke (Berlin) und Lohmann (Leipzig), außerdem Dirigentengastspiele von Schu-

richt (Wiesbaden), Göhler (Altenburg), Mahler (Neustrelitz) u. a., vermittelte. Heuer wird dieser Zweig des Dresdner Musiklebens auf die neuen (früher sechzehn bis zwanzig) Konzerte der Dresdner Volksbühne sich beschränken, während die beiden Konzertdirektionen je vier Gesellschaftskonzerte großen Stiles (Ries mit der Ivogün, Elly Ney, Dusolina Giannini, Yehudi Menuhin, Gewandhaus-Orchester, Knoblauch mit Lotte Lehmann, Barbara Kempp, Kurt Elmendorff u. a.) ankündigen. Gänzlich scheint nur Paul Aron zu schweigen, der seine nun seit elf Jahren Tradition gewordenen Abende „Neue Musik" absagen mußte zu aufrichtigem Bedauern aller derer, die ein Zur-Diskussionstellen problematischer Musik für notwendig halten.

Schon sind auch wieder die Chorvereinigungen auf dem Plan: frühzeitig unter der Leitung Fritz Buschs und Joh. Leonhardts — der Dresdner Lehrergesangverein und Carl Maria Pembaurs Liedertafel, die gerade heute mit einer Aufführung von Röhrs „Ekkehard" eine Reihe von Veranstaltungen fortsetzt, die im vergangenen Winter in der Konzertaufführung von Kretschmers „Folkungern" gipfelte. Bachverein, Mozartverein (unter Erich Schneider), Tonkünstlerverein, der Richard Wagner-Verband deutscher Frauen erscheinen allwinterlich mit eigenen Konzerten auf dem Plan, nicht zu vergessen die bedeutsamen Pfleger kirchlicher Kunst, von denen Rudolf Mauersberger mit dem Kreuzchor die große Tradition dieses Chores fortsetzt, während sich Erich Schneider mit dem Chore der Frauenkirche besonders der Pflege Kaminskis, Kantor Alfred Stier mit dem Chor der Versöhnungskirche besonders der Pflege von a-cappella-Chören widmet. Ernsthafte Pflegestätten nicht bloß der künstlerischen Ausbildung sondern auch der offiziellen praktischen Ausübung stellen die Ausbildungs-Institute (Konservatorium und Orchesterschule der Staatskapelle) dar; das Konservatorium hat sich gerade kürzlich ein ganz besonderes Verdienst erworben mit der Veranstaltung eines Felix Draeseke-Abends, während die OSK (Orchesterschule) im vorigen Jahre besonders mit einer Reihe von Opernaufführungen (Hoffmanns Erzählungen u. a.) die Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Aus dem Orchester dieses Institutes darf man schon jetzt den Pianisten Karl Weiß und die Geigerin Marianne Tunder namentlich nennen, zumal der Bachmann-Schüler Karl Weiß wird ganz gewiß auch andern Orts bald von sich reden machen.

Bleibt noch die Oper, die durch bedeutende Umstellungen des Ensembles im letzten Jahre auf sensationelle Premièren gänzlich verzichtet, vielmehr im großen und ganzen dem Aufbau des Ensembles, der Wiederaufnahme und Neueinstudierung von Repertoire-Werken sich gewidmet hat. „Hoffmanns Erzählungen" (unter Kutzschbach und Staegemann) erscheint uns die bedeutsamste dieser Neuaufführungen, weil hier die seltene Einheit der musikalischen und der szenischen Linie erreicht wurde. Weniger glücklich versuchte sich Alfr. Reucker an Bizets „Carmen", der auch Fritz Busch nicht der gegebene musikalische Leiter war. Fritz Busch, dessen Zuwendung zur Musik des Theaters nach seiner schweren Erkrankung sehr überraschend und höchst erfreulich festzustellen ist (Busch war vordem besonders als Wagner-Dirigent eben doch Sinfoniker) erscheint im übrigen als der bedeutende Faktor uud Repräsentant des Opernhauses, denn seine Direktion z. B. des Tannhäusers machte die wahrhaft erschreckenden szenischen Mängel dieser Aufführung fast vergessen und stützte überdies nachhaltig das Experiment der Besetzung der Titelrolle mit Tino Pattiera. Nachfolger Erhardts ist Dr. Alexander Schum aus Duisburg, von dessen ersten Regiearbeiten noch die Rede sein wird. Daneben sind in der letzten und zu Beginn dieser Spielzeit eine sehr große Anzahl Solisten neu verpflichtet worden, von denen Maria Cebotari als Butterfly und Mimi geradezu sensationelles Aufsehen erregt hat, während der junge Kurt Böhme schon vordem in Dresden durch Gastspiele des Stadttheaters Bautzen bekannt gewesen ist und mit erfreulicher Sicherheit in die großen und größten Aufgaben seines Faches hineinwächst; die wundervolle Stimme des Sängers macht uns den Weggang Ivar Andresens leicht, ebenso wie für Meta Seinemeyer ein vollwertiger Ersatz in Viorica Ursuleac gefunden scheint. Jessica Koettrick (Spielaltistin), der junge Tenor Rud. Dittrich, Camilla Kallab, Margit Bokor und Marta Fuchs sind weiterhin wertvolle neue Kräfte des Ensembles; nicht zu vergessen Grete Nikisch's Nachfolgerin Maria Elsner — doch ist damit bereits dem Folgenden vorgegriffen.

Inzwischen nämlich hat, während das Konzertleben über Ankündigungen noch kaum hinausgekommen war, die Oper ihre Spielzeit mit einem dreifachen Auftakt begonnen: nicht einmal 14 Tage sind vergangen, in denen Fritz Busch 3 Neuaufführungen Glucks „Orpheus und Eurydike", Rossinis „Barbier von Sevilla" und Strauß' „Prinz Methusalem" herausgebracht hat; drei Werke, an deren Unterschiedlichkeit die Vielfalt seines Musikantentums in jeweils herrlichster Weise sich dokumentierte; zumal am „Orpheus" galt es durch die Verquickung der italienischen und französischen Fassung mehr

als das Können des Dirigenten„ es galt die Sicherheit einer künstlerisch-geistigen Vorarbeit zu beweisen, die sich in einer selten glücklichen, durch und durch harmonischen musikalischen Fassung des Werkes bestätigte; unnütz zu sagen, daß Glucks Partitur unter diesem Dirigenten, in monumentaler, aber niemals starrer Größe erklang; Elias Stünzner und Marta Fuchs (Orpheus) als Trägerinnen der Titelrollen wurden dem Geiste des Werkes soweit gerecht als dies möglich ist. Wenn nämlich, wie es hier der Fall war, die Sängerin des Orpheus nicht nur in Stimmklang und Figur, sondern auch im ganzen Wesen weit fraulicher als die herbe, männliche Eurydike wirkt, so ist eine ganz besondere Intensität des Spielleiters von nöten um die Illusion zu erhalten. Alexander Schum hat damit auf das vorteilhafteste sich eingeführt; er ist, wie auch die unmittelbar darauf folgende Inszenierung des „Barbiers" bewies, ein Spielleiter, dessen Stärke im Körperlichen zu liegen scheint, noch selten habe ich auf der Opernbühne einen so schönen Ausdruck der Körper gesehen wie in diesem Falle; schade nur, daß dem Blicke des Spielleiters für die Bewegung nicht ein in gleichem Maße sicherer Blick für die Farben der Szene beikommt; Schum hat in beiden Werken, die er bisher inszenierte, bewiesen, daß er noch keinen Blick für die Bewegungs- und Dauerwirkung der Farbe hat; Szenen wie das Elysium im „Orpheus" sind eine malerische, sehr malerische Angelegenheit, aber die Stimmung erweist sich nur von momentanem Reiz, all diese blassen grünen, roten und blauen Farben ermüden in ihrer Zusammenwirkung ebensoschnell, wie die in unharmonischer Weise gefügten Farbklexe beim „Barbier", den Blick verletzten (hier hatte sich der Spielleiter überdies in eine Tairoff'sche Überregie hineinverrannt, die gänzlich fehl am Platze war). Gab es — trotz entschiedenen Vorteils, den wir in der Berufung Schums gegen früher sehen — bei diesen beiden Neueinstudierungen also noch „Erdenreste, welche zu tragen peinlich blieben", so gab es eine herrliche, ungeteilte Freude bei der Erstaufführung des „Prinz Methusalem" von Johann Strauß. Von der Erwägung ausgehend, daß die entscheidenden Helfer für Werke dieser Gattung schon früher große Komiker, wie z. B. Girardi, gewesen sind, hatten Fritz Busch und Waldemar Staegemann die Aufführung dieses Werkes ins Schauspielhaus verlegt: dort standen Kräfte wie Erich Ponto, Louis Rainer und Stella David als Träger einer dürftigen, durch Zeitanspielungen allerdings dennoch unterhaltsamen Handlung zur Verfügung; daß es — trotz allem — ein Sieg des musikalischen Theaters wurde, ist das Verdienst zunächst natürlich des Komponisten, dann aber Buschs und Staegemanns und Maria Elsners. Busch hat die Partitur des Werkes, die sich von anderen Arbeiten Strauß' durch eine Fülle entzückendster Kleinarbeit teilweise parodistischen Charakters unterscheidet, in einer Weise zum Klingen gebracht, daß das Entzücken und die Wonne kein Ende nehmen wollte; Staegemann war es restlos geglückt, die Musik in Bewegung, in Bild und Farbe zu übertragen, so daß wahrhaftig gesagt werden kann: hier war einmal alles Musik. Maria Elsner aber bedeutete, nach Maria Cebotari, in kurzer Zeit eine zweite „Sensation" der Dresdner Oper: hier ist eine Sängerin und Darstellerin von geradezu märchenhafter Anmut, von einem gesanglichen und schauspielerischen Charme gewonnen, um die die ersten Opern- und Operettenbühnen der Welt die Dresdner Staatsoper bald und mit Recht beneiden werden. Gerhart Göhler.

BAMBERG. Der Bamberger „Liederkranz" brachte unter der zügigen Leitung von Valentin Höller Franz Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth" zu einer wirkungsvollen Darbietung an zwei Abenden, an denen die geräumige Martinskirche bis auf den letzten Platz besetzt war. Als Solisten wirkten mit bestem künstlerischen Erfolge mit: Ria Ginster-Frankfurt, Hildegard Hennecker-Köln, Wilhelm Bauer-Coburg und Udo Hußla-Nürnberg. Der „Liederkranz" bekam seitens der Festleitung des Deutschen Katholikentages den ehrenvollen Auftrag, das Werk in derselben Besetzung im August beim Katholikentag in Nürnberg zur Aufführung zu bringen. In einem unter der Leitung von Georg Aumüller stehenden Konzert der „Cäcilia" wurde das in linearem Stil gehaltene Chorwerk „Zuversicht" von Alfred Küffner nach einer die Hoffnung auf den Wiederaufstieg des deutschen Volkes unterstreichenden Dichtung von Hans Probst zur wirkungsvollen Uraufführung gebracht. — Im Musikverein hörte man erstmals den stimmgewaltigen und feinkultivierten Berliner Bariton Rudolph Watzke, der mit Dr. Müller-Pfalz am klangvollen Neupertflügel neben bekanntem Liedgut von Schubert und Löwe besonders mit einer Arie von Carissimi und mit vier Liedern von Schillings besten Eindruck hinterließ. Gelegentlich eines öffentlichen Vortragsabends der Bamberger Musikschule kamen neben Josef Haas drei fränkische Komponisten zu Wort: F. Müller-Rehrmann, C. Rorich und Alfred Küffner. Von letzterem hörte man die Uraufführung einer „kleinen Hausmusik", einer suitenmäßig angeordneten Folge von 5 allerliebsten Sätzen von gehaltvoller Erfindung in modernem Gewande.

Bei einem gemeinsam vom Männergesangverein und der Gesangsabteilung des D.H.V. veranstalteten Konzert kamen neben wertvollem Liedgut von Lendvai, Walter Rein, Hans Gál und Kaminski unter der feinsinnigen Leitung von Josef Nüßlein die bei Schwann-Düsseldorf erschienenen drei lustigen Kinderlieder für Männerchor in linearer Dreistimmigkeit von Franz Berthold zur Erstaufführung, die von Publikum und Kritik äußerst beifällig aufgenommen wurden. Am Bamberger Stadttheater, das in seiner Existenz neuerdings wegen eines erheblichen Einnahmeausfalls gefährdet zu sein scheint, hat eine recht wackere Erstaufführung von „Tristan und Isolde" mit theatereigenen Kräften unter der energischen Leitung von Direktor Heller mit Paul Ferdinand Böhle und Helene Strecker in den Hauptrollen die Leistungsfähigkeit der Bühne dargetan. Möge es dem Zusammenwirken aller Kräfte gelingen, das über 100 Jahre alte Kulturinstitut zu retten.

BRESLAU. (Deutsche Uraufführung: Jaroslav Křička: „Spuk im Schloß".)

In selten anmutender Werbung für die deutsche Bollwerkstellung ihres Instituts fühlte sich die Breslauer Opernintendanz (Dr. G. Hartmann) bemüßigt, unter Vernachlässigung wichtigerer Aufgaben einer belanglosen tschechischen Oper zur Uraufführung in deutscher Sprache zu verhelfen. Der Komponist Jaroslav Křička, der in Prag als Theorielehrer lebt und im neunundvierzigsten Lebensjahre steht, hat an dem „Schwanda"-Erfolge seines Schülers Weinberger Mut zu eigenem Schaffen in ähnlicher Richtung gefunden. Leider gelingt ihm im Verein mit einem reichlich naiven, durch Max Brod witzlos verdeutschten Textbuch von Jan Löwenbach — in Anlehnung an O. Wildes „Das Gespenst von Canterville" — nicht mehr als eine Art moderner Kapellmeistermusik. Er versteht sich auf reibungslosen Satz und farbige Instrumentation, aber die eigene Leistung fehlt durchaus. Er schöpft nach berühmten Mustern reichlich aber wirkungsschwach aus dem Schatz des böhmischen Volksliedes, streut alltäglichen Jazz dazwischen und gebärt ein Mittelding von Nummernoperette und großer Oper. Der lärmenden, nach altem Potpourrithema gearbeiteten Ouverture folgen in bunten Ansätzen allerhand ungereimte Dinge, eine eintönige Ballettmusik, eine leichtsinnig beschworene Tarantella, eine wirkungslos parodierte alte Opernarie, schemenlose Verspottung der Romantik, mißlungenes Zeittheater. Ähnlich verhält es sich mit dem Textbuch, dessen brauchbarer Gedanke unerträglich in die Länge gezogen wird. Die gut vorbereitete Aufführung unter der temperamentvollen Leitung Schmidt-Beldens, der szenischen Betreuung durch Werner Jacob im Verein mit einigen schönen Bühnenbildern Prof. Wildermanns, war der einzige Gewinn des Abends. Die sehr laue Aufnahme erfuhr erst am Schluß, offenbar durch Landsleute des Komponisten, eine krampfhafte Auffrischung, der sich ein Teil des höflichen Publikums anschloß.

Dr. Hermann Matzke.

COBURG. Am Sonntag, den 22. Nov. 31 fand in Gemeinschaft mit der Gesellschaft der Musikfreunde (Hofkapellmeister Fichtner) eine einmalige Aufführung der „Walküre" mit Bayreuther Besetzung statt, die einen tiefen, starken Eindruck hinterließ und wohl das größte künstlerische Ereignis in dieser Saison sein dürfte. Die musikalische Leitung hatte Staatskapellmeister Elmendorff-München inne. Die mitwirkenden Künstler waren: Gunnar Graarud-Wien (Siegmund), Karl Braun-Berlin (Hunding), Max Roth-Berlin (Wotan), Fanny Cleve-Leipzig (Sieglinde), Nanny Larsen-Todsen-Stockholm (Brünhilde), Luise Schmidt-Groman-Hannover (Fricka). Als Kunstmäzen waren zugegen das ehemalige Herzogspaar von Sachsen-Coburg-Gotha, ebenso auch König Ferdinand von Bulgarien und Frau Winifred Wagner. Das Haus war ausverkauft.

—r.

DESSAU. (Uraufführung Max Spilcker und Walther Brügmann: „Der Mann im gelben Mantel".)

Die Krise der modernen Operette erklärt sich zum größeren Teil aus dem Versagen der Textdichter. Absolute Einfallslosigkeit, zu Tode hetzen eines einmal erfolgreichen Milieus, völliges Fehlen einer auch noch so bescheidenen Logik sind an der Tagesordnung. Die wenigen Begabten werden entweder totgeschwiegen, wie Künneke, oder wenden sich einem abseits liegenden Gebiet, der Revue, zu. Hier bessernd einzugreifen, die Operette für das Operntheater ohne wesentliche Senkung des kulturellen Niveaus zu retten, haben sich zwei so erfahrene Theaterpraktiker wie der Leipziger Operndirektor Brügmann und der als Bariton am gleichen Theater beschäftigte Komponist Max Spilcker mit ihrer „Detektiv"-Operette „Der Mann im gelben Mantel" vorgenommen. Das geschieht nun keineswegs durch ein Experimentieren mit weit herbeigeholten Einfällen, sondern durch eine mit eminentem Bühnenblick gestaltete, klar aufgebaute Handlung, die durch das Milieu des Tonfilmateliers und das geschickt hineingewobene kriminalistische Moment stets aktuell und spannend bleibt. Auch sprachlich ist dieses Libretto von allen guten Geistern des Humors erfüllt, ohne jemals banal oder geschmacklos zu werden.

Haben wir also hier eine echte Operettenhandlung von Format, so sieht es auf der Seite der Musik, für die Max **Spilcker** verantwortlich zeichnet, eher nach einem Kompromiß zwischen Oper und Operette aus. Dieser begabte Sänger hat eine fühlbar gute Schule genossen, er schreibt ein paar Lieder und Duette, deren Stimmen ungemein delikat geführt sind und viel Klangsinn verraten. Sogar ein paar handfeste Schlager fallen ihm ein, die das Publikum sofort mitsingt. Eine ausgesprochene humoristische Begabung ist nicht zu verkennen; ein Kabinettstück dieser Art ist das Vorspiel zum dritten Akt, in dem durch geschickte Verwendung des Sousaphons unglaublich komische Wirkungen erzielt werden. Die Instrumentation ist gekonnt, obschon sie jegliches Raffinement meidet und auch die bei Fr. **Holländer** so auffallende fast kammermusikalische Verfeinerung vermissen läßt. Vielleicht fehlt dem Ganzen noch ein kleiner Schuß ursprünglichen Temperamentes; trotzdem kann man mit Recht von einer neuen starken Talentprobe sprechen.

Die Uraufführung, getragen von dem genialen Können des regieführenden Intendanten Hanns **Schulz-Dornburg**, ließ keinen Wunsch offen; am Pult bewährte sich Kapellmeister Ernst **Sachsenberg**. Das Publikum nahm das im Rahmen des Studio-Zyklus uraufgeführte Werk mit enthusiastischem Beifall auf.

Dr. H. G. Bonte.

HANNOVER. Nach den Uraufführungen der „Prinzessin Brambilla" von Braunfels und des „Freikorporal" von Vollerthun bietet das Hannoversche Opernhaus als dritte Novität Verdis „**Macbeth**". Es versucht damit offenbar den Berliner Erfolg des Werkes auszunützen und zu stabilisieren. Wenn dabei die Hannoversche Einstudierung die Berliner Aufführung nicht als endgültig bindendes Vorbild anerkennt, so trägt sie damit nicht nur den andersgearteten örtlichen Verhältnissen Rechnung, sondern erstrebt überhaupt eine selbständige Lösung der dramaturgischen Probleme des Werkes an. Am merkenswertesten ist an der Hannoverschen Einstudierung, daß sie gelegentlich die Florentiner Urfassung aus dem Jahre 1847 gegenüber der 1865 entstandenen Pariser Überarbeitung vorzieht. So z. B. beläßt sie dem Macbeth die alte, in der zweiten Fassung gestrichene Sterbearie und ordnet damit das ganze, im übrigen der späteren Fassung entnommene Finale des Werkes um. Mehr als dieser eigenartigen, aber keineswegs ungerechtfertigten Neuerung wird man verschiedenen energischen Kürzungen zustimmen, besonders der Streichung der späteren, für Paris hinzukomponierten Ballette. Zu einer wirklichen Lösung der vielen Fragen, die das Werk immer aufwerfen wird, gelangt die Aufführung in Hannover dabei allerdings ebensowenig wie die bereits 1928 erfolgte Dresdener Ausgrabung. Zu mannigfach sind die Schwierigkeiten dieser Oper, in der Verdi erstmals die konventionellen Grenzen durchbrechen wollte und doch nicht konnte. Neu war in ihr grundsätzlich nur der kühn gewählte Stoff, der in Italien erstmals der Musik die Bezirke des Schaurigen und Romantischen erschloß, sie aber auch ihres eigentlichen Lebensquells, des Erotischen beraubte. Selbst Verdis spätere Umarbeitung suchte nicht die Entscheidung zwischen Oper und Musikdrama, die jede Szene des Werkes und viele Seiten der Partitur fordern, sondern nur eine reifere Durchformung des Musikalischen, und eine Rücksichtnahme auf den Pariser Geschmack.

Bruno v. **Nieffens** wirkungsgewandte, von Kurt **Söhnlein** bühnenbildnerisch ausgezeichnet sekundierte Spielleitung und Kapellmeister Arno **Grau** waren recht erfolgreich bemüht, die Möglichkeiten des Werkes wahrzunehmen. Von den Solisten standen Josef **Correk** als Macbeth und Hertha **Stolzenberg** als Lady im Mittelpunkt des Interesses. Dr. Ludwig Unterholzner.

MÜNCHEN. Ernst **Schiffmann**, ein junger Instrumentalkomponist, dessen frischer Begabung sich immer regere Aufmerksamkeit zuwendet, war verdientermaßen in den Konzertprogrammen der letzten Wochen gleich mit **zwei Uraufführungen** vertreten. Schiffmann ist Melodiker von Geblüt. Und als solcher vermag er, unverführt von den Lockrufen gewaltsamer Neutönerei, sehr Wesentliches und Unmittelbares zu sagen. Sein „Divertimento für 2 Soloviolinen und Streichorchester" op. 10, das in den Volkssymphoniekonzerten unter **Mennerichs** Leitung erstmals erklang, ist ein herzerquickend natürliches Stück, dessen reiche und persönlich gesichtete Einfälle (wie schnittig ist z. B. das Thema des Schlußsatzes!) formal ungemein klar und sicher gestaltet und verarbeitet werden. Daß man flott und temperamentvoll musizieren kann, ohne sich dabei die Stiefelsohlen beim Wettelauf nach der Zeitkonjunktur abzuwetzen, erwies außer der genannten Schöpfung auch des gleichen Komponisten „Suite für kleines Orchester", op. 14, die Dr. Heinrich **Knappe** anläßlich einer Konzertveranstaltung des Orchestervereins „Wilde Gungl" aus der Taufe hob. Auch dies Werk ist das Kind echten inspiratorischen Einfalls, der sich ohne Modekrampf der alten redlichen Tonalität verbindet. Vielleicht könnte Schiffmann, so fesselnd seine Kompositionen sind, ihnen noch ein Plus von innerer Spannung verleihen, wenn er auf eine stärkere Herausarbeitung der stimmungsmäßigen Kontraste bedacht sein wollte! — Gegen die unbefangene Na-

türlichkeit Schiffmanns hob sich eine weitere Uraufführung, das II. Concerto für Klarinette, Posaune, Bläser, Violine und Kontrabaß" von E. Pepping ziemlich unerquicklich ab. Ein mißtönendes Tönegewirr, so dicht durcheinandergeschlungen, daß sich die vielberufene „horizontale Wirkung" unserer Neutöner im Gestrüpp der krausen Erfindung kaum verfolgen läßt. Im übrigen brachte gerade dieses Bläserkonzert, das unter der Direktion von Rudolf Hindemith, dem ehemaligen Münchener Cellisten stand, ein paar schöne Eindrücke: Strawinskys Bläser-Oktett sprühte in dieser Wiedergabe seinen vollen Gehalt von Witz und Laune aus, Mozarts Bläserserenade (K. V. 361) schmeichelte sich dank eines sanglich strömenden, wundervoll durchsichtigen Musizierens zauberhaft in Ohr und Herz. — Ein Hauptereignis war naturgemäß die Münchener Erstaufführung der „Heiligen Elisabeth" von Joseph Haas, die sich der Münchener Lehrergesangverein zusammen mit der musikalischen Akademie zur Ehrenpflicht gemacht hatte. Hans Knappertsbusch als Dirigent, Elisabeth Feuge als gesanglich makellose, im Ausdruck freilich etwas kühle Elisabeth, Chor und Orchester verhalfen dem an dieser Stelle bereits eingehend gewürdigten Werke zu tiefem Eindruck, den auch die Fehlbesetzung des Sprechers, den ein bekannter Münchener Schauspieler allzu affektiert verposierte, keinen wesentlichen Abbruch tun konnte.

Die Staatsoper brachte Richard Wagners „Tannhäuser" in gründlicher szenischer und musikalischer Erneuerung heraus, die, ohne ihr Sklave zu werden, sich des Meisters eigenen Anweisungen fügte. So kam unter der musikalischen Führung von Hans Knappertsbusch eine Aufführung zustande, die der Münchener Wagnertradition durchaus würdig und auch in der Besetzung (Tannhäuser: Fritz Krauß, Wolfram: Georg Hann, Elisabeth: Elisabeth Feuge, Venus: Maria Nezadal, Landgraf: Paul Bender) glücklich war. Für das Programm der kommenden Festspiele wird diese Neuinszenierung eine willkommene Bereicherung bedeuten; mußten wir doch seit einer Reihe von Jahren gerade dieses Werk im Spielplan der Festspiele entbehren!

Dr. Wilhelm Zentner.

SAARBRÜCKEN. Die ersten drei Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters unter der genialen Stabführung unseres GMD Felix Lederer stellten sich wieder dar als Bekenntnis zu großer deutscher Kunst. Sie boten meist Erstaufführungen. Zuerst als festlichen Auftakt: Schuberts dritte Symphonie, Webers Arie der Rezia aus „Oberon", Wagners Schlußgesang der Brunhilde aus der „Götterdämmerung" und Richard Strauß' symphonische Dichtung „Ein Heldenleben" mit der dramatischen Sopranistin Maria Rösler-Keuchnigg-Stuttgart als Solistin. Dann im zweiten Konzert — für einen Abend etwas umfangreich — Haydns D-dur-Symphonie, sein Cello-Konzert, Schuberts Arpeggione-Sonate und die III. Symphonie von Johannes Brahms mit dem Meister verinnerlichten Spiels Gaspar Cassado aus Barcelona als Cellosolisten. Und nun in Vortragsfolge und Durchführung kaum übertreffbar: Bachs Konzert für vier Flügel — exakt und seelenvoll interpretiert durch die heimischen Künstler Paul Freund, Fritz Griem, Martin Schultze und Emerich Vidor — „Händels Arie der Cleopatra" und seine Motette „Silette venti" — aus starkem Erleben beschwingt gestaltet durch die Berliner Sopranistin Adelheid Armhold, und Mozarts farbenglühende Krönungsmesse, an deren Wiedergabe der Städt. Frauenchor, der Saarbrücker Lehrergesangverein, die Solisten Adelheid Armhold, Susanne Stein, Wilhelm Kreiensen und Karl Röffel-Majdan, sowie Karl Rahner an der Orgel ihr Bestes setzten. Die außerordentlich starke Besetzung des Städtischen Saalbaues bezeugt aufs lebendigste, wie stark große deutsche Kunst in Ohr und Herzen der Saarbrücker Bürgerschaft Echo findet. Erfreulich, daß dieses Bedürfnis der Deutschen an der Saar aber auch — seit Lederer vor einem Jahrzehnt den Taktstock ergriff — durch die hochwertigen Leistungen des von ihm zu außerordentlicher Höhe emporgeführten Städtischen Orchesters so vollkommen befriedigt wird. So sehen wir den weiteren Konzerten dieses Winters mit starken Erwartungen entgegen.

Walther Stein.

AUSLAND.

KOPENHAGEN. Unsere Oper hat eigentlich kein selbständiges Leben geführt in der letzten Hälfte dieser Saison, die im Zeichen der Unruhe stand, weil der neu ernannte Dichter A. Paulsen monatlange unter Krankheiten litt und zuletzt vom früheren Ministerialbeamten A. Møller, der künftig auch Chef der noch nicht eingeweihten Doppelbühne sein wird, abgelöst worden ist. In erster Reihe hat die Oper von fremden gastierenden Künstlern und speziell von namhaften, z. T. berühmten Dirigenten gelebt. Man hat aufgezählt, daß die Kgl. Kapelle in dieser Periode von nicht weniger als 12 bis 14 verschiedenen Dirigenten geleitet worden ist! — im Großen und Ganzen, trotz des dadurch zu Lernenden, doch ein zweifelhaftes Gutes. Von den bedeutenden Diri-

genten sollen hier genannt werden Franz Schalk („Don Juan" und leider nur eine, herrliche Aufführung von „Tristan und Isolde"), Egist Tango („Falstaff", „Mm. Butterfly", „Don Carlos"), Leo Blech („Carmen", „Die Walküre"); mehr gelegentlich Carl Nielsen, der neulich zurückgetretene frühere Kapellmeister Höeberg (Gedächtnisfeier von Joh. S. Svendsen), der Deutsch-Schwede Sandberg, der Cellist und Komponist S. Salomon usw. Den großen fremden Dirigenten gegenüber konnte der noch jugendliche, bisherige „Opernchef" (künftig „erste" Kapellmeister) Schidler sich als Opernleiter natürlich schwerlich behaupten. Er trat auch als Ballettdirigent auf mit für uns neuen Ballettkompositionen von de Falla, Ravel, Strawinski, Rich. Strauß („Josephlegende" in etwas verstümmelter Gestalt), ohne jedoch bei der vielleicht zu eilfertigen Einstudierung den ganz zutreffenden Eindruck zu erreichen. — Sehr schön gestalteten sich die Jubiläumsabende von unserer Primadonna Anna Frederiksen-Kraft, als Toska, Marschallin („Rosenkavalier") und Leonora Christina (Oper von Salomon) wurde ihr schöner Gesang und ihre lebhafte Darstellung aufs herzlichste vom Publikum gefeiert. Daß die genannten großen Dirigenten gleich begeistert gefeiert und ihnen mit Lorbeeren gehuldigt wurde, braucht nicht hinzugefügt werden. — Von den verschiedenen fremden Gästen standen in erster Reihe die hier sehr geschätzte (leider diesmal nicht ganz wohldisponierte) Berta Morena und noch mehr der zum ersten Mal auftretende Fedor Schaljapin, der namentlich durch die hinreißende Darstellung des Boris Godunow einen Sturm der Begeisterung erregte.

Mit dieser Saison schloß nun das alte Theater als gemischte Bühne für Oper, Schauspiel und Ballet ab, und gleichzeitig als direkt vom Staat unterhaltene Kunstanstalt. Mit nicht geringer Spannung sieht man hier der Zukunft entgegen, wo das Theater hauptsächlich nur Schauplatz der Oper und des Balletts sein wird und von einer von dem Reichstag bewilligten und fixierten, nicht allzu großen Summe (mit dem neuen Schauspiel-Theater zusammen ungefähr 800 000 RMk.) leben soll. —

Unser Konzertleben hat zwei bedeutungsvolle Verluste durch den Tod zweier zwar alter aber noch immer rüstiger und wirksamer Männer erlitten: Prof. Dr. August Hammerichs, des wohlbekannten Musikforschers, der bis zuletzt Direktor des von ihm wesentlich gestifteten „Musikhistorischen Museums" war und Prof. Anton Svendsens, des namhaften Geigers und bis zum Tod lebhaft regen Direktors des kgl. dän. Musikkonservatoriums. Nachfolger von ihm wurde unser erster Komponist und früherer Lehrer (der inzwischen leider verstorbene) Carl Nielsen. Der Übelstand der Konzerte, der nicht bloß die selbständig konzertierenden Künstler, sondern namentlich auch die altbewährten Konzertinstitutionen geschädigt hat — so haben die sog. populären „Palais-Konzerte" mit dieser Saison aufhören müssen — ist Gegenstand vieler Zeitungsartikel, Interviews, Broschüren gewesen, ohne daß jedoch jemand bisher den rechten und besseren Weg anzeigen konnte. So viel scheint doch sicher, daß hier, wie wohl allerwärts, nur das ganz erstklassige, am liebsten für Kopenhagen Neues, und auf der anderen Seite das Sensationelle und schlau aufreklamierte Aussicht hat, durchzuschlagen und Gewinn zu bringen. So können als wirkliche Erfolge genannt werden: Die Klavierabende von A. Cortet (in seiner Art ganz wundervoll), Rosenthal und von Alexander Borowsky, Leo Blech mit Edw. Fischer als Solist, die Sänger Em. List, Kipnis und noch mehr Titto Schipa (der sogar den großen Tivolisaal füllte, ohne jedoch die Erwartungen ganz zu erfüllen), die Prachtaufführung der „Neunten" unter Franz Schalk mit Solisten und Chor der kgl. Oper, Egisto Tanjo mit einem Auszug der „Forza del destino". Vielen Erfolg aber weniger zahlreichen Anschluß hatten z. B. Telmanyi (Kammerkonzerte), Blech mit der kgl. Kapelle und Schidler als Solist, Frau Lotte Leonard, Günther Ramin (Goldberg-Variationen) und der Musikverein mit Szegeti als erstmaligen Solisten hier. Daß im Gegenteil trotz aller Reklame und Sensation, ja sogar trotz eines Vertrauens ein Sänger fehlschlagen kann, zeigte das Auftreten von Fleta. Ein ganz spezielles Glück und Publikum hatten die wirklich reizenden Wiener Konvikt-Knaben mit ihren Chören und kleinen Singspielen. — Die einzig wohlhabende, ja reiche Konzertinstitution hier: die Staats-Radiofonie veranstaltete wieder einige außerordentliche Abende mit Auftreten von Dirigenten wie den schon genannten Tanjo, Blech (und Fischer) und dann noch Erich Korngold („Wiener Musik") Malko, Kraffelt und mehrere. Trotz der schweren Zeiten hat der tüchtig geleitete „Bach-Verein" außer dem Auftreten von Günther Ramin (auf einem ausgezeichneten, modernen Cembalo) eine verdienstvolle Aufführung der „Kunst der Fuge" veranstaltet. Musikalische Neuheiten gab es leider nur ganz wenige, und kaum eine von allgemeinerem Interesse.

William Behrend.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das 2. Internationale Brucknerfest findet im Rahmen der Salzburger Festspiele (um den 29. August) 1932 statt.

Das 1. Oberösterr. Brucknerfest, in dessen Mittelpunkt die Weihe der wiederhergestellten Bruckner-Orgel in St. Florian steht, wird in den Tagen vom 4. bis 8. Mai 1932 in Linz und St. Florian stattfinden. Es sollen dabei alle großen Werke des Meisters aus der Linzer Zeit zu Gehör gebracht werden. Für das Symphoniekonzert wurde Geheimrat Dr. Siegmund von Hausegger, München, als Dirigent gewonnen.

Das zweitägige Bachfest am 30. und 31. Januar, veranstaltet von Frieda Mickel-Suck, findet nicht in Eisenach, wie zuerst mitgeteilt, sondern in Mühlhausen i. Th. statt. Die Veranstaltung steht unter dem Protektorat der Stadt Mühlhausen und ihres Oberbürgermeisters Dr. Neumann.

Die im besten Rufe stehenden Kammermusikfeste in Haslemere unter Leitung von Arnold Dolmetsch werden im neuen Jahre in der Zeit vom 18. bis 30. Juli stattfinden. Die Subskriptionspreise betragen 70—25 S., die genaueren Vortragsfolgen werden im Laufe des Frühjahrs verschickt.

Die Salzburger Festspiele 1932 dauern vom 30. Juli bis 31. August. Für die musikalische Leitung wurden Fritz Busch, Clemens Kraus, Dr. Richard Strauß und Bruno Walter gewonnen. Mozart ist mit „Entführung aus dem Serail" (unter Fritz Busch), „Cosi fan tutte" und „Figaros Hochzeit" (unter Clemens Kraus) und „Zauberflöte" (unter Bruno Walter) vertreten. Bruno Walter leitet außerdem die Neuinszenierung von Webers „Oberon" sowie Glucks „Orpheus und Eurydike". Beethovens „Fidelio" dirigiert Dr. Richard Strauß, seine Opernwerke „Die Frau ohne Schatten" und „Rosenkavalier" leitet Clemens Kraus. Orchesterkonzerte der Wiener Philharmoniker, Kirchenkonzerte und Mozartserenaden ergänzen das Programm der diesjährigen Festspiele.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Auf Anregung der Pianistin Marianne Munk-Weißberger ist in Wien eine Gesellschaft zur Förderung österreichischer Komponisten gegründet worden, die den Namen „Neue Wiener Musikgemeinde" erhalten soll. Ein Auswahlausschuß, dem Josef Marx und Julius Korngold angehören, soll die zur Aufführung bestimmten Werke empfehlen.

Eine „Vereinigung der Freunde des Deutschen Nationaltheaters zu Weimar" ist am 9. November in Weimar ins Leben gerufen worden. In den Vorstand wurden gewählt: Staatsrat a. D. Dr. Herfurth als 1. Vors., Dr. Hans Mahlberg als 2. Vors., Finanzdirektor Eisele als 1. Schatzmeister und Ökonomierat Krieger als 2. Schatzmeister sowie fünf Beisitzer aus dem Abonnentenkreis des Theaters. H. H.

Die Deutsche Musikgesellschaft und die Gemeinnützige Vereinigung zur Pflege deutscher Musik bereiten gegenwärtig die Gründung einer „Reichsoper" vor, die von Berlin aus die Städte im Reich, die genötigt waren, die Oper aus ihrem Programm zu streichen, mit Operngastspielen bespielen soll. Die Leitung des Arbeitsausschusses liegt in den Händen des Intendanten der Berliner Städtischen Oper, Professor Carl Ebert, zum Intendanten der Reichswanderoper ist Prinz Reuß gewählt worden. Es sind bereits mit einer Reihe der besten deutschen Opernsolisten Verhandlungen zur Mitwirkung angebahnt und man rechnet mit einer baldigen Konstituierung der Reichsoper.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Das Konservatorium d. Musik, Hagen i. W. (Dir. Otto Laugs), eine der wichtigsten westdeutschen Musikbildungsanstalten, beging am 15. Nov. 31. im Kuppelsaal der Hagener Stadthalle mit einer Aufführung von Mendelssohns „Elias" die Feier seines 25jährigen Bestehens.

Im Anschluß an eine Konferenz der Erforscher byzantinischer Musik in Kopenhagen, wo die Gründung einer wissenschaftlichen Publikation beschlossen wurde, soll in Wien eine Zentralstelle für byzantinische Studien an der Nationalbibliothek errichtet werden.

In Leningrad wird die Gründung einer Opernhochschule in Aussicht genommen.

Das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Münster gibt unter Leitung seines Direktors Privatdozent Dr. Fellerer im Bärenreiter-Verlag zu Kassel eine Schriftenreihe: Münsterische Beiträge zur Musikwissenschaft heraus. Die Sammlung hat soeben mit dem ersten Heft: Dr. Allerup, Die musica practica des J. A. Herbst, Ein Beitrag zur Geschichte der Schulmusik, ihr Erscheinen begonnen. Es folgen Untersuchungen über die Generalbaßpraxis des 17./18. Jh., über Orgelmusik des 18. Jh. und über den eichsfeldischen Kirchengesang im 17. Jh.

Ein Kollegium des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Freiburg i. B. unter Leitung von Prof. W. Gurlitt diente mit beifällig aufgenommenen Kompositionen von Händel, Bach und Buxtehude dem Charakter der Adventszeit.

Das Konservatorium des Steiermärkischen Musikvereins in Graz ist in größte Not geraten und wendet sich an die Öffentlichkeit, um mit Hilfe von „Bausteinen" im Werte von 100 S. der drohenden Schließung vorzubeugen. Das Konservatorium besteht seit 116 Jahren, zu den Ehrenmitgliedern des Vereins zählten Beethoven und Franz Schubert. Es wäre sehr bedauerlich, wenn auch diese vorbildlich arbeitende Anstalt ihre Pforten schließen müßte.

Das musikwissenschaftliche Seminar der Philippsuniversität in Marburg hat in dem Jubiläumskunstinstitut jetzt einen großen Musiksaal erhalten. Der in moderner und vornehmer Stileinheit errichtete Raum, der aus Fonds der Universität erbaut wurde, enthält Sitzplätze für 120 Mitwirkende und 350 Zuhörer. Der Saal entspricht allen Anforderungen der Akustik und wird für das Marburger Musikleben eine wertvolle Wirkungsstätte werden.

Die Prager Deutsche Musikakademie als einzige höhere deutsche Musiklehranstalt der Tschechoslowakei hat, da sie sich in arger materieller Notlage befindet, und weil sie die ihr zukommenden entsprechenden staatlichen Zuschüsse und Unterstützungen nicht erlangen kann, eine große Sammelaktion eingeleitet, um die nötigen Geldmittel für ihren Fortbestand sicherzustellen. Es ist bezeichnend für die Einschätzung deutscher Kultur und Kunst in der Tschechoslowakischen Republik, daß der Staat für die beiden großen tschechischen staatlichen Musikkonservatorien in Prag und Brünn Millionen verausgabt, während er das einzige deutsche Musikkonservatorium mit einer geradezu lächerlichen Subvention von 300 000 Kronen abspeist. Nun hat die Prager Deutsche Musikakademie ihr Schicksal selbst in die Hand genommen und es wäre ihr zu wünschen, daß der von ihr ergangene Aufruf zu ihrer materiellen Unterstützung entsprechenden Erfolg haben und auch im deutschen Auslande ein Echo finden könnte. E. J.

Das Prager Ministerium für Schulwesen und Volkskultur ist bestrebt, die Musikpflege durch Erhaltung und Weiterausbau der staatlichen Musikkonservatorien und durch Unterstützung ständiger Orchester und seriöse Musikveranstaltungen zu fördern. Weiter werden in der Tschechoslowakei gegenwärtig 71 private Musikschulen subventioniert. Die Entwicklung dieser Schulen ist jedoch noch nicht abgeschlossen, alljährlich kommen neue hinzu und bei den bereits bestehenden werden neue Zweiganstalten ins Leben gerufen.

Zur Berichtigung. In der Notiz über das Jenaer Konservatorium im letzten Heft (S. 1098) ist natürlich nicht von „Volksschülern", sondern von Vollschülern die Rede. So weit, zu 310 Volksschülern nämlich, hat es auch dieses frisch pulsierende Konservatorium noch nicht gebracht!

KIRCHE UND SCHULE.

Die 7. Musikalische Vesper in St. Jakobi zu Lübeck wurde von Mitgliedern des Lübecker Sing- und Spielkreises unter Leitung von Bruno Grusnick mit Hugo Distler an der historischen Orgel ausgeführt.

Steigender Beachtung im Musikleben der Stadt Gera erfreuen sich die Motetten in der St. Salvatorkirche, die der Organist Wilhelm Vollrath veranstaltet. Auch als Solist eines Sinfoniekonzertes unter Leitung von Heinrich Laber fand Vollrath starke Anerkennung.

In der Evangelischen Christuskirche zu Innsbruck brachte Josef Ploner mit dem Innsbrucker Kammerchor „Musik für den Totensonntag" f. gem. Chor, Streichorchester, 2 Hörner und Orgel von Emil Berlanda, sowie die Fantasie für gemischten Chor, vier Hörner, Pauken und Orgel von Fritz Kappel zur Uraufführung. Ploner ist im Laufe der letzten Jahre wiederholt mit großen Musikaufführungen hervorgetreten.

Die Organistin Frieda Mickel-Suck brachte in der Kirche zu St. Nicolai in Mühlhausen i. Th. u. a. zwei Baßlieder von Alfred V. Heuß zur Aufführung.

In der Marienkirche zu Zwickau (Sa.) gelangten am Totensonntag unter Leitung von KMD Johannes Schanze zur Aufführung: J. P. Krieger „Die Gerechten werden weggerafft", F. Tunder „Ach Herr, laß deine lieben Engelein" und Otto Siegl op. 68 „Das große Halleluja des Matthias Claudius". Insbesondere das letzte Werk erzielte durch eine eindrucksvolle Aufführung außerordentlich starke Wirkung.

In der Stadtkirche zu Gößnitz (Thür.) brachte Kantor Joh. Platz mit seinem Kirchenchor Werke lebender Tonsetzer zu erfolgreicher Uraufführung. Einen besonders nachhaltigen Eindruck hinterließ die Evangelische Festkantate für Sopran, Bariton, gemischten Chor, Streichorchester, Pauken und Orgel von dem Wiesbadener Komponisten Rob. Curt v. Gorrissen. Das Werk, das dem ehemaligen Leiter des Altenburger städt. Chores, Stadtkantor Robert Schmidt, gewidmet ist, erlebte eine vorzügliche Wiedergabe, da dem Veranstalter auch gute Solisten (Elly Opitz-Leipzig, Rich. Frz. Schmidt-Leipzig, Helmut Bräutigam-Crimmitschau) zur Seite standen.

Kurt Freitag (Preßburg) spielte kürzlich in der Deutsch-Evangelischen Kirche zu Prag Roderich v. Mojsisovics' großangelegtes Tryptichon op. 77 für Orgel (Manuskript) und brachte

in Preßburg aus den jüngst bei Steingräber erschienenen Vortragsstücken op. 66 folgende Stücke zur Uraufführung: „Feierlicher Zug", „Klage", „Idylle".

Kurt Thomas' „Weihnachtsoratorium", das große Anforderungen an den Chor stellt, kam in Nürnberg durch den Kammerchor des Nürnberger Männergesangvereins unter der Leitung von Waldemar Klinks zweimal zu einer ausgezeichneten Wiedergabe.

Im Magdeburger Dom gelangte in der Reihe der großen Orgelkonzerte eine Orgelsuite von Hans Köhler-Eckardt zur Uraufführung.

Der Madrigal- und Oratorienchor in Bünde i. W. brachte unter Leitung seines Dirigenten Artur Schaller eine wohlgelungene Aufführung von Händels „Judas Makkabäus".

Der Organist an St. Reinoldi in Dortmund Gerard Bunk hat wesentliche Verdienste um das dortige Musikleben durch seine regelmäßigen Orgel-Feierstunden, in denen er monatlich zweimal (in Kürze findet bereits das 100. dieser Konzerte statt) mit Werken alter und neuer Meister der Orgelkomposition bekannt macht.

PERSÖNLICHES

Der Posten eines Straßburger Theaterdirektors wurde nunmehr mit einem Elsäßer besetzt, und zwar Prof. Albert Pfrimmer aus Mülhausen, der am dortigen Lyzeum seit 1919 tätig ist.

New Yorker Nachrichten zufolge mußte Toscanini seine Verpflichtung als Dirigent des Philharmonischen Orchesters aus Gesundheitsrücksichten rückgängig machen. Wie dort weiter verlautet, wird sich Toscanini aus diesem Grunde überhaupt gänzlich aus der öffentlichen Tätigkeit zurückziehen.

Der städtische Musikdirektor Kurt Overhoff in Koblenz ist unter günstigsten Angeboten nach Heidelberg berufen worden. Seit Oktober 1929 war er in Koblenz als erster musikalischer Leiter der Oper und der Konzerte des Musikinstituts tätig. Auch als Komponist ist der 29jährige bereits erfolgreich aufgetreten.

Paul Scheinpflug, der GMD der Dresdner Philharmonie und Leiter des Berliner Musikvereins, ist von den italienischen Orchestergesellschaften eingeladen worden, im Januar in Florenz, Turin und Mailand Sinfoniekonzerte zu leiten.

Dr. Alfred Szendrei scheidet im gegenseitigen Einverständnis mit dem 30. Juni 1932 aus dem Verbande des Mitteldeutschen Rundfunks aus. Dr. Szendrei war seit der Gründung der Mirag im Mitteldeutschen Rundfunk tätig und wirkte die ersten Jahre als Leiter der musikalischen Abteilung und dann als Kapellmeister für die Sinfoniekonzerte.

Nach einer fast 20jährigen, an künstlerischen Erfolgen selten reichen Tätigkeit schied der Dirigent des Musikvereins Landshut bzw. der Liedertafel Landshut, Hauptlehrer Proebst, aus seinem Amte. Er arbeitete als Organisator, Chorerzieher und Orchesterdirigent in vorbildlicher Weise. Seine „Missa solemnis", sein „Mozartfest" und seine vielen volkstümlichen Orchesterkonzerte bedeuten für ihn und den Verein unverwelkliche Ruhmesblätter.

GMD Otto Klemperer hat seinen in zwei Instanzen abgewiesenen Prozeß um die Vorrangstellung an der Lindenoper aufgegeben und wird nunmehr neben Kleiber an der Berliner Staatsoper tätig sein.

Infolge künstlerischer Differenzen mit der Intendanz hat der erste Kapellmeister der Breslauer Oper Hans Oppenheim um seine Entlassung gebeten. Nachdem diese bewilligt worden ist, schied er mit dem 1. Dezember von seinem Posten.

Prof. Emil Ritter v. Sauer, der bereits in den Jahren 1901 bis 1908 und dann in den Jahren 1914 bis 1921 an der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien als Leiter einer Meisterschule für Klavier gewirkt und den künstlerischen Ruf dieser Anstalt in die ganze Welt getragen hat, hat neuerlich die Leitung einer Meisterschule für Klavier an der genannten Anstalt übernommen.

Heinrich Schlusnus ist aus dem Verband der Staatsoper geschieden, da er sich mit der durch die Gagenkonvention erfolgten Kürzung seiner Bezüge nicht einverstanden erklärt hat. Den Vorschlag des Generalintendanten, für ihn eine Ausnahme zu statuieren, hat der Kultusminister abgelehnt. Dagegen hat der Opernsänger Marcell Wittrisch von der Berliner Staatsoper einen Operettenvertrag mit 30 000 Mark Monatshonorar abgelehnt, um seine Stimme der Oper zu erhalten.

Der Intendant des Rudolstädter Landestheaters Oskar Franz ist auf eigenen Wunsch hin mit dem 15. Novbr. 31 von seinem Vertragsverhältnis mit der Stadt Rudolstadt entbunden worden. Meinungsverschiedenheiten zwischen dem Stadtrat und ihm haben hierzu die Veranlassung gegeben. Die Geschäfte des Intendanten sind auf den ersten Bürgermeister Dr. Moll übergegangen. H. H.

Carl Günther (Hamburg) wurde zu Gastspielen an die Berliner Städtische Oper verpflichtet.

Die Altistin Hirsch-Ancona geht an die Mailänder Scala.

Die in Amerika lebende, unvergessene Sängerin Geraldine Farrar will sich kurz vor Vollendung des 50. Lebensjahres von der Bühne zurückziehen.

Prof. Dr. H. Unger, Mitredakteur der ZFM, wurde in den Beirat der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer berufen anstelle von S. v. Hausegger, der sein Amt wegen dienstlicher Überlastung niederlegte.

Dr. Hermann Wucherpfennig wurde als Professor für Gesang an die Kaiserliche Musikakademie in Tokio verpflichtet.

Geburtstage.

Am 1. Dezember beging der finnische Geiger Sulo Hurstinen, der sich um die Pflege deutscher Musik in Skandinavien verdient gemacht hat, seinen 50. Geburtstag.

Sechzig Jahre alt wurde der Berliner Komponist James Rothstein, der namentlich durch Liedschöpfungen bekannt geworden ist.

Martin Friedland, Komponist, geistvoller Musikschriftsteller und Kölner Musikkritiker, wurde 50 Jahre alt.

Todesfälle:

† Maria Lehmann, Schwester von Lilly Lehmann, im Alter von 80 Jahren. Sie hat an zahlreichen deutschen Bühnen gewirkt und gehörte bis 1896 der Wiener Hofoper als hochdramatische Sängerin an. Sie wirkte bei der Grundsteinlegung des Bayreuther Theaters 1872 mit und sang dort bei der ersten „Ring"-Vorstellung die zweite Rheintochter neben Lilly Lehmann als erster Rheintochter. Später lebte sie in Berlin-Grunewald in engster Nachbarschaft mit ihrer Schwester als Gefangsmeisterin. Nach dem Tode der Schwester zog sie sich ganz aus der Öffentlichkeit zurück.

† der bekannte Sänger und hervorragende Gesangspädagoge Raimund von Zur Mühlen in Steyning bei London im 77. Lebensjahre.

† in Paris im Alter von 81 Jahren plötzlich Vincent d'Indy, gerade als er über „Parsifal" ein Buch schrieb (vor einiger Zeit gab er seinen „Beethoven" heraus). Ein ehemaliger Neuerer, mußte er schließlich seinen Platz den Modernen überlassen, aber einige seiner Werke, wie „Wallenstein", „Lied von der Glocke", „Istar", werden als immerhin gute Musik Geltung behalten und aus den französischen Konzerten nicht so schnell verschwinden. Bis zum letzten Tage war Vincent d'Indy auf seinem Posten als Direktor der von ihm gegründeten „Scola cantorum". A. v. R.

† die 48jährige Gräfin Gravina, geb. Voigt, eine Enkelin des bekannten amerikanischen Verlegers Schirmer, der erstmals die Werke Richard Wagners vertrieb, in Meran, wo sie zur Erholung weilte, an einem Herzschlag. Ihr Mann, Graf Gilbert Gravina, ist ein Enkel Cosima Wagners.

† Philip Neeter, der ehemalige Bratschist des Wendling-Quartetts, in Saint Louis, wo er dem Symphonie-Orchester als Solo-Bratschist angehörte. Er verunglückte bei einem Autounfall tödlich.

† in Frankfurt a. M. der Komponist Fritz Baselt, 68 Jahre alt, in Oels geboren, aus einer österr.-schlesischen Familie stammend. Ursprünglich Orchestergeiger, später Vereinsdirigent in Breslau, Leipzig, Nürnberg, Frankfurt a. M., hatte er vor etwa dreißig Jahren einen Musik- und Bühnenverlag begründet. 1914 übernahm er noch die Th. Henckelsche Musikalienhandlung in Frankfurt a. M. Neben zahlreichen Volksliedern, Madrigalbegleitungen schuf er viele Originalwerke für Männerchor, von denen die Humoristika weiteste Verbreitung fanden. Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt jedoch in seinen zehn Bühnenwerken, u. a. die Operetten „Der Sohn des Peliden", „Die Musketiere im Damenstift", die Ballette „Die Altweibermühle", „Rokoko" und der Operneinakter „Albrecht Dürer". Auch Instrumentalmusik entstammte seiner fleißigen Feder.

† in Düsseldorf unerwartet die Altistin Magdalena Wolter-Pieper an den Folgen einer Operation. Sie genoß sonderlich im westlichen Musikleben einen bedeutenden Ruf als Deuterin von Liedern und Oratorien. Vornehmlich Bachs und Händels strenger Stil war ihre Domäne.

† nach langer, schwerer Krankheit in Dresden Erdmann Warwas, der Konzertmeister der zweiten Geigen der Dresdner Staatskapelle.

† infolge Schlaganfalls bei einer Aufführung des „Wildschütz" von Lortzing am Zittauer Stadttheater die Charakterdarstellerin und Sängerin Frau Valerie Eilers. Sie konnte nur unter großer Anstrengung ihre Rolle zu Ende spielen und starb am andern Morgen im Stadtkrankenhause. Frau Eilers hat ein Alter von 61 Jahren erreicht und war 25 Jahre lang mit einigen Unterbrechungen am Zittauer Theater tätig. Sie war vermählt mit dem Baritonisten Berti Eilers, der um die Jahrhundertwende Direktor des Regensburger Stadttheaters war.

† in Chicago der in Hamburg geborene Komponist und Dirigent Adolf Weidig im Alter von 63 Jahren. Er war Vizepräsident des American Conservatory of Music in Chicago, Beirat der Federated Musical Clubs der Vereinigten Staaten, daneben erwarb er sich als Komponist von Kammermusik- und Orchesterwerken, von Liedern, Klavier-, Violin- und Cellostücken einen sehr geachteten Namen. Seine Anhänglichkeit an seine Vaterstadt bewies er dadurch, daß er während des Krieges und der Inflation in hochherziger Weise für die Pensionäre des Stadttheaterorchesters sorgte. Das Orchester ernannte ihn daraufhin zu seinem Ehrenmitglied.

Weidig war außerdem auswärtiges Mitglied der „Gesellschaft Hamburger Tonkünstler".

† der bekannte Musikverleger John Benjamin, dem die Musikverlage Ant. J. Benjamin A.-G., Ant. J. Benjamin-D. Rather, N. Simrock Musikverlag City, Musikalienhandlung Ant. J. Benjamin in Hamburg, Konzertagentur Joh. Aug. Böhme, Hamburg und der D. L. S. Bebo-Ton-Verlag gehören, nach längerer Krankheit im 63. Lebensjahre.

† im Alter von 46 Jahren der Komponist Marc Delmas an einem Lungenschlag. Delmas hat sehr viele Werke geschrieben und fast ebensoviel Preise erhalten. 1911 bekam er den Rossini-Preis, 1919 wurde er Rompreisträger und erhielt den Kammermusikpreis Charlier; 1921: Prix Cressent für eine Oper, 1925: Preis der Stadt Paris. Er komponierte eine Oper „Jean de Calais", eine „Laïs", eine „Cyrca", von seinen sinfonischen Dichtungen ist eine „Penthesilea" am bekanntesten geworden.

† Friedrich Hofmann, Architekt, einer der ältesten Freunde Bayreuths, 83 Jahre alt.

BÜHNE.

Mozart-Mojsisovics Ballett „Die Liebesprobe", welche sich an der Münchener Staatsoper bereits die zweite Spielzeit am Repertoire befindet, ist von der tschechischen Landesbühne in Prag zur Aufführung angenommen.

Opernkrisen im Ausland. Wie verlautet, hat die kurze Londoner Opernsaison ein ungeheures Defizit gebracht, da auch nicht das Minimum der notwendigsten Einnahmen erzielt wurde. — Auch die Metropolitan-Opera in New York befindet sich in Gefahr. Zwei der reichsten Mitglieder sind aus dem gesellschaftlichen Vorstand ausgetreten, zehnprozentige Gehaltskürzungen wurden vorgenommen, während die Civic Opera in Chicago eine zwanzigprozentige Herabsetzung der Gehälter vornimmt.

Die Berliner Städtische Oper wird „Boris Godunoff" in der Urfassung herausbringen.

Die Prager Oper bringt folgende örtliche Neuheiten: Strauß: „Die Frau ohne Schatten", Mozart-Strauß: „Idomeneo", Rossini-Röhr: „Angelina", Pfitzner: „Das Herz", Frank: „Lord Spleen", Wolf-Ferrari: „Die vier Grobiane", Schreker: „Die Gezeichneten", Noetzel: „Meister Guido", Pászthory: „Die drei gerechten Kammacher" (Uraufführung).

Der Spielplan des Mailänder Scalatheaters, das in diesem Jahre erst nach Weihnachten mit der Jubiläumsaufführung der „Norma" von Bellini eröffnet wird, verspricht an eigentlichen Uraufführungen die Opern „Florentinischer Frühling" von Arrigo Pedrollo, „Palla di Mozzi" von Gino Marinuzzi und „Der Günstling des Königs" von Antonio Veretti. Neben den üblichen Neuinszenierungen und Wiederaufnahmen, die an deutschen Werken Humperdincks „Königskinder", die „Elektra" von R. Strauß, Wagners „Tristan" und „Lohengrin" verzeichnen, stehen zwei Bühnenballette: ein neues Werk von Ottorino Respighi „Bilhis, Königin von Saba" und „Alt-Mailand" von Adami und Vittadini. f. r.

Die Mitglieder des 26 Köpfe umfassenden städtischen Orchesters in Hamborn haben sich im Gegensatz zum Duisburger Orchester geweigert, einen neuen Vertrag, der auch eine Verminderung der Bezüge vorsah, zu unterzeichnen. Daraufhin ist dem gesamten Personal gekündigt worden. Das fristlos entlassene Personal hat Klage beim Arbeitsgericht eingereicht.

Die westdeutsche Erstaufführung von Pfitzners neuer Oper „Das Herz" fand am 17. Dez. 1931 im Dortmunder Stadttheater statt. Die musikalische Leitung hatte der bekannte Pfitzner-Schüler Felix Wolfes, der auch den Klavierauszug dieser Oper gemacht hat. Die szenische Leitung hat Intendant Gsell.

KONZERTPODIUM.

Der Bielefelder Musikverein veranstaltete einen Heinrich Kaminski-Abend, bei dem unter Leitung des Komponisten dessen 69. Psalm, „Drei Geistliche Lieder" für Sopran, Violine und Klarinette, das „Magnificat", „Tryptichon" für Alt und Orgel und Chor-Introitus und 2. Akt aus dem „Jürg Jenatsch" zu eindrucksvoller Wiedergabe gelangten.

Der Saarbrücker Lehrer-Gesangverein (Leitung: Otto Schrimpf) sang im Oktober 2 gemischte Chöre von Heinrich Lemacher („Auf der Reise" und „Gegenwart") und von Hermann Unger „Ehestand der Freude", die bei Publikum und Presse starke Anerkennung fanden.

Der „Kammerchor Saarbrücken" (gegr. 1927, Otto Schrimpf) brachte kürzlich 2 Erstaufführungen: 3 Gesänge aus op. 22 „Minnespiegel" von Erwin Lendvai und die „Hymne an Maria" von Fritz Volbach für gem. Chor, Soloviolinе, Harfe, Celesta uud Harmonium.

Im Rahmen einer Spielmann-Gedächtnisfeier brachte die Wiesbadener Pianistin Grete Altstadt Bachs C-Moll-Phantasie und Fuge sowie eine Rhapsodie und zwei Intermezzi von Brahms zum Vortrag.

Georg Schumanns erfolgreiche heitere Variationen über „Gestern abend war Vetter Michel da" op. 74, für Orchester, eroberten sich bereits die Konzertsäle in Berlin (Furtwängler), Dresden (Staatskapelle), Kassel (Dr. Laugs), Kiel (Dr. Stein), Würzburg (Geh. Rat Zilcher), Köln

(Dr. Buschkötter), Kopenhagen, Zoppot. In diesem Winter werden weitere Aufführungen in Dessau (Rother), Halle (Band), Bremen (Wendel) usw. folgen.

In den Konzerten der Berliner Staatsoper, die erst am 8. Januar 1932 beginnen, werden an zeitgenössischen Tonsetzern aufgeführt: Ravel (Klavierkonzert), Reznicek (Tanzsinfonie), Weinberger (Passacaglia), Ernst Toch (Tragische Musik), Křenek (Thema mit 13 Variationen).

Das Winterprogramm des Züricher Tonhallen-Orchesters sieht an Neuheiten Werke von Ildebrando Pizzetti, Kaminski (Abegg-Quartett), Ravel, Toch, Braunfels vor. Besonders interessante Vortragsfolgen verheißen die Studienkonzerte. Es gelangen zum Vortrag: Musik für Orchester Nr. 1, op. 35 von V. Andreae, Rilke-Lieder für Sopran und Kammerorchester, op. 20, Nr. 2 von W. Burkhard, „Preludio canteruto" für Orchester, op. 71 von Hch. Pestalozzi, „Sept poésies chinoises" für Sopran und Orchester, op. 36 von P. Maurice, Fuge für Streichorchester, op. 9 von E. Ermatinger, Symphonisches Konzertstück für Klavier und Orchester, f-moll, op. 60 von Emil Frey, Symphonische Einleitung zur Oper „Der Simplicius" von Hans Huber, Drei Orchesterstücke, op. 6 von Alban Berg, Konzert für Schlagzeug und kleines Orchester (1929/30) von D. Milhaud, Vorspiel zu „Gabriel Schillings Flucht" (1919/20) von O. Sturany, Musik für Geige und Orchester (1914) von Rudi Stephan, Zwei Etüden für Orchester (1930) von W. Vogel, Symphonie Nr. 5 (1930) von Conrad Beck, Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen (1930) von P. Hindemith, Ouverture, op. 5 (1919/20) von Alois Hába und Thema und 13 Variationen für Orchester (1931) von E. Křenek.

Die Orchester-Suite von Hans Wedig, op. 3, gelangt in diesem Winter in Berlin (Kleiber), Bielefeld und Osnabrück zur Aufführung, die Chorkantate, op. 2 in Mannheim und Regensburg.

In Triest gelangten Lieder von Egon Kornauth für Mezzosopran und Streichorchester mit größtem Erfolg zur Erstaufführung.

Eine Zuschrift aus Wien kritisiert die beabsichtigte Einstellung der staatl. Subvention für die Hofkapelle, deren Sängerknaben für die Stadt Wien eine außerordentliche Bedeutung besitzen. Eine Auflösung dieses Institutes wird mit Recht als ein „Hohn auf die Musikstadt Wien" bezeichnet.

In einem Konzert auf zwei Klavieren, das die Pianistinnen Martha Bartling und Hildegard Schreiber-Stoll in Hirschberg veranstalteten, kam eine Suite für zwei Klaviere von Herm. Ambrosius zur Uraufführung. Der starke Beifall veranlaßte eine sofortige Wiederholung des anregenden Werkes.

Die Heldenorgel auf der Feste Geroldseck stellte sich im Monat Dezember auf die Weihnachtszeit ein und bot Adventschoräle, Lieder und Weihnachtsstücke. Bis 30. April finden die Konzerte mittags 12 Uhr, an Sonnabenden und Festtagen abends um 6 Uhr statt.

Der bekannte Pianist Walter Rehberg, Professor a. d. Württembergischen Hochschule für Musik in Stuttgart hat in Achern, Erfurt, Heidelberg, Karlsruhe, Mannheim und Probstzella mit großem Erfolge auf der Janko-Klaviatur konzertiert. Im Laufe dieses Winters wird Professor Rehberg ferner auch in Berlin, Heilbronn, Leipzig, Stuttgart und Wien spielen. Eine weitere Reihe von Klavierfabrikanten hat den Bau von Instrumenten mit Janko-Klaviatur in Angriff genommen. Der Janko-Verein in Wien, 18., Canongasse 19, errichtet nunmehr bei der Firma H. Maurer in Karlsruhe, Kaiserstraße 176, eine Geschäftsstelle, woselbst alle Auskünfte erteilt werden.

Der Magistrat der Stadt Berlin beschloß, die ursprünglich um 60 000 Mark auf 180 000 Mark geplante Kürzung des Zuschusses für das Philharmonische Orchester um 30 000 Mark wieder auf 210 000 Mark zu erhöhen. Ebenso wurde die um 45 000 Mark auf 135 000 Mark gekürzte Beihilfe für das Berliner Sinfonie-Orchester um 22 500 M. auf 157 500 Mark erhöht.

Friedrich Högner gab in Leipzig wieder einen seiner von der Presse sehr günstig aufgenommenen modernen Orgelabende. Neben Werken von Reger, Grabner u. S. W. Müller brachte er als Uraufführungen eine Triosonate von Werner Penndorf und Präambel und Fuge d-moll von J. N. David.

Dr. Wilhelm Schönherr brachte im Dezember in Hermannstadt in Rumänien Mojsisovics' Weihnachtskantilene mit dem Oratorienverein zur örtlichen Erstaufführung.

Gerh. F. Wehle's Kantate „Angelico da Fiesole" für Männerchor, Sopransolo und Kammerorchester errang bei der Wiederholung in Bautzen durch den dortigen „Sängerbund" unter Leitung von Alfred Freiberg starken Beifall, sodaß sich der Autor persönlich bedanken konnte. Desgleichen konnte der anwesende Julius Gatter einen nachhaltigen Erfolg seines erstaufgeführten Werkes „Das Hohelied" für Männerchor, Sopransolo und kleines Orchester quittieren.

Der bereits gemeldete Erfolg der Uraufführung des Volksoratoriums „Die heilige Elisabeth" von Joseph Haas in Kassel hat sich in den weiteren Aufführungen u. a. in Frankfurt a. M., Münster, Limburg, Düsseldorf usw. bestätigt. Der Andrang des Publikums zu allen Aufführungen war derart, daß überall Wiederholungen angesetzt werden mußten.

Joh. Christ. Bachs Es-dur-Symphonie für Doppelorchester, die soeben in einer Ausgabe

von Fritz Stein in der Edition Peters erschienen ist, kam in Berlin unter Bruno Walter zur Erstaufführung. Die ebenfalls von Stein herausgegebene D-dur-Symphonie, eines der erfolgreichsten Werke des letzten Bach-Festes, gelangte Ende November durch Erich Kleiber zur Berliner Erstaufführung.

Friedrich Frischenschlagers neues Chorwerk „Frühling", eine sinfonische Kantate für vier- bis sechsstimmigen gemischten Chor, Soli und Orchester, gelangt am 18. Januar 1932 unter Leitung von Prof. Hans Hollmann in Graz (Singverein, Schubertbund, Opernorchester) zur Uraufführung.

Die philharmonischen Konzerte des städtischen Orchesters in Graz bringen unter Oskar C. Pola folgende örtliche Erstaufführungen: Mahler: „Siebente", Schönberg: „Pelleas und Melisande", Strauß: „Hölderlin-Hymnen", Ravel: „Bolero", Honegger: „Pacifique 231", Pastorale d'été, Schmidt: „Husarenlied"-Variationen, Bach-Schönberg: „Praeludium und Fuge in Es".

In den Orchesterkonzerten des San Carlo-Theaters in Neapel hatte die Uraufführung der symphonischen Dichtung „Lunamare" von dem Jungitaliener Salvatore Musella lebhaften Erfolg. Die Kritik bezeichnet das Orchesterwerk als stimmungsreiches, impressionistisch empfundenes Tongemälde, das der herkömmlichen Trivialität und Sentimentalität mit Glück aus dem Wege gehe. Eine zugleich aristokratische und delikate Musikgesinnung, wie sie hier ans Licht trete, lasse auch für die südliche Musik eine endgültige Abkehr von Verwässerung und Versüßlichung falschromantischer Romantik erhoffen. f. r.

Prof. Robert Reitz spielte am 4. Dez. 1931 im Symphoniekonzert der Staatskapelle in Weimar das Violinkonzert in G-dur op. 19 von Paul Kletzki.

Der Bayer. Volksbildungsverband, München, gedachte des 140. Todestages W. A. Mozarts in einem Mozart-Abend am 4. Dez. 1931 mit der Aufführung seines Konzerts für Violine mit Orchester A-dur und für Klavier mit Orchester D-dur, sowie Beethovens „Lieder für eine Altstimme". Die Solopartien lagen in bewährten Händen: Geige: Herma Studeny, Alt: Elisabeth von Pander, Klavier: Therese Dien-Slottko und Dr. Fritz Linden.

Bei der kürzlich im Odeon zu München durch den Münchener Volkschor (Leitung Alfons Braun) stattgehabten Aufführung von „Werken neuerer Zeit" kamen Kompositionen von Beer-Walbrun, Karl Kraft, Erwin Lendvai, Hans Pfitzner, Gottfried Rüdinger und Ludwig Weber zum Vortrag.

Grete Altstadt und Albert Hofmann spielten im großen Kurhaus zu Wiesbaden Werke an zwei Klavieren, wobei Schumanns „Andante mit Variationen", Hans Fleischers „Drei Präludien" und — als besonders starke Leistung — Brahms' „Sonate nach dem Quintett in f-moll" zur Wiedergabe gelangten.

Das Paszthory-Quartett zu München spielte im Rahmen des Bayr. Volksbildungsverbandes Ende des Jahres Streichquintette von Beethoven und Bruckner.

Auch in Aschaffenburg wurde das „Volksoratorium" von Joseph Haas zur Aufführung gebracht mit der Münchener Sopranistin Luise Pflüger in der Solopartie.

Die Münchener Altistin Johanna Egli sang kürzlich in Berlin, von Michael Raucheisen begleitet, Arien von Rossini, Verdi, Mozart.

Von Karl Hasse gelangte in Pforzheim im Rahmen der Veranstaltungen der „Gesellschaft der Freunde für Kammermusik" sein zweites Streichquartett op. 44 in d-moll zur außerordentlich erfolgreichen Uraufführung durch das Zürcher Streichquartett. Durch Verschmelzung modernpolyphoner Schreibweise mit klassisch-gebundener Form gelang es dem Komponisten, eine in ihrer Selbständigkeit überzeugende Tonsprache zu finden.

Julius Gatters Männerchorwerk „Das Hohelied" (mit Sopransolo und Kammerorchester) wurde bis jetzt mit großem Erfolg in Plauen, Kaiserslautern und Bautzen aufgeführt, während die nächsten Aufführungen, und zwar noch in dieser Spielzeit, in Leipzig, Saarbrücken und Zittau festgesetzt sind.

Clemens v. Franckenstein dirigierte am 21. Dez. 1931 in der Tonhalle zu München ein Orchesterkonzert der Theatergemeinde mit Beethovens Ouvertüre zu „Coriolan", Mozarts Arie aus „Il re pastore" und Haydns Symphonie Nr. 92, G-dur.

In Reutlingen dirigierte Karl Hasse seine Orchester-Suite aus der Tragödie „Das Klagelied". Im gleichen Konzert kamen drei Madrigale für Männerchor von ihm durch die Reutlinger Liedertafel unter Leitung von Hugo Herrmann zur Aufführung.

Das 8. Volks-Symphoniekonzert in der Tonhalle zu München am 18. Dez. 1931 wurde zu einem Max-Regerabend ausgestaltet, bei dem unter Leitung von Adolf Mennerich durch die Konzertgesellschaft für Chorgesang die Hiller-Variationen und der 100. Psalm zum Vortrag gelangten.

Der Münchener Bach-Verein brachte unter der Leitung seines Dirigenten Karl Marx am 16. Dez. 1931 J. S. Bachs „Weihnachtsoratorium" zur Aufführung.

In Recklinghausen gelangte die Konzertmesse in c-moll für Orchester und Männer- und Knabenchöre von August Kirse mit dem Cäcilia-Chor und dem Bochumer Orchester unter W. Liebs zur Uraufführung.

In Saarbrücken kam unter Leitung von Felix Lederer Bachs Konzert für vier Klaviere und Streichorchester zur Aufführung.

Das neue Werk von Kurt Thomas „Weihnachtsoratorium" (op. 17) erfuhr durch den Kammerchor Zwickau (P. Kröhne) im Laufe des Dezember mehrere Aufführungen, die wieder mit Begeisterung und Hochachtung für die Leistungsfähigkeit des Chors aufgenommen wurden.

Hans Joachim Moser sang am 19. Dez. 1931 im Münchener Tonkünstler-Verein die „Winterreise" von F. Schubert.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Der Komponist Béla Bartok hat kürzlich die Komposition seines zweiten Klavierkonzertes vollendet.

Egon Wellesz hat ein neues Chorwerk unter dem Titel „Kantate" für Chor, Solosopran und Orchester mit einer Aufführungsdauer von 50 Minuten geschaffen.

Theodor Blumer hat ein „Heiteres Spiel für Orchester" und „Stücke für Saxophon und Klavier" vollendet, die im Musikverlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig, erscheinen. Die erstgenannte Komposition wird in der „Mirag" Leipzig uraufgeführt.

Paul Kadosa schrieb ein Konzert für Klavier und Orchester.

Arnold Ebel schrieb die Musik zu einem Weihnachts-Mysterium von Erich Claudius, das am 13. Dez. 1931 in der Paul Gerhardtkirche zu Berlin-Schöneberg zur Uraufführung gelangte. Außerdem erscheinen in Kürze von ihm zwei Hefte neuer Chöre, vier Männerchöre nach Dichtungen von Will Vesper und vier gemischte Chöre nach Dichtungen von Hebbel und Lenau.

Hermann Zilcher vollendete die Komposition verschiedener a capella-Chöre nach Gedichten von Goethe.

Erich Wolfgang Korngold arbeitet nach Beendigung seiner Sonatine in C-dur an der Instrumentation seiner „Baby-Serenade".

Der Leipziger Komponist Hans Stadler hat ein Singspiel „Glücksritter" komponiert.

Hermann Wunsch hat eine Serenade für Streichorchester mit 2 Flöten ad lib. geschrieben. Das knappe Werk dürfte seiner leichten Spielbarkeit wegen Liebhaber- und Schulorchestern besonders entgegenkommen und dem Mangel an spielbaren modernen Werken ein wenig abhelfen.

Der Komponist Wilhelm Rinkens hat ein neues Werk für Kammermusik vollendet, eine viersätzige Suite für Gambe und Cembalo. Sie ist dem Weimarer Konzertmeister Walter Schulz gewidmet, der sie auch zur Uraufführung bringen wird.

Der Komponist Maurice Ravel hat, nach Rich. Strauß und E. W. Korngold, nunmehr auch ein Klavierkonzert für den einarmigen Wiener Pianisten Paul Wittgenstein geschrieben. Wittgenstein wird das Werk nach der Berliner Uraufführung (27. November) in Paris und London unter Ravel spielen. In Wien gelangt es im Januar unter Heger zur Aufführung.

VERSCHIEDENES.

Der bekannte Newyorker Bankier und Förderer der deutschen Kunst in den Vereinigten Staaten Otto Kahn ist vom Vorsitz des Direktorenrates der Metropolitan Opera zurückgetreten. Kahn begründete seinen Schritt, der einen verhängnisvollen Schlag für die Pflege der deutschen Oper in USA. bedeutet, mit anderweitigen beruflichen Verpflichtungen. Auf Vorschlag Kahns wurde Paul Cravath zu seinem Nachfolger gewählt. Kahn bleibt immerhin weiter Mitglied des Direktorenrates.

Die Wagner-Sammlung Burell (400 Briefe und 600 Notenseiten) ist an Frau Centis-Bok nach Amerika verkauft.

Um der indischen Musikauffassung zu entsprechen, hat der Pianohändler Albert Schulz in Rheydt ein Dritteltonklavier mit 16 Tonstufen in der Oktave bauen lassen und damit eine Idee Busonis verwirklicht. Es wäre von grundsätzlicher Bedeutung, wenn es gelingen würde, der brachliegenden deutschen Klavierindustrie hiermit ein neues Absatzgebiet in Indien zu erschließen, zumal da die Herstellung einfach und im Rahmen jedes Betriebes durchführbar sein soll.

Der Bechstein-Siemens-Nernst-Flügel mit elektrischer Tonerzeugung, Radio und Grammophon macht Schule. Kürzlich hat die Firma August Förster ein „Radio-Piano" hergestellt, das den Charakter des Klaviertones wahrt, aber mit eingebautem Vierröhren - Rundfunkempfänger und Sprechapparat mit elektrischem Antrieb versehen ist.

Die „Gramophone Company" in London sucht 500 Subskribenten zur Finanzierung einer Hugo Wolf-Liederausgabe auf Schallplatten. „Wenn sich jemals ein Fall der Vernachlässigung für einen Komponisten ergab", schreibt der „Musical Mirror and Fanfare", „so trifft dies für Hugo Wolf zu, einen der größten Gesangskomponisten." — Deutschland, nimm dir ein Beispiel daran!

Die am meisten aufgeführte Operette aller Zeiten und Länder ist die „Fledermaus". Dr. Hans Költzsch hat ihre Aufführungsziffer auf 27 000 seit ihrer ersten Darstellung geschätzt.

Dem fruchtbaren und gelehrten italienischen Opernkomponisten Saverio Mercadante (1797 bis 1870), dessen Werke wegen ihrer geringen Originalität heute vergessen sind, ist in seinem Geburtsorte, dem kleinen Altamura in Apulien, ein Denkmal errichtet worden, das der Bildhauer

Arnaldo Zocchi geschaffen hat. Auch in Neapel, wo Mercadante als Leiter des Konservatoriums wirkte, steht ein Denkmal von ihm. Gleichzeitig mit der Enthüllung des Monumentes gedachte das Städtchen seiner anderen Musikgrößen: der Komponisten Giacomo Tritto (1733—1824), des Lehrers von Spontini, und Vincenzo Lavagna (1776—1836). f. r.

In Berlin wurde eine Sammlung von 27 Paganini-Bildern — Originalporträts und Studienblättern — versteigert, die von unbekannter Hand nach dem Leben gearbeitet sein sollen. Es handelte sich dabei um Kohle-, Sepia- und Federzeichnungen.

Zum 100. Geburtstage Gust. Jansens. Der 15. Dezember erinnerte an den 1910 zu Hannover im Alter von 79 Jahren verstorbenen hochverdienten Schumannforscher, Kgl. Musikdirektor Prof. F. G. Jansen. 1831 in Jever geboren, erhielt er seine musikalische Ausbildung in den Jahrn 1848/50 in Leipzig, wo seine Lehrer A. F. Riccius, Theodor Coccius und H. Schellenberg waren. Schon als junger Musiklehrer in Göttingen, wo er besonders auch die akademische Jugend für Schumanns Werke zu erwärmen verstand, wagte er sich an die Bearbeitung der Schumannschen Sinfonien (für Pft. 4- u. 8hdg.), und fand zu seiner großen Freude die Anerkennung R. Schs., der ihm auch schrieb, daß er gern bei Verlegern für ihn eintreten wolle. 1855 erhielt J. dann, z. B. mit auf Empfehlung Spohrs und H. Marschners das Organistenamt am Dom zu Verden, ein Amt, das er bis zu seiner 1900 erfolgten Pensionierung mit vollster Hingabe bekleidete, nebenbei gründlichen musikhistorischen Studien und besonders Studien für Erfassung des Lebens und der Werke R. Schs. obliegend. Die Unermüdlichkeit dieser Ergebnisse waren, wie bekannt, 1883 das wertvolle Werk „Die Davidsbündler", 1886 und dann 1904 in 2. Auflage die Briefe Schumanns mit den genauesten Erläuterungen, „Neue Folge" neben den 1885 von Clara Sch. herausgegebenen „Jugendbriefen", genannt. Ferner gab J. 1891 auch die 4. Auflage der „Gesammelten Schriften" R. Schs., ebenfalls mit zahlreichen Anmerkungen heraus (1913 erschien von diesen Schriften dann die 5. Auflage), und 1901 auch die 7. Auflage von Kothes „Abriß der Musikgeschichte". Auch in zahlreichen gediegenen Aufsätzen behandelte er in der ihm eigenen verständnisvollen Verehrung seinen Meister. Im Schumannmuseum sind alle diese Aufsätze gesammelt, auch handschriftlich noch weitere vorhanden; wie außerordentlich viel Briefe an Jansen, die Sammlung seines Materials für seine Schumannschriften betreffend und als besonderes Wertstück auch alle alten Bände unserer Zeitschrift, die Jansen in langen Jahren mühsam zuammengebracht hatte, und vieles andere.

FUNK UND FILM.

„Der Kongreß tanzt". Der Ufa-Film „Der Kongreß tanzt", der Deutschland und das Ausland begeisterte, enthält die Vorführung eines russischen Balletts. Die Begleitmusik hierzu entstammt den „Polowetzer Tänzen" von Borodin. Der historische Kongreß fand 1814 statt, also genau zwanzig Jahre vor der Geburt Borodins. Warum läßt sich ein Regisseur wie Charell musikalisch so schlecht beraten? Sollte ihm der stilistische Zwiespalt zwischen Wiener Klassik und Borodins Tonsprache wirklich nicht aufgefallen sein? F. Stege.

In Erweiterung der Konzerte debütierender Solisten aus Berliner Musikinstituten ließ die Berliner Funk-Stunde am 23. November 1931 junge Komponisten der Akademie für Kirchen- und Schulmusik (Kompositionsklasse Robert Hernried) mit eigenen Werken zu Worte kommen. Die Veranstaltung gewann dadurch an grundsätzlicher Bedeutung, weil auf diesem Wege eine breitere Öffentlichkeit nicht nur mit der Arbeit der Akademie als solcher, sondern zugleich auch mit dem Streben und der Auffassung der schaffenden jungen Generation vertraut gemacht wurde. Zur Aufführung gelangten unter Leitung von R. Hernried Madrigale für Frauenchor, Volksliederbearbeitungen für gemischten Chor mit Begleitung von Streichinstrumenten, Kinderstücke für Klavier sowie Fugen für Klavier bzw. Streichquartett u. a. m.

Der Bayerische Rundfunk brachte Carl Schadewitz' Klavierquartett zur Aufführung.

In Indien interessiert man sich für den Rundfunk nicht. Wegen finanzieller Schwierigkeiten mußten die indischen Rundfunkgesellschaften ihre Sendungen einstellen, trotzdem der indische Rundfunk erst kürzlich von der Regierung übernommen wurde.

Dr. Walter Niemann (Leipzig) spielte in der Berliner Funkstunde und im Kölner Westdeutschen Rundfunk mit großem Erfolg ein Programm „Wasserspiele" aus eigenen Klavierwerken (op. 43/1, 92/6, 69, 30, 116/10).

Hermann H. Wetzlers Orchesterwerk „Assisi, eine Legende" wurde vom Rundfunk in Riga gesendet.

Der Ostmarken-Rundfunk in Königsberg hat aus dem dortigen Opernhaus die Aufführung der Oper „Neues vom Tage" von Paul Hindemith am 3. Dez. 1931 übertragen.

Gustav Schoedel brachte Hanns Schindlers (Würzburg) Variationen und Fuge über den Choral „Was Gott tut, ist wohlgetan" op. 36 im Bayerischen Rundfunk zur Uraufführung.

A. A. Knüppels „Altdeutsches Spiel von der Geburt unseres Herrn" (Text von Fr. P. Kürten) kam im Dezember am Sender Langenberg zur Uraufführung.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Das erfolgreiche Orchesterwerk von Graener „Die Flöte von Sansfouci“ erlebte im November auch in Nordamerika unter Toscanini seine Erstaufführung. Das Werk wurde daraufhin bereits dreimal wiederholt.

Die Königliche Akademie der Heiligen Cäcilia in Rom teilt mit, daß die Verhandlungen mit der Berliner Singakademie erfolgreich abgeschlossen sind. Die Singakademie wird im Rahmen des großen Musikprogramms des römischen Augusteums die Matthäus-Passion von Bach und das Händelsche Oratorium „Israel in Aegypten“ aufführen. Die für das nächste Frühjahr in Aussicht stehenden Konzerte der Singakademie und des Philharmonischen Orchesters unter Furtwängler zeigen, wie sehr das Augusteum bemüht ist, dem Publikum hervorragende Musik zu bieten.

Hans Pfitzners neuestes Bühnenwerk „Das Herz“ wurde von der Direktion des Königlichen Theaters in Stockholm zur Aufführung erworben. Die Übersetzung des Textes in die schwedische Sprache besorgte Kapellmeister Sandberg von der Kgl. Oper in Stockholm.

Wie von zuständiger Stelle mitgeteilt wird, hat Intendant Dr. Waag die Einladung erhalten, mit der Oper des Badischen Landestheaters Gastspiele in Südafrika zu geben. In den Städten Kapstadt, Johannisburg und Durban sollen im Juli und August sechs bis sieben verschiedene deutsche Opern gespielt werden, wobei „Hänsel und Gretel“, „Tiefland“, „Fledermaus“ und je zwei Werke von Wagner und Mozart gewünscht werden.

Wagners „Ring der Nibelungen“ ist für Algier in Aussicht genommen.

Die Beteiligung deutscher Sänger an der Civic-Opera Chicago. Bekanntlich wurde für die beginnende Saison eine Anzahl deutscher Künstler an die Civic-Opera in Chicago verpflichtet. Nach der endgültigen Liste des engagierten Solopersonals, die der „Musical Courier“ veröffentlicht, ist die Zahl der deutschen Sänger jedoch im Verhältnis zur Gesamtzahl der Solisten sehr gering. Demnach verfügt die Oper zur Zeit über 63 Solisten, vorwiegend Amerikaner, darunter nur neun deutsche Künstler, nämlich: Lotte Lehmann, Frieda Leider, Maria Rajdl, Maria Olszewska, Jan Kiepura (als einziger deutscher Tenor), Rudolf Bockelmann, Eduard Habich, Hans Hermann Nissen, Alexander Kipnis. Hierbei sind auch die österreichischen Bühnenangehörigen mitgerechnet. Unter den Dirigenten befindet sich Egon Pollack und als Oberspielleiter fungiert Otto Erhardt, ehemals Oberspielleiter der Dresdener Staatsoper.

Josef Rühr, der Bariton der Bayr. Staatstheater zu München, hatte in den Konzerten des „Orchestre du Conservatoire royal“ in Brüssel mit Szenen aus Wagner-Opern großen Erfolg.

Rob. Hegers neuestes Orchesterwerk „Verdi-Variationen“ wurde unter der Leitung des Komponisten kürzlich in Glasgow erstaufgeführt.

Das „Cellokonzert“ von Paul Hindemith gelangt demnächst in verschiedenen Städten Hollands durch das Nederlandsch Kamerorkest zur Aufführung.

Alexander Borovsky bringt in diesem Winter im Pariser Conservatoire die für ihn komponierten Cadenzen zu Mozarts Klavierkonzert C-dur (K. V. Nr. 467) von Hermann Zilcher zur Uraufführung.

Für die im Februar dieses Jahres in Genf stattfindende Völkerbundstagung ist an die Berliner Staatsoper die Einladung zu einem Gastspiel ergangen. Das Berliner Opernensemble wird den „Rosenkavalier von Richard Strauß zur Aufführung bringen, ferner die beiden Mozart-Opern „Die Zauberflöte“ und „Die Hochzeit des Figaro“ und zwar in der Inszenierung, in der die Opern bei den letztjährigen Salzburger Festspielen zur Aufführung gelangten. Im Anschluß an das Gastspiel in Genf, an dem auch das Philharmonische Orchester teilnehmen wird, sind Gastvorstellungen der beiden Ensembles mit dem gleichen Programm auch in Lausanne geplant.

Im Rahmen der vierten sinfonischen Saison des Florentiner Orchesters unter Leitung von Kapellmeister Vittorio Gui sollen in Florenz als Dirigenten u. a. Mengelberg und Strawinsky und unter den Solisten Adolf Busch und Edwin Fischer auftreten. Im Mai soll Furtwaengler zwei Konzerte des Berliner philharmonischen Orchesters unter den Loggien der Uffizien dirigieren.

Der Dresdner Kreuzchor, der sich auf einer Gastspielreise durch Holland befindet, hat unter der Leitung seines Dirigenten Rudolf Mauersberger das im Amsterdamer Konzertgebäude veranstaltete 13. Konzert zu einem besonderen Erfolg gestaltet. Die zahlreichen Zuhörer brachten den Dresdner Sängern, die Werke von Brahms, Bruckner, Schubert und Mendelssohn sowie deutsche Volkslieder vortrugen, wiederholte Ovationen dar. Die Presse gibt übereinstimmend ihrer Begeisterung über die Klangschönheit, Harmonie und Disziplin Ausdruck und betont, daß nur ein Chor mit jahrhundertealter Tradition wie der Dresdner Kreuzchor zu einer derartigen Steigerung der Sangeskultur fähig sei.

Herausgeber: Gustav Bosse in Regensburg. — Verantwortlicher Schriftleiter und Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 10. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstr. 19. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Schriftleitung für Norddeutschland:
Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Westdeutschland:
Prof. Dr. Hermann Unger, Köln

Schriftleitung für Österreich:
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien

99. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / FEBRUAR 1932 HEFT 2

INHALT

Seite

Friedrich Högner: Johann Nepomuk David . . . 93
Dr. Fritz Tutenberg: In memoriam Johann Christian Bach. Zu seinem 150. Todestag am 1. Januar 1932 . . . 101
Dr. Alfred Heuß: Eichendorffs „Der frohe Wandersmann" in zwei bekannten Liedfassungen. (F. Th. Fröhlich und F. Mendelssohn) . . . 103
Prof. Hermann W. v. Waltershausen: Franz Wüllner. Zu seinem 100. Geburtstag am 28. Januar 1932 . . . 109
Dr. Wilhelm Zentner: Walter Courvoisier †. Ein Gedenkblatt . . . 110
Dr. Fritz Jahn: Künstler und Kritiker. Eine Entgegnung . . . 112
Ilse Armbrust: Die D-dur Fuge. Eine Novelle . . . 114
Dr. Fritz Stege: Berliner Musik . . . 119
Prof. Dr. Hermann Unger: Musik im Rheinland . . . 121
Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Musik . . . 123
Die Lösung des „Musikalischen Quadrat"-Preisrätsels von Dr. Kratzi, Bremen (Novemberheft 1931) . . . 125
Karl Bonnekamp: Musikalisches Kreuzwort-Preisrätsel . . . 129

Neuerscheinungen S. 130. Besprechungen S. 130. Kreuz und Quer S. 135. Ur- und Erstaufführungen S. 146. Konzert und Oper S. 146. Musikfeste und Festspiele S. 153. Gesellschaften und Vereine S. 153. Konservatorien und Unterrichtswesen S. 153. Kirche und Schule S. 154. Persönliches S. 155. Bühne S. 158. Konzertpodium S. 160. Der schaffende Künstler S. 166. Verschiedenes S. 168. Funk und Film S. 168. Deutsche Musik im Ausland S. 168. Aus neuerschienenen Büchern S. 86. Ehrungen S. 87. Preisausschreiben S. 87. Verlagsnachrichten S. 87. Zeitschriften-Schau S. 90.

Bildbeilagen:

Johann Nepomuk David . . . 93
Johann Christian Bach . . . 108
Walter Courvoisier . . . 109

Notenbeilage:

Johann Nepomuk David, Kleine Partita über zwei Weihnachtslieder
(Es ist ein Ros entsprungen — Vom Himmel hoch)

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35.

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 162.—, 1/2 Seite RM. 84.—, 1/4 Seite RM. 45.—, 1/8 Seite RM. 25.—, die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit

Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

Aus neuerſchienenen Büchern.

H. Gregor: „Die Welt der Oper — die Oper der Welt“. (Verlag Bote & Bock, Berlin.)

Es wird in dieſem vielſeitigen Werk u. a. erzählt, wie Gregor in England zum erſten Male „Hoffmanns Erzählungen“ aufführte. Das war im Jahre 1907. Nach vieler Mühe gelang es, den engliſchen Verleger ausfindig zu machen, der das Urheberrecht an dieſer Oper beſaß. Und nun entſpinnt ſich folgendes ergötzliche Geſpräch zwiſchen Gregor und dem Verleger:

„Sie ſind der glückliche Beſitzer der engliſchen Rechte an Hoffmanns Erzählungen?“

„Wieſo? Wovon ſprechen Sie?“

„Einer Oper von Offenbach.“

„Von Offenbach? Offenbach hat auch eine Oper geſchrieben? Sind Sie deſſen ſicher?“

„Da ich ſie in Berlin einige hundertmal aufgeführt habe!“

„Das erſte, was ich höre! Wie, ſagten Sie, war der Name? Hoff — manns — Er — zäh — lungen? Ah, ich begreife, weil wir alle ſeine Jokes im Verlage haben, nehmen Sie an, daß wir auch . . .“

„Ich nehme nichts an. Ich weiß, daß für England und die engliſchen Kolonien auch dieſer — Nicht-Joke — —“

„Verzeihung, Sie konzedieren mir doch wohl, ich bin kompetenter als Sie, anzugeben, was ich da in meiner Rocktaſche mit mir herumtrage?“ unterbricht mich mein Dialoggenoſſe leicht gereizt.

Ich zucke die Achſeln: „Erweiſen Sie mir die Gefälligkeit, dieſe Rocktaſchen genau zu unterſuchen. Die Sache lohnt die kleine Mühe, glauben Sie mir.“

Und nun unterſucht der Verlagsdirektor mit einem Heer von Angeſtellten ſeine „Rocktaſche“ oder vielmehr ſeinen Verlag, und kein Offenbach kommt zum Vorſchein. Und erſt am zweiten Tage findet ſich die Oper „Hoffmanns Erzählungen“ ſtaubbedeckt in einem finſteren Gewölbe. Die Oper war durch einen „Rocktaſchendefekt“ ins Unterfutter des Herrn Verlegers geraten, aber nun erlebte ſie in London im Beiſein der ſpäteren Königin Mary die allergrößte Senſation.

— — —

Der erſte Oberhofmeiſter am Wiener Hofe, Fürſt Alfred von Montenuovo, der die oberſte Gewalt über die Theater beſaß, wollte Mahler zur Aufführung einer Oper bereden, für die der Kaiſer ſelbſt Intereſſe hatte. Als Mahler immer wieder erklärte, das Werk ſei nicht zur Aufführung geeignet, wurde der Fürſt ſchließlich ſo dringlich, daß Mahler ſagte: „Seine Majeſtät iſt oberſter Chef des Inſtituts; ich könnte mich darum füglich nicht ſträuben, einem Befehle Seiner Majeſtät — doch — —“ „Majeſtät pflegen in Fällen wie dieſen nicht zu befehlen“, warf der Fürſt ein. „Verzeihung,“ fuhr Mahler fort, „Eure Durchlaucht haben mich den Satz nicht beenden laſſen, ich wollte ſagen: Ich würde mich fügen, aber in dieſem Fall auf die Vorſtellungsanzeige drucken laſſen: Auf allerhöchſten Befehl.“ Noch gefährlicher als mächtige Gönner ſind berühmte Komponiſten mit ihren Empfehlungen von Künſtlern und Künſtlerinnen. Gregor erzählt, daß beſonders der franzöſiſche Komponiſt Maſſenet, der keiner ſchönen Frau etwas ablehnen konnte, in Lobeshymnen auf Anfängerinnen der Geſangskunſt ſehr verſchwenderiſch war. Doch auch Leoncavallo ſündigte auf dieſem Gebiet. Eines Tages kam eine ſehr hübſche junge Dame mit einem Einführungsbillett zu Gregor, in dem der italieniſche Maeſtro in überſchwenglichen Worten die Kunſt der Schönen rühmte. Aber bei einer Probe ſtellte ſich ihre völlige Talentloſigkeit heraus. Gregor richtete ſofort an Leoncavallo einen „Dankesbrief“, in dem er ihm mitteilte, nun ſei endlich die Vertreterin für die Titelrolle ſeiner Oper „Zaza“ gefunden, und er werde ſie in dieſer Rolle dem Berliner Publikum vorſtellen. Die Antwort war ein dringendes Telegramm Leoncavallos: „Gnade! Gnade! Liebſter, Beſter! So war es doch nicht gemeint.“

An der Pariſer Großen Oper werden die Muſiker ſchlecht bezahlt, erlangen aber durch dieſen Poſten gute Unterrichtsſtunden. Da dieſer Nebenberuf ſie ſehr in Anſpruch nimmt, fehlen ſie oft, und der Dirigent kann dadurch zur Verzweiflung gebracht werden. So war es auch bei der Einſtudierung einer Oper von Saint-Saëns. Der Kapellmeiſter beklagte ſich bei dem Meiſter darüber, daß bei jeder Probe andere Herren im Orcheſter ſäßen. Saint-Saëns mußte ihm recht geben, aber als er ſo um ſich blickte, ſchien ihm ein Antlitz vertraut, nämlich das des Mannes am erſten Schlagzeug, ihn hatte er jedesmal auf ſeinem Poſten geſehen. Er wollte daher dem Muſiker zu dieſer gewiſſenhaften Erfüllung ſeiner Pflichten beglückwünſchen, aber dieſer erwiderte verlegen lächelnd: „Bei mir hat das eine beſondere Bewandtnis, ich nehme an allen Proben teil — weil ich am Tage der Aufführung verhindert bin.“

Ehrungen.

Am 5. Dezember, als dem 140. Todestage Mozarts, wurden in Wien zwei neue Gedenktafeln enthüllt, und zwar an dem Hauſe in der Rauhenſteinergaſſe, das jetzt an Stelle des Sterbehauſes ſteht, und an der Nordſeite des Stefansdoms, nahe der ſog. Kapiſtrankanzel, alſo an jener Stelle, wo die Einſegnung des Leichnams erfolgt war. Die Feier der Enthüllung war durch die Anweſenheit des öſterreichiſchen Bundespräſidenten ausgezeichnet, der ſelbſt treffliche Worte des Gedenkens an jene ſchmerzvollen Stunden ſprach.

Kammerſänger Ernſt Melchior feierte bei ſeinem jetzigen Beſuch in der königlichen Oper Kopenhagen als Siegfried triumphale Erfolge und wurde vom König zum Ritter von Dannebrog ernannt.

Preisausſchreiben u. a.

Die Preußiſche Akademie der Künſte, Abteilung für Muſik, hat in Verbindung mit dem Muſikausſchuſſe des Deutſchen Sängerbundes die zur Bewerbung um die dem Deutſchen Sängerbunde geſtifteten Staatspreiſe eingegangenen Arbeiten geprüft und mit Preiſen bedacht: Georg Nellius (Neheim a. R.), Otto Jochum (Augsburg), Dr. Rudolf Ochs (Brüx), Hubert Pfeiffer (Wuppertal-Barmen), Franz Sykora (Ellbogen bei Karlsbad), Julius Gatter (Plauen i. V.), Louis Dité (Wien). Die preisgekrönten Kompoſitionen ſind ſämtlich Chorwerke, die beim XI. Deutſchen Sängerbundesfeſte im Juli d. J. in Frankfurt a. M. zur Aufführung kommen werden.

Kurt von Wolfurt erhielt von der Preußiſchen Akademie der Künſte einen Staatspreis für das Chorwerk „Hymne an die Freiheit" für gemiſchten Chor, Altſolo und Orcheſter nach Worten von Goethe. Das Werk ſoll bei ſtaatlichen Feiern, namentlich bei den Goethefeiern dieſes Jahres zur Aufführung kommen.

Die „Association des Amis de l'Orgue" (Generalſekretariat: 12, rue du Pré-aux-Clercs, Paris (7ᵉ) veranſtaltet im Juni 1932 einen Wettbewerb für Orgelkompoſitionen.

Gemeinſam mit dem Verlagshaus Ricordi in Mailand hat die Philharmoniſche Akademie in Rom ein Preisausſchreiben für Streichquartette, -quintette, Sonaten, Lied- und Chormuſik erlaſſen. Näheres durch das Sekretariat der Geſellſchaft.

Der vom Bruinier-Quartett ausgeſchriebene Tauſendmarkpreis für ein neues deutſches Streichquartett iſt durch die Preisrichter — Max Butting, Auguſt H. Bruinier, Anton Bock, Prof. Dr. Gg. Schünemann, Walter Schrenk, Karl Wiener — unter 145 eingelaufenen Werken dem einſätzigen Streichquartett „Nymphenburg" von Max Pauels in Köln a. Rh. zugeſprochen worden. Außerdem ſind von den Preisrichtern noch Streichquartette von Fritz Piket in Berlin-Steglitz und Dr. Leopold Spinner in Wien lobend erwähnt worden. Der Muſikalien-Verlag Bote & Bock hat den Verlag des preisgekrönten Quartetts von Max Pauels erworben; das Bruinier-Quartett bringt es Ende Februar in ſeinem Kammermuſikabend in der Berliner Singakademie zur Uraufführung.

Volksliederwettſingen in Unterfranken. Nachdem die Deutſche Akademie in München, Egern und Traunſtein erfolgreiche Volksliederwettſingen abgehalten und auch eine Sammlung bisher unbekannten oberbayeriſchen Materials herausgegeben hat, werden ihre Beſtrebungen zur Erhaltung und Auffriſchung des Volksliedes jetzt weitergetragen. Die Ortsgruppe Würzburg der Deutſchen Akademie veranſtaltet ein Volksliederwettſingen für Unterfranken und die benachbarten fränkiſchen Sprachgebiete außerhalb Bayerns, das Anfang Mai ſtattfinden ſoll. Zur Einreichung zugelaſſen ſind nur bodenſtändige, namentlich wenig bekannte und in Vergeſſenheit geratene alte, aber auch in das Volk gedrungene und verbreitete neue Lieder gleichen Charakters, zum Wettſingen Einzel- und Gruppenſänger aus dem werktätigen Volk, keine Berufsſänger.

Der franzöſiſche Komponiſt Roger Ducaſſe wurde mit dem „Prix Lasserre de Music" in Höhe von 10 000 Fr. ausgezeichnet.

Der Münchener Muſikpreis 1931 ſoll nunmehr im Februar 1932 in Höhe von Mk. 2000 (ſtatt Mk. 3000) zur Verteilung gelangen.

Verlagsnachrichten.

Der Linos-Verlag in Berlin-Zehlendorf läßt ſoeben ein Memoiren-Werk „Aus meinem Leben" von Hugo Kaun erſcheinen.

Der Verlag Ed. Bote & Bock, Berlin W. 8, gibt jetzt eine eigene Verlagszeitſchrift heraus, die in erſter Linie den wichtigen Neuerſcheinungen des Verlages dient und die den Titel „Der Aufſtieg" trägt.

Der bekannte Muſikſchriftſteller Willy Göttig hat im Verlag von Ernſt Eulenburg,

PREISAUSSCHREIBEN

FÜR DIE LESER DER

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Es ist in diesen Zeiten schriftlich wie mündlich viel davon die Rede, daß wir ein armes Volk geworden sind. Aber alle, die tiefer zu schauen vermögen, wußten ja längst, daß nach der Entwicklung der letzten Jahre die äußere Not eines Tages mit großer Wucht hereinbrechen müsse. Gleichzeitig aber mit dieser stetig wachsenden Verarmung auf der einen Seite, wird auch in immer breiteren Kreisen die Erkenntnis wach, daß gerade unser Volk ein reiches, unverlierbares Besitztum in seinen kulturellen Gütern sein eigen nennt, die ihm keine äußere Macht nehmen kann, soweit es sich deren selbst bewußt ist und diesen Gütern in Heim und Familie eine Pflegestätte bereitet. An der Verankerung des musikalischen Teiles unseres geistigen Besitztums im deutschen Haus hat die „Zeitschrift für Musik", wie ihre Freunde dies ja längst wissen, stärksten Anteil. Und deshalb gehört sie in jedes deutsche Haus. Wir richten daher heute an alle, die sich als ständige Leser mit unserem

Streben verbunden fühlen, die Bitte, jeder zu seinem Teile auch nach dieser Richtung mit uns gemeinsam zu arbeiten. Was liegt auch näher, als von der Freude, die man selbst empfängt, anderen mitzuteilen! Jedem Leser, der auf solch sichtbar tätige Weise mit uns wirkt, wollen wir gerne auch sichtbar unseren Dank abstatten in Form eines Buches aus unserem Verlage, und zwar nach freier Wahl, nicht durch Aufdringung irgend eines Ladenhüters. Die Umschlagseiten des heutigen Heftes berichten von den ab 1. Januar 1932 auf Grund der Notverordnung ermäßigten Preisen unserer Verlagsveröffentlichungen. Wir bitten Sie in ihren Freundes-, Bekannten- und Kollegenkreisen neue Abonnenten für die „Zeitschrift für Musik" zu werben. Sie erhalten für Zuweisung neuer Abonnenten bis 10. April 1932 für

1 Jahresabonnenten ein Werk oder Werke im Betrage von M. 4.–

2 Jahresabonnenten ein Werk oder Werke im Betrage von M. 8.–

3 Jahresabonnenten ein Werk oder Werke im Betrage von M. 12.–

4 Jahresabonnenten ein Werk oder Werke im Betrage von M. 16.–

Bestellkarten liegen dem heutigen Heft zur Benützung bei

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG

Leipzig, ein Verzeichnis „Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe und Muſikplatten“ herausgegeben. Dasſelbe enthält alle auf Schallplatten partiturmäßig aufgenommenen Werke, von welchen Studienpartituren erſchienen ſind. Das achtſeitige Verzeichnis enthält rund 300 Werke nach folgenden Angaben: Komponiſt, Titel des Werkes, Nummer der Studienpartitur, Ausführende, Schallplattenfirmen und Anzahl der Platten. Das Verzeichnis iſt in allen Muſikalienhandlungen oder direkt vom Verlag unentgeltlich zu haben.

Prof. Dr. Hans Joachim Moſer übernahm die Herausgabe der „Zeitſchrift für Schulmuſik“. In den bisherigen Herausgeberkreis traten Dr. Hans Fiſcher und Prof. Edm. J. Müller ein; die Schriftleitung wird von Dr. Fritz Pierſig beſorgt.

Der Verband der Deutſchen Muſikalienhändler teilt uns mit: Im Hinblick auf die Tatſache, daß für Muſikalien trotz gewaltig erhöhter Herſtellungskoſten in großem Umfange noch Friedenspreiſe gelten, hat das Reichswirtſchaftsminiſterium genehmigt, daß die Preiſe für Muſikalien mit Vorkriegspreiſen nur um 5% geſenkt zu werden brauchen. Im übrigen tritt ein Preisabſchlag von 10% ein; nur die nach dem 1. Juli 1931 erſchienenen Muſikalien bleiben im Preiſe unverändert.

Zeitſchriften-Schau

Eine deutſche Theater-Zeitung in Amerika. Unter dem Namen „Theater-Leben“ iſt jetzt in New York eine Theaterzeitſchrift in deutſcher Sprache erſchienen, die Artikel über Film, Muſik, Theaterweſen und Literatur bringt. Das Blatt will nicht nur Berichte über die bedeutſamſten Vorkommniſſe auf dieſen Gebieten veröffentlichen, ſondern auch anregend wirken und die Deutſchamerikaner in eine Welt einführen, die vielen von ihnen fremd geblieben iſt. Die wöchentlich erſcheinende Theater-Zeitſchrift wird in kurzen Notizen über das deutſche und deutſch-amerikaniſche Theaterweſen einen Überblick geben.

Lied und Volk, herausgegeben von Friedrich Struwe, Bärenreiter-Druck und -Verlag, Kaſſel, Nr. 5:

„Um zum Schluß zurückzukommen auf die Fragen des Volkstums. Nicht um ein Volkstum der Tradition kann es ſich handeln, um ein künſtliches Zurückſchrauben, eine künſtliche Daſeinsverlängerung deſſen, was doch ſterben muß; aber um ein Volkstum als Träger einer Zukunfts-Menſchenaufgabe. Alle Kräfte des Blutes und der Überlieferung ſind darein verwoben; aber darüber hinaus geht der Menſchengeiſt ſeinen eigenen Weg. Neue metaphyſiſche Kräfteſtröme ſchließen ſich auf, neue Erkenntniſſe reifen heran, die den Menſchen, wenigſtens in der Zeit unmittelbar vorher, verſchloſſen geweſen waren. Das Deutſchtum wird ſich nicht mehr in nationalen Kämpfen aller Art aufzureiben haben; ſtark und ſelbſtbewußt ſchreitet es ſeinen Weg; was faul iſt, fällt ab; die Zahl macht es nicht aus. Haß und Fanatismus fremder Völker können uns noch weniger anhaben. Blaſen wir nicht in dasſelbe Horn, ſtärken wir uns zu größeren Taten !

Suchen wir die Kräfte der Liebe auf, der Verſöhnung, hören wir doch die Stimme des Geiſtes, die aus unſerm Innern tönt, aber auch aus dieſer Erde, die nach Liebe und Erlöſung ſchreit! Unſer Singen iſt ein Vorſpiel kommender Geiſtestaten: die Materie, die vielgeprieſene, vielbeſtaunte, unumſtößlich ſicher geglaubte Materie beginnt zu zerſtäuben vor den übermächtigen Strahlen einer neuhereinbrechenden Geiſtes-Sonne!“

Walter Henſel.

Deutſche Militärmuſik in Windhuk heute noch, lange Jahre, nachdem wir unſer Südweſtafrika verloren haben — es klingt unglaublich, aber neue Photographien belegen es, die Dr. J. v. Heimburg von einer großen Reiſe mitgebracht hat und im Januarheft von Velhagen & Klaſings Monatsheften veröffentlicht.

Er ſchreibt: „Von einer Flut jubelnder Negerkinder umſchwärmt, rückt in ſtrammem Marſchtritt die ſchwarze Militärkapelle an. Mit einem Schwung, der jeder deutſchen Militärmuſik Ehre gemacht haben würde, marſchieren die Schwarzen auf unter den Klängen des Torgauer, des Hohenfriedberger Marſches. Ein deutſcher Armeemarſch folgt dem andern. Deutſche Fragen, deutſche Antworten ſchwirren über den Platz, alte deutſche Märſche, von Schwarzen in tadelloſen deutſchen Schutztruppenuniformen geſpielt, am Tropenhut die ſchwarz-weiß-rote Kokarde — man glaubt zu träumen. An der Spitze der Menge, welche ſich hinter der Muſik formiert hat, marſchieren zwei Schwarze zu Pferde. Man raunt mir zu, daß der eine den Rang eines Generalleutnants, der andere den eines Oberſten bekleidet. Die Schwarzen Südweſtafrikas ſpielen heute noch mit Begeiſterung weiter Soldat nach dem Muſter, das ihnen einſt die alte deutſche Schutztruppe gewieſen hat. Dies Soldatenſpiel wird in Windhuk mit ſolchem Ernſt durchgeführt, daß ich ſelbſt auf den Friedhöfen der Eingeborenen die Grabſteine mit dem militäriſchen Rang der Verſtorbenen verſehen fand.“



Phot. Karl Werkgarner, Wels

Johann Nepomuk David

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

99. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / FEBRUAR 1932 HEFT 2

Johann Nepomuk David.

Von Friedrich Högner, Leipzig.

„Darin besteht das tiefe Geheimnis der platonischen Liebe — nicht in einem schwindsüchtigen Sentiment, sondern in der Genialität des Sehens, in dem idealen Sinn, mit dem man das Ideale in das Sinnliche, die Urbilder in die Abbilder hineinschaut. Man verspottet diese Liebe so oft, weil man nicht die Macht hat sie zu begreifen; man verkennt deshalb die Liebe überhaupt, denn ihre ganze Wahrheit besteht nur in diesem Idealismus ...."

Kuno Fischer, Diotima.

„Musik höchster Art ist Offenbarung in der Form."

Karl Hasse, Musikstil und Musikkultur.

Die Lage.

Es sind ungefähr zehn Jahre her, daß die deutsche Orgelbewegung in das Bewußtsein der Organistenwelt getreten ist. Fanatischer Zustimmung zu ihren Absichten trat bisweilen leidenschaftliche Ablehnung gegenüber; die Orgeltagungen haben jedoch die prinzipiellen Fragen klarstellen können.

Widerspruchsvoller sieht die Praxis aus. Die Orgelbauer haben im allgemeinen den besten Willen, den Organisten ein zeitgemäßes Instrument zu schaffen, soweit die Ausführung nicht an eigenen klanglichen Vorstellungen scheitert. Ihre Klage trifft die Organisten, bei denen keine einheitliche Auffassung über die Verwirklichung der neuen Ideen herrscht. Spieltischfragen mögen zwar als sekundäre Ang legenheiten angesehen werden, zumal der deutsche Orgelbauer als ernstzunehmender Handwerksmeister oder Fabrikant in dieser Beziehung so ziemlich jedem Wunsche gewachsen ist. In der Hauptsache jedoch, im Klanglichen, steht Meinung gegen Meinung. Um Schlagworte zu gebrauchen: hie Bach- oder Barockorgel, hie romantische oder Orchesterorgel oder moderne Riesenorgel, hie Allerweltsorgel, „auf der man alles spielen kann"; ganz zu geschweigen davon, daß Gegensätze wie Kirchen- und Konzertorgel konstruiert wurden, für die sich auch Gläubige gefunden haben.[1] Solange man vom Begriff

[1] Die „Kinoorgel" hat nur den Namen, aber nicht das Wesen mit der Orgel gemeinsam, weil ihr gerade das bezeichnende Merkmal des Orgeltons, nämlich die Starrheit, abgeht. Sie ist die vollendete Konsequenz der Bemühungen von Orgelbauern, Organisten und Orgelkomponisten den Orgelton schwellbar, elastisch, empfindsam, flimmernd zu machen; als starker Beitrag zur Klärung der uns heute bewegenden Fragen im Orgelbau ist sie sicherlich begrüßenswerter als die Bastarde der sogen. Kompromißorgeln. Sie ist das gegebene Betätigungsfeld für viele, denen die Prätorius, Schnitger oder Kemper nichts zu sagen haben. Der Verf.

der Orgel als Kunstwerk ausgeht, wird man nicht von der ästhetischen Forderung der organischen Einheit, der Geschlossenheit des in sich gegliederten Ganzen loskommen. Man wird dann nur ein Orgelideal anerkennen können, das dem Grundsatz der Bezogenheit aller Teile auf das Ganze bei schärfster Ausprägung der einzelnen Registerpersönlichkeit huldigt. Nun erhebt sich allerdings die Frage: soll diese Registerpersönlichkeit dem barocken oder dem romantischen Klangideal untergeordnet, bzw. angenähert werden oder soll die Klangpyramide der Orgel auf dem Klangwesen heutiger Orchesterinstrumente, etwa des Jazzorchesters, aufgebaut werden, was sich ohne weiteres erdenken und verwirklichen ließe? Die Entscheidung läßt sich nicht fällen von einer materialistischen Musikbetrachtung aus; die Meinung, musikalische Formen seien lediglich Gefäß, musikalische Instrumente könnten jedem hinter der Musik liegenden Inhalt zum Ausdrucksmittel dienen, bringt uns hier nicht weiter. Die Lösung der Frage ist eine Glaubensangelegenheit; auf Grund der Erkenntnis des Wesens der Orgel gelangen wir zur Erkenntnis dessen, was sie ausdrücken kann, und entsprechend unserem Glauben oder unserer Weltanschauung zur Forderung dessen, was sie ausdrücken soll.[2] Diese Forderung entscheidet unser Ansinnen an den Orgelbau.

Eine dankenswerte Leistung haben die Orgelhistoriker vollbracht. Deutschland ist das Land der soliden wissenschaftlichen Arbeit, und so wurden Mensuren, Legierungen, Dispositionen der „alten Meister" unter den Orgelbauern genau erforscht und registriert, und die Orgelbewegung hat auf diesem Gebiete eine ansehnliche Literatur fast über Nacht aus dem Boden wachsen lassen, so daß sich ein Organist heute unvergleichlich genauer über Natur und Geschichte seines Instruments unterrichten kann als noch vor zehn Jahren.

Die Literatur für den Gebrauch des Spielers ist stark angewachsen. Nachdem Karl Straube mit seiner mustergültigen Ausgabe „Alte Meister des Orgelspiels, Neue Folge" vorangegangen war, wurde noch manches alte Werk der Wiederauferweckung für wert befunden. An den alten Orgeln wuchs das Verständnis für den Klang willen der alten Meister; doch manche Neuausgabe war nur ein Schmücken von Gräbern. Sogar bei dem vielgeschmähten 19. Jahrhundert sind wir bereits wieder angelangt.... Die Nervosität, mit der nach immer neuen alten Meistern gesucht wird, ist nur leider auch ein Beweis für das der großen Masse der Lebenden verloren gegangene Zutrauen in die Schöpferkraft der eigenen Generation.

Aber was nützte uns alles sehnsüchtige Zurückschauen auf die Großtaten unserer Väter, wenn es nicht mithelfen könnte, Wege zu neuer Kraft, zu neuen Taten zu finden? Es bliebe nur Kritik unserer eigenen Schwäche.

Denn an dieser Frage wird sich das Schicksal der Orgelbewegung entscheiden: hat die zeitgenössische Orgelkomposition so viel eigene Werte zu geben, daß Orgelbau und Orgelspiel zwangsläufig an ihr sich orientieren und umgestalten müssen?

Das Reger-Epigonentum hat ausgespielt. Nicht als ob die Nachwirkung der Riesengestalt Max Regers ausgelöscht werden könnte. Seine Wiederaufnahme der Formen der alten Meister, seine immer lichter werdende Schreibweise haben die Orgelbewegung mit heraufgeführt. Aber die Übersteigerung gewisser Eigenschaften seines Orgelstils — Klangmassierung, schneller Farbenwechsel, Schwellerdynamik: Dinge, die als wesentlich angesehen und dann epigonenhaft übertrieben wurden — ist heute abgetan. Was dem genialischen Menschen gerne verstattet wird, kann dem talentierten zum Verhängnis werden. So ragen von Regers Generation nur zu uns herauf entweder die ihm zunächst stehenden Schüler, die wie der treffliche Karl Hasse so geprägte Persönlichkeiten sind, daß sie bei Vermeidung der Übersteigerungen des Riesen eigene Konturen erkennen lassen. Oder aber ein paar Orgelkomponisten, die außerhalb des Kreises Max Regers standen.

Wirkte nun die Orgelbewegung auf der einen Seite klärend, so hat sie andrerseits auch starke schöpferische Kräfte entbunden; das um so mehr, als sie nicht bloß als rein ästhetische Angelegenheit auftrat. Sie zeigte sich als eine der mannigfachen Erscheinungsformen von Ver-

[2] Der Verfasser ist diesen Zusammenhängen nachgegangen in seiner Abhandlung „Die deutsche Orgelbewegung", erschienen in der „Zeitwende", VII. Jahrgang, Heft 1.

änderungen auf weltanschaulichem Gebiet, wie sie nach dem großen Kriege fühlbar geworden sind. Mit einer gewissen Berechtigung wurde ausgesprochen, daß die einzelnen Individuen, soweit sie sich von einer Bewegung ergreifen ließen, nicht Handelnde, sondern „Gehandelte" seien. Aber doch nur: mit einer gewissen Berechtigung. Um zu wirken, müssen die Ideen einer Bewegung durch das Medium der künstlerischen Persönlichkeiten hindurch, müssen in ihren Werken greifbare Gestalt annehmen.

So hat die Orgelbewegung ihre eigentlichen Träger in den Komponisten gefunden; diese werden ihr Schicksal entscheiden. Klingende Namen wie H. Grabner, H. Kaminski, S. W. Müller, G. Raphael, H. Spitta haben durch ihre Werke bewiesen, welch starkes Verantwortungsbewußtsein für die Zukunft der Orgel sie erfüllt.

Auch das stammverwandte Österreich ist von der Bewegung erfaßt. Nicht etwa durch äußerliches Mitmachen mit den Strömungen im Bruderland, sondern durch Dasein und Wirken einer schöpferischen Persönlichkeit von ungewöhnlichem Wollen und Können. Deren Verhältnis zur Orgel ist so stark, daß wir die folgenden Ausführungen geradezu überschreiben können:

Die Orgel als Schicksal und Bekenntnis.

Johann Nepomuk David stammt aus einer Familie, die im Jahre 1712 von Wasserburg am Inn nach Österreich einwanderte. So ist er gleichen — österreichisch-bayrischen — Stammes wie W. A. Mozart oder der Dichter Richard Billinger. In der Davidschen Sippe waren viele „Turnermeister", d. h. Glöckner, Mesner und Organisten. In dieser Eigenschaft hausten sie schon in Wasserburg und später an mehreren Orten Oberösterreichs: Mauerkirchen, Eferding. Johann Nepomuk wurde 1895 als der vierte Sohn einer fünfzehnköpfigen Familie geboren in Eferding. Schon als kleiner Knabe sang er auf dem heimatlichen Kirchenchore mit. 1906 kam er als Sängerknabe nach St. Florian, wo er bis 1909 blieb. Wenn man das Wesen unseres Komponisten ergründen will, muß man einen großen Teil der entscheidenden Eindrücke hier in St. Florian suchen. Der große Schatz alter Messen und Motetten, die der treffliche Stiftschor gesungen hat, machte David früh bekannt mit dem Chorklang der Meisterwerke. In den dort im Stifte jährlich zweimal stattfindenden Symphoniekonzerten lernte er Werke von Mozart, Beethoven und Schubert kennen. Das größte Gut des Stiftes war jedoch für ihn die große Orgel von St Florian. Sie ist ihm noch heute die Orgel mit den herrlichsten Prinzipalklängen, deren Plenum Größe und Erhabenheit kündet. 1909 kam David ins Stiftsgymnasium nach Kremsmünster, wo sich der Kirchenchor einer guten Pflege erfreute. Maßgebend für diese Zeit war aber Davids Eintritt in die Studentenkapelle, wo er — Flöte spielend — im Laufe der Zeit die Bedienung fast aller Blasinstrumente erlernte. In Linz, wohin er 1912 kam und 1916 maturierte, spielte er sonntäglich in zwei Kirchen das Amt, in der Kapuzinerkirche und im alten Dom, allwo eine dreimanualige Orgel von Franz Xaver Crismann, dem Erbauer der Florianer Orgel, steht.

Der große Krieg hat auch hier Pläne zerstört. 1920 ging David an die Akademie und an die Universität nach Wien. Dort lernte er musikhungrig die Werke der Musikliteratur kennen, von der ältesten bis auf unsere Zeit. Von 1922 ab beschäftigte ihn die „Kunststelle" in Linz als Dirigent und Kammermusikspieler, und so hat er dort außer den Klassikern auch Brahms, Bruckner, Reger, Pfitzner und Willner aufgeführt.

Wichtiger für sein Werk wurde allerdings seine Tätigkeit in Wels von 1926 ab. Dort gründete er seinen „Bachchor", mit dem er bis heute sämtliche Motetten von J. S. Bach, aber auch Werke alter Meister — Josquin, Palestrina, Lassus, Lechner, Schütz, Buxtehude — und neuerer wie Brahms, Bruckner, H. Wolf, J. Haas, Franz Philipp neben eigenen Werken studierte und aufführte. 1930 wurde ihm der ehrenvolle Auftrag, den Umbau der Orgel in der Christuskirche zu Wels zu leiten. Im Verein mit dem Orgelbaumeister Wilhelm Zika aus Ottensheim an der Donau hat er hier eine Orgel geschaffen, in der die Dispositions- und Mensurationsgrundsätze der Orgelbewegung ohne jeden Kompromiß verwirklicht sind. Diese Orgel von nur 20 Stimmen ist für seine Arbeit wertvoller als eine sog. moderne Riesenorgel; sie ent-

hält alles Wesentliche, genügt infolge ihrer folgerechten Disposition der Darstellung der meisten Werke Bachs und vor allem auch des Komponisten selbst. — Hier in Wels hatte David eine weitere, sein musikalisches Wesen entscheidende Begegnung: das Erlebnis und die eigene Arbeit an der Kunst der Fuge[3] von J. S. Bach. Dieses Werk, mit dem er sich seit 1920 beschäftigte, gewann auf sein musikalisches Denken einen stets wachsenden Einfluß. In Wels hat er das ganze Werk abgeschrieben, den musikalischen Aufbau genau studiert, eine Bearbeitung für die Aufführung hergestellt und dabei das ganze Werk auswendig gelernt. Der Einfluß der Kunst der Fuge auf ihn war so stark, daß sie ihm in einem Jahre intensivster Arbeit daran fast die Luft eigenen Schaffens genommen hat.

* * *

Davids Werkverzeichnis ist sehr umfangreich. Vor 1925 hat er vor allem Werke komponiert, die sich des Orchesters bedienten. 1925 erfolgt dann ein jäher Bruch und allgemach vollzieht sich die starke Hinwendung zur Orgelkomposition. 1912—22 entstanden über 100 Lieder mit Klavier, 20 Chöre und Motetten, Klavierwerke, 1922 seine erste Symphonie „Media vita", 1923 die zweite „Symphonie für Kammerorchester", der symphonische Prolog für großes Orchester, das Concerto grosso für Kammerorchester, 1924 das Klarinettenquintett und Kontrapunktstudien zu den sechs Soloviolinsonaten von J. S. Bach.

Seit 1925 schrieb er u. a.

an Kammermusik:

1. Streichquartett h-moll 1925,
2. Streichquartett d-moll 1926,

Streichtrio G-dur 1928,
3. Streichquartett G-dur 1931;

an Chormusik:

Stabat mater 6stimmig 1927, Verlag Dr. Filser, Augsburg,
Männerchor „Mensch werde wesentlich" nach dem Angelus Silesius 1928,
Tres cantiones chorales 4stimmig 1930,
Zwei Motetten nach Hiob und Jesaias 1931;

an Liedern:

Vier Lieder geistlicher Liebe nach Worten der Mechtild von Magdeburg für Sopran und Orgel 1927,
Abendmahlslied der Anna von Köln für Sopran und Orgel 1929,
Drei Lieder nach Worten des Gustav von Festenberg für Sopran, Flöte und 2 Violen 1929;

an Orgelmusik:

Fantasie über den Choral „Der grimmig Tod mit seinem Pfeil" 1925,
Ricercare 1925,
Chaconne a-moll 1927,
Zwei Hymnen 1928,
Tokkata und Fuge f-moll 1928,
Passamezzo und Fuge g-moll 1928,
} Verlag Dr. Filser, Augsburg,
Fantasia super l'homme armé 1928,
Präambel und Fuge d-moll 1930,
Choralwerk 1930/31,
} Breitkopf & Härtel,
Präludium und Fuge a-moll 1931,
Präludium und Fuge G-dur 1931,
Introitus, Choral und Fuge c-moll über ein Thema von Bruckner für Orgel und zehn Bläser 1931.

* * *

[3] J. N. David ist nicht zu verwechseln mit dem Berliner Dr. H. Th. David, der die Kunst der Fuge in der Edition Peters herausgegeben hat und ebenfalls nicht mit dem Züricher Schriftleiter der „Schweizerischen Musikzeitung" K. H. David.

Bis in die neueste Zeit herein sehen wir, daß hervorragende Meister Orgelwerke für Orchester instrumentieren. Solches Beginnen hat wohl Propagandawert, beruht aber auf einer Verkennung des klanglichen Wesens der Orgel. Der orchesterschreibende Musiker hat vor allem Daseinsgefühle auszudrücken, weshalb er sich vielfach der Sonate mit ihren Gegensätzlichkeiten, mit ihrer Zweigeschlechtlichkeit bedient. Die Musik nach Bachs Tode geht diesen Weg, d. h. sie spaltet sich in ihrer Gesinnung mehr und mehr vom Christlichen ab — entsprechend dem immer stärker werdenden Riß Religion—Alltag, christlich—profan.[4] Harmonisch fundierte Schreibweise: fleischgewordene Musik, die den Menschen angeht, der von seinem physischen Leben vollen Besitz ergriffen hat. Anders Orgelsatz, Orgelmusik: Diese Musik hat nicht den prinzipiell harmonischen Musikleib, sondern sie hat Liniengespinste, die untereinander — vertikal betrachtet — zwar harmonisch sich fügen, aber doch nach anderem Gesetze antreten. Diese Musik singt nicht aus dem Empfinden des Menschen im Diesseitsleben, sie gibt Zeugnis vom Walten Gottes; sie ist nicht erdenlebend, erdenfühlend bedingt. Deshalb die Schwierigkeit der Orgel, Diesseitsgefühle organisch auszudrücken: sie werden sofort widerlich sentimental oder, falls sie mit pseudokontrapunktischer Manier oder angemaßter Kraft ausgedrückt werden, die Physis bedrängend. David sagt einmal in einem Briefe mit gewollter Übertreibung: „Das Orchester drückt aus — das Gefühl. Die Orgel drückt aus — das Gesetz". Wenn wir das richtig verstehen, erkennen wir, daß Orchester und Orgel nur Medien sind, die der besessene Mensch nicht wählen kann; das Medium drängt sich unerbittlich auf entsprechend dem Inhalt, dem der Komponist in seiner Musik Ausdruck geben will.

Musik im Orgelsatz ist, sobald sich das Thema eingestellt hat, das Ergebnis geduldigster Meditation, stärkster Konzentration. Das Thema der Fuge tritt planetenmäßig auf und zieht mit sich den notwendigen Äther der Kontrasubjekte. Die Kontrapunkte, Kontrasubjekte sind die Sphäre der Fuge.

Das Thema der Sonate tritt auf wie ein Mensch und zieht andere Themen an oder stößt sie ab. Die Themen sind Gesellschaft, deren einzelne Mitglieder für sich arbeiten und nur innerhalb der Gesellschaft einem Ganzen dienen. Demnach muß die strenge Fuge, sobald das Thema einsetzt, ihren unerbittlichen Verlauf nehmen; die Sonate aber kann Episoden haben, die ganz anderswohin wollen und nur wie eine geistvolle Einstreuung von Gedanken zu wirken brauchen. Die strenge Fuge hat keine Episoden.

Der Musiker, der Sonaten baut, ruft heterogene Persönlichkeiten zum Wechselspiel miteinander auf, je nach Einfall treten seine Themen an; er sieht auf Abwechslung im äußerlichsten Sinne des Wortes.

Der Musiker, der eine Fuge baut, muß schreiben, wie das Thema will, darf nur auf die Möglichkeiten des Themas hinhorchen.

Wenn wir in J. N. Davids Orgelwerken eine kontrapunktische Technik antreffen, die so hoch getrieben ist, daß eine Fuge sich tatsächlich nur mit ihren thematischen Möglichkeiten abgibt und nur mit den Kontrasubjekten arbeitet, so müssen wir zu dem Schlusse kommen, daß der Autor weiß, was die Orgel verlangt. Die Orgel verlangt den Orgelsatz. Je ausgebildeter nun das kontrapunktische Können ist, desto adäquater ist es dem Instrument.

* * *

---

[4] Man darf in diesen Ausführungen einen vom Verfasser stilisierten Auszug von Anschauungen des Komponisten sehen, wie er sie in seinem umfangreichen Briefwechsel und in vielen Gesprächen mit dem Verfasser vertreten hat. Der Verfasser ist sich durchaus bewußt, daß eine solch überspitzte Präzisierung der Anschauungen, um die es hier geht, zu ganz schiefen Auslegungen führen kann; die obigen Darlegungen sollen zunächst abgrenzen, Richtung weisen. Wer guten Willens ist, möge die Werke des Komponisten für ihn sprechen lassen. Es braucht wohl nicht besonders betont zu werden, daß es sich bei den Gegenüberstellungen Fuge—Sonate, Orgel—Orchester des 19. Jahrhunderts nicht um Werturteile handelt.

1925

Davids erstes Orgelwerk ist nicht mehr ein Werk der Sturm- und Drangzeit. Das Riccercare ist sein erstes Orgelwerk, hat als Tempobezeichnung: „Ganz still". Das ist vielleicht mehr, als der Komponist wahrhaben will. Über dem Schaffen zweier heißblütiger Symphonien ist es „ganz still" geworden, hat sich sein innerstes Ohr und Auge gebildet. Im Triosatz mit Zirkelkanon in Quinten beginnt eine lange Melodie zu kreisen, von c-moll aus alle Tonarten abwandelnd und auf der Dominante wieder schließend. Die nächstfolgenden Sätze sind zwei Fugen, die zusammengehören, da am Schlusse alle Themen übereinander erklingen. Im Verlauf der Fugen wird das Hauptthema in Engführungen verschiedener Intervalle und Abstände abgewandelt.

1927

Ganz anders die Chaconne. Dreiteilig. Eine Einleitung, die mit geschickter Verbergungstechnik schon das Thema ankündigt, phantastisch und rhapsodisch; dann das Thema wieder in seinen Möglichkeiten abgewandelt, vorerst kontrapunktisch, dann in Bewegungsvariationen, dann in Charaktervariationen. Alles in kanonischer Technik. Im Ganzen 30 Variationen.

1928

Zwei Hymnen: Pange lingua und Veni creator. Beide beziehen ihre Themen aus dem gregorianischen Choral. Kanons in verschiedenen Intervallen und in der Vergrößerung. „Choralstudien" können diese Hymnen aber nicht genannt werden; denn sie atmen so großes liturgisches Empfinden und soviel Andacht, daß man darüber die Satztechnik vergessen mag.

Tokkata und Fuge f-moll: Bewegung, Bewegung und Bewegung. Aber doch aus Bewegtheit. Aus dem dämonischen Geiste des Kanons, der die Linien vor sich herjagt wie die steinernen Löwen um das alte romanische Portal der Welser Stadtpfarrkirche.

Passamezzo und Fuge g-moll: Hier wird der Kontrapunktiker zum Ritter geschlagen. Durchführungen in Kontrapunkten verschiedener Intervalle, in der Mitte ein harmonisch ausladender Höhepunkt — man vergleiche jedoch damit einen Regerschen Fugenabschluß und man wird sofort des auffallenden Unterschiedes gewahr werden! —, hernach Engführungen, Kanons, Verdoppelung des Themas im Baß, während Thema und Gegensatz in den Oberstimmen unterdessen zweimal antreten. Und was für ein Schluß! Im Doppelpedal einfache und doppelte Vergrößerung des Themas, während die Oberstimmen das Thema mit dem parallel geführten Gegensatz dreimal in der Originalgestalt bringen in unerhörter Steigerung.

1929

Fantasia super l'homme armé. Ein altes Lied, das vielen Messen zum Thema gedient hat, wird wieder durch ungeheure Kanons hindurchgetrieben.

„L'homme, l'homme, l'homme armé,
l'homme armé doibt on doubter.
On a fait par tout crier
que chacun se viengre armer
d'un haubregon de fer."

Der Mensch, der Mensch, der Mensch in Waffen! Wer kann das bezweifeln? ... Dieses Werk — keine Programmusik — ist wie ein tönendes Mal des Krieges, d'un haubregon de fer, der Mensch bewaffnet mit einem Panzerhemd aus Eisen.

1930

Präambel und Fuge d-moll. Wenn wir bis jetzt in den Orgelwerken noch hie und da harmonische Steigerungsmittel beobachten konnten, so haben wir in diesem Werk vollkommene Auflösung in gotisches Maßwerk. Eine Doppelfuge, die mit ihrem zweiten Thema in die Kontrapunkte der Oktave, Dezime und Duodezime eintritt, hatten wir schon im Ricercare; ein-

fache und doppelte Vergrößerung des Themas mit der Normalmensur des Themas und gleichzeitiger Heranziehung des Kontrasubjektes in Parallelführung der Oktave und Duodezime waren die Steigerungsmittel am Schlusse der Passamezzofuge; also innerhalb des Davidschen Schaffens nichts Ungewöhnliches mehr. Aber hier haben wir alle diese Techniken zusammengedrängt in normale Durchführungsteile. Es treten dabei Kanons fast aller Intervalle auf — aber nicht als Steigerungsmittel; die Durchführungen dieser Fuge laufen fast leidenschaftslos ab, um dann für die Schlußsteigerung die freieste Linienfortspinnung zur Verfügung zu halten. Das Wagnis dieser Fuge ist geglückt.

1931

Zwei Präludien und Fugen in a-moll und G-dur. Dem Ausmaß nach nicht so lang wie die vorher geschriebenen, der Technik nach konzentriert auf die besagten Mittel, dem Inhalt nach um Jahre älter und weiser. Das a-moll-Werk von durchgeistigter Bläße, das G-dur-Werk wie ein Pastorale im innigsten Schalmeienton.

Introitus, Choral und Fuge c-moll über ein Thema von Bruckner. Über dieses unheimlich aufregende Thema improvisierte Bruckner 1889 in Kremsmünster am Schlusse eines Prälatenamts. Davids Werk über dieses Thema ist den Ausmaßen wie der Wirkung nach sein größtes. Das Thema zieht drei Kontrasubjekte nach sich und zwei Fugenbänder. Alle Subjekte und die beiden Bänder erklingen am Schlusse der Fuge gleichzeitig — wozu Hörner, Trompeten und Posaunen herangezogen werden — und beschließen so das Prälatenamt mit einer imposanten Feierlichkeit. Es ist klar, daß diese Subjekte auch brucknerisch sein müssen. Technisch neu für David war die Einführung von Spiegelfuge (von c-moll nach Es-dur) und Spiegelkanon. Die Bläser sind nicht zur äußeren Aufmachung herangezogen. Sie haben Funktionen, die der Orgel nicht angemessen sind. Daß Introitus und Choral nichts sind als eine Variation der Themen, die die Fuge speisen, ist bei David nicht anders zu erwarten.

1930/31

Choralwerk. Für einen Orgelkomponisten läge es nahe, sich so bald als möglich über die Choräle herzumachen. David beschäftigt sich erst damit, nachdem er schon fünf Jahre lang mit der Orgel umging. Da er die Literatur kennt, hat er Ehrfurcht vor ihr. Infolgedessen brauchen wir nicht zu befürchten, daß diese Choralbearbeitungen einen bloßen Beitrag zu den schon so vielen alter und neuerer Meister bilden. Was andern Komponisten das Schreiben von Liedern ist, das mag für David das Choralbearbeiten sein. Hier spricht sich seine persönliche Frömmigkeit unmittelbar aus. 15 Choräle sind hier in allen Formen bearbeitet: Choralvorspiel, Partita, Tokkata, Passacaglia, Präludium und Fuge, Kanon, Choralfantasie. Diesem Werk dürfte in Zukunft innerhalb des Davidschen Schaffens eine Bedeutung zukommen wie dem Orgelbüchlein im Schaffen J. S. Bachs.

Epilog.

Diese kurzen Hinweise mögen die Meinung bekräftigen, daß es sich hier um einen Musiker handelt, der etwas kann. In dieser Richtung liegen denn auch die Vorwürfe gegen Davids Art, zu schreiben. Man hat behauptet, seine Werke seien konstruiert.

Die satztechnische Virtuosität, die in Davids Werken unmittelbar in die Augen springt, mag im ersten Augenblick freilich verblüffen oder gar das Verständnis erschweren. Lieber möchte ich allerdings sagen: den Genuß erschweren. Davids Musik ist zu wenig einfach. Aber handelt es sich hier wirklich nur um satztechnische Spekulationen, um „spekulative Inbrunst", um moderne Niederländereien, mit denen der Komponist aufprotzen will? Ich bin der Meinung, daß hier größte Verantwortlichkeit am Werke ist. Erschütternd wirkt der unerbittliche Ernst, der es dem Komponisten verbietet, in seiner Musik seine privaten Freuden und Leiden auszudrücken. Seine Musik will eine „anlaßlose" Gefühlswelt ausdrücken, will zum Religiösen zurückführen, zum Zeugnis Gottes werden, Offenbarung des Übermenschlichen sein. Die architektonische Strenge seiner Werke ist ihm Widerschein des Metaphysischen. Wenn man schon vom Konstruktiven (d. i. etwas andres als: „kon-

ſtruiert") bei David reden will, ſo handelt es ſich bei ihm nicht um einen Erſatz für den Mangel an Einfällen, ſondern um Bekenntnis. Er lebt in chiliaſtiſchen Vorſtellungen, oft kehren in ſeinen Briefen „tauſendjährige" Wendungen wieder. Sein Glaube an das, was hinter der Muſik ſteht, verlangt höchſte Ehrfurcht, höchſte Zucht. So macht er es weder ſich noch ſeinem Spieler noch ſeinem Hörer leicht.

Die architektoniſche Zucht ſeiner Werke iſt ihm zugleich Schutz gegen die Laſt der ihm bisweilen im Übermaß zukommenden Einfälle. Im Drange des Schaffens fühlt er dann den Zuſtrom muſikaliſchen Gutes nicht immer nur als Gnade. Als er über einem ſeiner ſtärkſten Werke ſitzt, ſchreibt er mir: „Komponieren zu müſſen iſt ein Fluch, ein ſchrecklicher Fluch." Der Kampf zwiſchen Leidenſchaft und Beſinnung nimmt dann manchmal dramatiſche Formen an. . . .

Der architektoniſche Zug in Davids Schaffen iſt aber nicht nur Bekenntnis wille. Sein ganzes Empfinden iſt ſtark bildhaft. Als er mich das erſte Mal an meinem früheren Wirkungsorte Regensburg beſucht, gehen wir nachts über den Domplatz; da fällt mir auf, wie er wie ein Verzückter vor dem gewaltigen gotiſchen Dome ſteht. Für die Werke der Baukunſt hat er eine Leidenſchaft, die Orgelproſpekte haben es ihm angetan, ſeine Fugen ſind ihm Abbilder der Dombauten.[5]

Sind ſie deshalb kalt, richtet er zwiſchen ihnen und dem Hörer die hohe Mauer „Gerecht und Bitter" auf?

In Davids Briefen kehrt bei ſeinen Vortragsanweiſungen oft der Vergleich mit dem Feuer wieder: „Dieſe Stelle mußt Du ganz brennend ſpielen; dieſes Stück kann nur durch eine gewiſſe Hitze zur Wirkung gebracht werden; in der Haltung muß die Fuge ganz groß ſein, ſtark, feurig, fanatiſch; am beſten: alles endgültig ſpielen . . . Das iſt, was meine Orgelwerke verlangen: Leidenſchaft, Glut und brennende Menſchen — aber keine Sinnlichkeit . . ." uſw. Wenn David in ſeinem von der übrigen Wohnung abgelegenen Muſikzimmer, ſeiner „Tobzelle" arbeitet, dann geht es durchaus nicht „ganz ſtill", oder „mit Alter" oder „ſehr ruhig" oder, wie ſeine Vortragsangaben noch heißen mögen, zu. . . .

Ein angeſehener Kompoſitionslehrer ſoll geäußert haben, er bezweifle, ob David den Anſchluß an die „Moderne" finden werde. Was heißt nun „Modern"? Soviel Köpfe, ſoviel Meinungen. Der Komponiſt hat ſich ſelbſt einmal zu dieſem Punkt geäußert: „Modern, wenn auch ſchon wieder nicht mehr Tagesgeſpräch, iſt die Atonalität. Die Gleichberechtigung und Gleichwertigkeit aller Tonſtufen iſt die aufs Muſikaliſche projizierte Demokratie — alſo eine durchaus zeitgemäße Erſcheinung. Ob ſie mehr theoretiſch als praktiſch iſt, wird ſich am Phänomen des Demokratiſchen ſelbſt deduzieren laſſen." Kommt es überhaupt darauf an, daß ein Komponiſt in den Augen ſeiner Kompoſitionskollegen oder in den Augen konjunkturtüchtiger Spieler „modern" iſt? Wichtiger muß uns ſein, daß er überhaupt „iſt", im Sinne der ſtarken, eigenwüchſigen, geſchloſſenen Perſönlichkeit, ein Stein des Anſtoßes für alle, die den Gang der Muſikgeſchichte auf vorgefaßte Meinungen hin dirigieren wollen; oder — anders ausgedrückt —: daß er in ſeiner ſpezifiſchen Art zeitbeſtändig ſchreibt.

* * *

Dieſe Ausführungen ſollen nicht mit dem üblichen Dithyrambus beſchloſſen werden; ſolches Beginnen wäre dem ſchlichten Sinne Davids zuwider. Ihre Abſicht iſt, den deutſchen Organiſten Anſtoß zu geben, Davids Weſen, Willen und Werk ſich durch heißes Bemühen zu eigen zu machen und einen ihrer Beſten durch Taten, d. h. durch zahlreiche Aufführungen ſeiner Werke zu ehren.

„Wer andern dient, dient ſich ſelbſt." Möge die Wahrheit dieſes Wortes allen zur Überzeugung werden, welche durch ſelbſtloſes, hingebungsvolles Studium der Davidſchen Werke zur Erkenntnis der ſtarken Kräfte gelangen, die von dieſer ungewöhnlichen künſtleriſchen Perſönlichkeit ausſtrahlen!

[5] In einem Briefe findet ſich einmal folgende Stelle: „Das Ganze hat eine ganz neue Architektur, inſonderheit die Präambel: Säulen, Joche, Stützen, Fenſterroſen und hübſche Portale".

In memoriam Johann Chriſtian Bach.

Zu ſeinem 150. Todestag am 1. Januar 1932.

Von Fritz Tutenberg, Altona-Bahrenfeld.

London: das war um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die Metropole geiſtiger Kultur und höchſten geläuterten Kunſtgeſchmacks. Künſtler aus aller Welt kamen hier zuſammen, Virtuoſen, Sänger, Dirigenten und nicht zuletzt Komponiſten der führenden Nationen. Händel wird zum erklärten Liebling des engliſchen Publikums und ſteigt zu ſeinem höchſten Ruhm empor. Sein Erbe tritt Johann Chriſtian Bach, der jüngſte und Lieblingsſohn Johann Sebaſtians, in der Gunſt des Publikums an.

1735 geboren, wird er nach dem Tode des Vaters Schüler ſeines Bruders Philipp Emanuel in Berlin. Ihm ſcheint das aber nicht behagt zu haben. Jedenfalls kam das damalige Berliner Muſikleben ſeinen Neigungen nicht ſonderlich entgegen. Wilde Gerüchte und Klatſchgeſchichten ſpinnen ſich um ſeine plötzliche Reiſe nach Italien, die ſich wohl aus ſeinem impulſiven Charakter erklären und auch verſtehen läßt. Ob er nun mit einer Sängerin nach Italien durchgegangen iſt oder nicht, heute kümmert uns mehr als alle dieſe von ſeinen mehr oder minder wohlmeinenden Biographen zuſammengetragenen Hiſtörchen die Tatſache, daß er in Italien in die ſtrenge Schule des Padre Martini kam, der ihm eine feſte Grundlage für ſein ſpäteres Schaffen gab. Wie ernſt es Chriſtian Bach mit dem Studium nahm und wie er um den Stoff rang, bezeugen viele ſeiner Briefe. Die alte Entſchuldigung, daß die Jugend nur anders komponiert als die Alten, weil ſie nicht ſo viel gelernt habe, trifft bei ihm nicht zu. Daß er in ſeiner italieniſchen Zeit zum Katholizismus übertrat, iſt bei einem Sohne Johann Sebaſtians befremdend, beweiſt aber am ſchlagendſten, wie unähnlich ſich Vater und Sohn waren. Chriſtian war Rokokomenſch und in religiöſen Fragen unbedenklich, wenn er nur ſeine Zwecke erreichte, in dieſem Falle Domorganiſt von Mailand wurde. — Bald aber wurde er nach England geholt und wir finden ihn als „Musicmaster of Her Majesty the Queen of Great-Britain“ wieder. Und wenn wir heute etwas von ihm wiſſen, verdanken wir es lediglich ſeiner Londoner Zeit und Schaffensperiode, die ſich der Ausgrabung lohnte. Auf dem Höhepunkt ſeiner Schaffenskraft, ſiebenundvierzigjährig, nimmt ihn der Tod mit ſich fort. Er ſtirbt als künſtleriſch Vollendeter, betrauert von der ganzen Kulturwelt, am tiefſten betrauert von einem, dem er nicht das Waſſer reichen konnte, der aber wußte, was er ihm verdankte: W. A. Mozart. Hätte er es uns nicht ſelbſt in ſeinen Briefen geſagt, ſo wüßten wir es aus ſeinen Werken; am ſtärkſten tritt das in Erſcheinung beim Menuett aus dem „Don Giovanni“: es iſt faſt wörtlich die Arie des Cäcilius aus dem III. Akt der Bachſchen Oper „Lucius Silla“ (1774 für Mannheim).[1]

Chriſtian war der größte Gegenſatz ſeines Vaters und doch wieder ein echter Bachſohn. Daß ſich bei ihm deutſches und italieniſches Weſen zu vermiſchen ſuchten, eine Syntheſe, die erſt Mozart vollgültig gelungen iſt, macht ihn uns ſo liebenswert. Erdgebunden war er, deutſch in ſeiner muſikaliſchen Urwüchſigkeit, nie um den ſchöpferiſchen Einfall verlegen, verträumt, weich, jedem ſtörenden Konflikt aus dem Weg gehend (daraus entſpringt ſeine Unmöglichkeit als Dramatiker). Dann wieder äußerlicher Weltmann, durch und durch Rokokomenſch mit all ſeiner verliebten Zärtlichkeit und Tändelei, die ihn, nach Schubart, zum „Liebling der Damen“ machten. Stets neigt er ſich allem Fortſchrittlichen zu, und was er gebrauchen kann, aſſimiliert er ſich ſofort, ohne viel zu fragen, wo es herkommt. Aber bei dieſem „Proteus“, dieſem ſich ſtändig wandelnden Menſchen, wird alles zum geſchloſſenen Ganzen. Keiner war ſo nervös, ſo fein

[1] Fritz Tutenberg: Überſetzung und Bearbeitung von Bachs „Lucius Silla“. Uraufgeführt 1929 im Kieler Stadttheater.

organisiert, so aufhorchend für den neuen Geist, der die Musik seit 1750 durchdrang und der etwa dem „Sturm und Drang" der Literatur zur selben Zeit entspricht. Es war eine Zeit der Gärung, die die Erfüllung der Neuklassik eines Haydn und Mozart in sich barg, aber ihre Zeit haben mußte. Daß Chr. Bach mitten drin und nicht am Ende stand, brachte es vielleicht mit sich, daß er ein Jahrhundert vergessen ward, bis ihn Riemann der Vergessenheit entriß, Max Schwarz seine Biographie zusammentrug, Schökel ihn in einer Münchner Dissertation mit seinem Instrumentalwerk in die Instrumentalmusik seiner Zeit einreihte und Abert die engen geistigen Zusammenhänge mit Mozart in seiner Mozartbiographie aufdeckte. Daß wir aber Chr. Bach heute wirklich wieder besitzen, danken wir der hingebenden Arbeit von Ludwig Landshoff und Fritz Stein, die mit Neuausgaben seiner Werke (ein Denkmälerband von Fritz Stein ist in Vorbereitung) auch dem praktischen Musikleben wieder lebhafte Anregungen gaben.[2]

Johann Christian Bach war in seiner Zeit in allen Instrumental- wie Vokalgattungen führend. Wenn man von „Bach" sprach, meinte man nur ihn, nie den unvergleichlich größeren Vater oder seinen versonnenen, dem lauten Tageslärm abholden Bruder Philipp Emanuel. Christian arbeitet an dem Ausbau der Klaviersonate (er führt das Hammerklavier in England ein), des Klavierkonzerts, der Sinfonie, die er abseits von den Mannheimern um neue Form- und Gefühlswerte bereichert[3] und sie den Klassikern als fertige Gußform präsentiert. Dem großen Publikum ist er der erste Opernkomponist seiner Zeit, der deutsche Innigkeit, italienische Süße und Sinnlichkeit, englische Formglätte zu vereinigen weiß. Seine Opernmusik gebiert sich aus der tänzerischen Gebärde des Rokoko. Aber dazwischen gärt die neue Zeit, und auch dem Einfluß Glucks weiß er sich nicht zu entziehen. In seinem „Lucius Silla" schafft er sein reifstes Opernwerk der Spätzeit. Hier ist all das vereint, was das Wesen Christian Bachs ausmacht: glühende Sinnlichkeit, Verträumtheit, Innigkeit, Freude am schönen, gesättigten Orchesterklang, der das Cembalo zu entbehren weiß. Und über allem schwebt der Zauber eines unendlich schönen Melos. Die Melodie fließt, sie ist eingegeben, nicht gewollt.

Chr. Bach war ein Vollblutmusiker, aber keine Persönlichkeit, die sich auch gegen den Willen des Publikums durchzusetzen suchte. Vielleicht, weil er das Unglück hatte, einer Übergangszeit anzugehören, die nur Talente, fleißige Bienen, aber kein Genie gebrauchen konnte, weil dieses nicht experimentieren darf, sondern aus von Handwerkern geliefertem Material Ewigkeitswerte erschaffen muß. Auch der Architekt braucht Zeichner, die ihm die Details ausarbeiten, ehe er den letzten Schliff anlegt.

Und darin besteht Chr. Bachs stille Größe, die wir ihm heute zu danken haben: er wurde der Wegbahner, der Mann, der, nachdem er sein Werk verrichtet, ins Dunkel untertauchen mußte, der Mann, der, wie so viele, das Handwerkszeug für das kommende Geschlecht schmieden mußte. Ist deshalb sein Schicksal bemitleidenswert? Er, der Vergötterte des europäischen Kulturkreises, wird es nie so empfunden haben. Doch die wir heute Mozart besitzen, wollen auch dankbar des Mannes gedenken, der kraft seiner überragenden schöpferischen Begabung sein nächster Vorfahr wurde.

---

[2] Hugo Riemann: Präludien und Studien, Bd. III, 1901: Die Söhne Bachs;
Max Schwarz: J. Chr. Bach-SIMG, 2. Jahrgang, 1901/02, S. 401 ff.;
Schökel: J. Chr. Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit. Georg Kallmeyer Verlag 1926;
Hermann Abert: J. Chr. Bachs italienische Opern und ihr Einfluß auf Mozart, ZFM. I. Heft 6; W. A. Mozart, 1. Band 1919 und viele Aufsätze in Zeitschriften.
L. Landshoff: Bachsche Klaviersonaten bei Peters, Arien bei Drei-Masken-Verlag;
Fritz Stein: B-dur(Lucius Silla)-Sinfonie, Sinfonia für Doppelorchester D-Dur, Sinfonia für Doppelorchester in Es-dur (alle drei bei Peters);
Fritz Tutenberg: Sinfonie concertante in Es-dur (uraufgeführt Würzburger Mozartfest 1928, ungedruckt).

[3] Vergl. Fritz Tutenberg: Die Sinfonik J. Chr. Bachs. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Sinfonie von 1750/80. G. Kallmeyer Verlag 1928.

Eichendorffs „Der frohe Wandersmann“ in zwei bekannten Liedfassungen.

(F. Th. Fröhlich und F. Mendelssohn).

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Von Eichendorffs schönem Gedicht „Der frohe Wandersmann“ besitzen wir zwei sehr bekannte musikalische Fassungen, die zum Volkslied gewordene des Schweizers Theodor Fröhlich (1803—1836), ein schlichtes, reines Strophenlied, sowie die berühmte von Mendelssohn-Bartholdy, ein ausgeprägtes Chorlied, das einige Generationen hindurch ein Glanzstück von gemischten und Männerchören gewesen ist — das Original ist für Männerchor, in op. 75 — und heute an Beliebtheit nur wenig verloren haben dürfte. Wir wollen nun die beiden Lieder, besonders das erste, in jener Art vor uns erstehen lassen, wie sie viele Leser unsrer Zeitschrift aus früheren Lied-Aufsätzen des Verfassers her kennen, und tun dies noch aus dem Grunde, weil mir wiederholt von Schulmännern versichert wurde, sie könnten mit diesen Aufsätzen gerade auch in der Sing- und Musikstunde etwas Besonderes anfangen, etwas, das diesen rein im Dienste einer geistig-seelischen Liedforschung stehenden Aufsätzen durchaus fern lag. Die zum Volkslied gewordene Fröhlichsche Fassung wird nun gerade in Schulen sehr viel gesungen, in Sachsen ist sie mit Zöllners „Das Wandern“ das beliebteste Wanderlied, eigentümlicherweise nicht in der Schweiz, wo, wenigstens früher, das Lied nicht einmal im „Heim“, dem bekanntesten Chor-Liederbuch, zu finden war, im Gegensatz zur Mendelssohnschen Komposition, die, den Schülern viel zu schwierig, ihnen mit nicht geringer Mühe eingepaukt wurde. Die Volksweise fehlt aber auch in den „Kaiser-Liederbüchern“ — wieder nicht aber Mendelssohns Chorlied als gemischter Chor —, und selbst ihre Fortsetzung, das vor einem Jahr erschienene Volksliederbuch für die Jugend mit seinen nicht weniger als 763 Nummern, hat noch keine Zeit gefunden, dieses so allgemein und gerade bei der Jugend beliebte Lied aufzunehmen, das, nebenbei bemerkt, auch in Kommersbüchern zu finden ist. Man möchte hier denn doch fast an Absicht glauben, d. h. annehmen, daß dieses gerade von den Schulen und der deutschen Jugend erkorene Lied bei der preußischen Volksliederkommission keine Gnade gefunden hat. Ob dies an der Unscheinbarkeit des Liedes, dessen natürliche Frische unmittelbar überzeugt, liegt? Jedenfalls ein Grund mehr, sich mit ihm zu beschäftigen, auf daß der Bann, der auf es zu legen versucht wird, gebrochen wird, soweit dies bei einem so allbekannten Volkslied überhaupt nötig ist. Es geht aber mit manchen Liedern ganz so wie mit Menschen, die unscheinbar und ohne alles äußere Auftreten, gerade vor hohen Herren nicht gut abschneiden, während sie dort, wo sie gekannt werden — und das wäre hier das Volk —, ebenso geachtet und geliebt werden, so daß es denn doch wohl gut ist, wenn das Volk seine Lieder selbst wählt. Und dies um so mehr, als auch die heutige wissenschaftliche Liedforschung noch sehr weit davon entfernt ist, mit einem sichern kritischen Maßstab an ein Lied heranzutreten.

Man sieht's dem so einfachen Lied auch wirklich nicht von außen an, daß es einem echtesten Keim entsprossen ist. Solange nun Strophenlieder betrachtet werden mußten wie etwa Gemälde und sonstige Bilder bei fast völliger Dunkelheit, derart etwa, daß ein Arm für ein Bein angesehen wird, konnte es auch nicht anders sein. Der Weg, hinter das Geheimnis vieler echter früherer Strophenlieder zu kommen, führt auch einzig und allein über die Ermittlung derjenigen Textstrophe, die ihrem Erfinder zur Melodie verholfen hat, und die in unzähligen Fällen alles nur nicht gerade die erste war, wie eben bis zur Aufdeckung dieses Sachverhalts, einer uralten, im Laufe des 19. Jahrhunderts aber vergessenen Praxis, angenommen wurde. Die Ermittlung der Urstrophe — sie gelingt, aus allerlei Gründen, nicht in allen Fällen, wie oft genug auch die nach dem Vater eines Kindes nicht gelingt —, die Ermittlung der Urstrophe ist aber lediglich die notwendige, indessen grundlegende Vorarbeit, die nunmehr dem Betrachter gestattet, hinter das verschleierte Bild zu blicken, d. h. der Melodie auf Grund der ermittelten Textstrophe ins

Herz und Antlitz zu schauen. Und der Mund fängt nun an zu sprechen, er kündet nun auch — ein neues Geheimnis echter Strophenmelodien — von Dingen, die dem Erfinder der Weise so wenig bewußt waren, wie Eltern sich von vielleicht wunderbaren, in ihre Kinder gelegten Kräften und Eigenschaften etwas Bestimmtes auch nur träumen lassen können. Das ist denn auch das sicherste, letzte und beglückendste Zeugnis für die richtige Strophen-Ermittlung, wenn nunmehr die Melodie förmlich zu sprechen, von sich zu künden beginnt, wodurch uns Dinge enthüllt werden, die nie und nimmer hinter der verschleierten Melodie auch nur vermutet werden konnten, nunmehr aber dem sehend-fühlenden Auge so offen und klar vorliegen wie ein bis ins soweit Letzte erschlossener, innerlich bedeutsamer Mensch nach Abschluß seines Lebens. Es ist sogar noch ein Weiteres: Eine echte Strophenmelodie ist immer genitum, non factum, genitum in einer so ausschließlichen Art, wie es bei keiner einzigen musikalischen Form wieder vorkommt und, aus ganz bestimmten Gründen, vorkommen kann, dabei genitum in spiritu, geboren im Geiste, um noch im besonderen den Anteil der, ebenfalls in verschiedenste Geheimnisse gehüllten seelisch-geistigen Erfassung des Gedichtes als Ganzes wie im besonderen anzudeuten. Ich kenne nichts, was — im allerengsten Rahmen — die Wunder der menschlichen Seele sowie die unserer abendländischen Tonkunst offenbarer zu machen vermag als die Entstehung einer echten Strophenmelodie, die nun ihre streng musikalische Deutung auf allgemein-menschlicher Grundlage erfährt. Wenn irgendwo ein greifbarer Untergrund für Schopenhauers Anschauung, daß der Komponist eine Sprache rede, die seine Vernunft nicht verstehe, gefunden werden soll, so einzig im Strophenlied, das rein als solches, d. h. lediglich als — unbegleitete — Melodie, eine volle Einheit, ein Ganzes bildet.

Das sei nun an unserem, einem besonders einfachen Beispiel klar gemacht, einem Lied zudem, das unsre Jugend besonders liebt, wie ich auch wohl annehmen darf, daß die Ausführungen von dem musikalisch aufgeweckten Teil einer mittleren Schulklasse ganz wohl, wenigstens zur Hauptsache, verstanden werden können. Die Voruntersuchung, darin bestehend, welche Textsprache der Melodie zugrunde liegt, können wir uns in diesem Fall ersparen, weil die Ermittlung zu einem ganz sicheren Ergebnis führte, einem derart unzweifelhaften sogar, daß selbst der Versuch gemacht werden kann, es von etwa 14—15jährigen aufgeweckten Jungen und Mädchen mittelst geeigneter Fragen selbst finden zu lassen. Die jungen Leutchen hätten dann zudem die Genugtuung, in grundlegend wichtigen Fragen des Liedverstehens gearbeitet zu haben, von denen auch die sog. gewiegtesten Liedforscher des 19. Jahrhunderts nicht das Geringste wußten und merkten, die heutigen aber — und das wiegt —, obwohl sie mit dem Sachverhalt hinreichend bekannt gemacht worden sind, sich in der Handhabung des uralten Prinzips derart unfähig gezeigt haben, daß unsereiner sich allmählich schämt, immer wieder auf Arbeiten über das Lied zu stoßen, deren Verfasser in oft Hunderten von Seiten über naheliegendste Zusammenhänge hinwegschreiben. Damit aber erkannt wird, daß wir auch kein Wörtlein zuviel gesagt haben, sei immerhin an einer Frage gezeigt, wie wenigstens bei so einfachen Verhältnissen, wie sie dieses Lied aufweist, ganz wohl Schüler von Mittelklassen an der Ermittlung der Urstrophe sich mit Erfolg beteiligen können. Wofür die Probe nun eben geeignete Gesanglehrer machen können. Hier die Anleitung.

Ein Lehrer lasse das ganze Gedicht von einem besonders natürlich veranlagten Schüler vorlesen, das ganze deshalb, damit sowohl dieser wie die ganze Klasse ganz unbewußt in den eigentlichen rhythmischen Fluß des Gedichtes gelangen. Warum, sei hier nicht weiter ausgeführt. Voraussetzung ist noch, daß von der Fröhlichschen Melodie nicht gesprochen wird, die Schüler überhaupt nicht wissen, worum es sich handeln soll. Denkbar verkehrt wäre es also, das Gedicht aus dem Liederbuch vorlesen zu lassen. Daraus nämlich, daß gerade auch die Liedforscher einen Text immer nur in Verbindung mit der Melodie, oft auch ihrem ganzen Begleitungsapparat, kennen lernen, entstehen gleich schwerste Fehlerquellen. Denn sie sehen nun gleich von Anfang das Gedicht lediglich im Lichte, in der Auffassung des Komponisten, sind mithin diesem, sei's im Guten wie im Bösen, ausgeliefert.
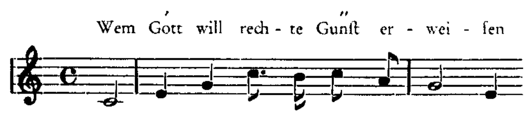
Nach einem natürlichen, auch rhythmisch sicheren Vorlesen werde nun der erste Vers nochmals

vorgelesen, mit dem Hinweis an die ganzen Schüler, sie möchten aufpassen, welche Worte der Vorlesende am stärksten hervorhebe. Es kann nun bei natürlich denkenden und den ganzen rhythmischen Fluß des Gedichtes — unbewußt — erfühlenden Menschen gar keinem Zweifel unterliegen, daß der erste Vers die erste Hauptbetonung auf „Gott", die zweite, noch stärkere auf „Gunst" hat, der Vers also lautet:

Wem Gott′ will rechte Gunst″ erweisen.

Diese Worte werden nun in der hier angegebenen Weise an die Tafel geschrieben, die Betonungszeichen sind das eigene Ergebnis der Schüler.
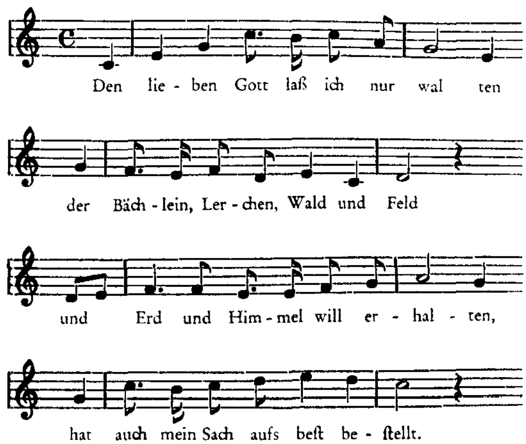
Und nun singe der Lehrer oder ein Schüler die erste Melodiezeile des Volkslieds ein oder mehrere Male und frage nun, wo in der M e l o d i e der Hauptnachdruck liege, welches Wort oder welche Worte der Verfasser der Weise vor allem hervorgehoben habe. Die richtige Antwort dürfte selbst ein wenig musikalischer Schüler mit zuverlässigster Sicherheit geben: die Weise legt auf das Wort „rechte" den stärksten Nachdruck. Und nun kann die ganze Angelegenheit sogar ganz dramatisch werden, besonders wenn der Lehrer die Melodie ganz genau unter die bereits bewerteten Worte schreibt, also:



Jeder Schüler hört und sieht zugleich — die Plastik unsrer Tonschrift ist ja etwas Wunderbares —, daß gerade das Wort, dem er beim Sprechen keine irgendwie stärkere Betonung gegeben hat, vom Musiker in seiner Melodie in den wuchtigen Mittelpunkt gestellt wird. Und nun mag ein fröhlich-heftiger Streit entstehen über die Frage: Wer hat recht, das Volkslied oder wir zwar jungen Menschen, die aber schließlich doch geistig so weit entwickelt sind, einen nicht schwierigen Vers richtig verstehen und lesen zu können. Der Lehrer kann mit Allerlei kommen und die junge Gesellschaft geradezu reizen, er kann z. B. sagen: Seht, diese Melodie haben schon Millionen erwachsener Deutscher gesungen, keiner hat sich an irgend etwas gestoßen und nun wollt ihr, ihr kleinen Leute, euch auflehnen, wollt behaupten, hier stimme es nicht. Die jungen Leutchen aber, deren Respekt heute — leider oft nur allzusehr mit Recht — vor den „Großen" nicht wenig gesunken ist, lassen sich nicht abbringen; der Lehrer suche nun, scheinbar in der Klemme, die Angelegenheit dadurch zu erklären, daß er sagt, in der Musik, bei den Komponisten, gehe es etwas eigentümlich zu, man dürfe da mit der Logik, dem gesunden Menschenverstand nicht kommen, weiterhin etwa, eine schöne Melodie sei eine höhere Eingebung, für die der Komponist im Grunde auch nichts könne, und was von oben komme, dürfe nicht mit gescheiter sein wollenden Augen betrachtet werden, ferner auch noch etwa, daß man gerade beim Volkslied krumm für gerade gelten lassen müsse usw. Ich nähme es als Lehrer einem aufgeweckten Jungen nun gar nicht übel, wenn dieser frank heraus erklärte, er pfeife unter solchen Umständen auf das „Von Oben", und könne ein Musiker, unbeschadet seines künstlerischen Könnens, ein „dummer Kerl" sein, der nicht einmal einen einfachen Vers richtig zu betonen verstehe, so imponiere ihm die ganze Musik ganz und gar nicht; es gebe da für ihn nur ein Entweder—Oder. — Wäre nur auch von den „Großen" in dieser Art beobachtet, gedacht und geurteilt worden, es sähe dann erheblich klarer und heller in den Köpfen gerade der Unzähligen aus, die mit Musik auch berufsmäßig zu tun haben, nicht so trüb, ungeistig finster und dumpf.
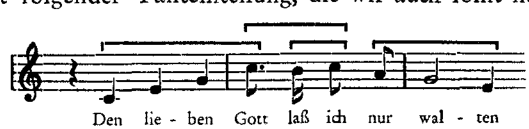
Nun, wir wollen nun kurz sein, die Lösung ohne weiteres angeben, also gleich mit dem Ergebnis der Voruntersuchung aufwarten, um unsere Hauptarbeit der D e u t u n g der Melodie widmen zu können. Die Melodie ist, mit innerster Aufnahme des ganzen Gedichts, der vierten, letzten Strophe entsprungen. Ich notiere sie, aus besonderen, nachher klar werdenden Gründen, nicht nur n a c h-, sondern der Gedichtpraxis entsprechend, auch u n t e r einander, eine

Schreibweiſe, die Komponiſten nachträglich, wenn ſie eine Liedmelodie aufgeſchrieben haben, recht empfohlen ſei. Warum? erlaube ich mir nicht zu ſagen. Das Lied heißt alsdann:
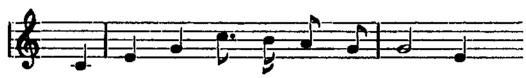


Und nun verſenke man ſich in die Melodie auf Grund dieſer, der einzig und allein maßgebenden Worte und lauſche ſtill und fein, was ſie uns zu künden weiß. Nochmals betone ich, daß von all dem, was ich nunmehr ausführe, dem Komponiſten bei Aufſchreiben der Melodie nicht im mindeſten etwas bewußt geweſen iſt, und doch ſteckt alles genaueſtens in ihr (vgl. meine vorherigen Ausführungen). Wir können einmal auch von außen, von ihrem plaſtiſchen Bild, an die Melodie herantreten und gewahren da, daß ſich die beiden mittleren Verſe in der tiefen und mittleren Tonlage abſpielen, umgeben von zwei Eckverſen, deren Zeichen eine hohe Lage iſt. Und nun ſagen wir gleich, mit einem Blick auf die Worte: die beiden Mittelverſe ſind die Erde mit all ihren Naturherrlichkeiten, die Eckverſe aber der Himmel und ein durch Gott erhobenes Gemüt. Das Hier und Dort kommt mit klaſſiſcher Klarheit zur Darſtellung. Nun erſt, nach dieſem allgemeinen Überblick, zu den Einzelverſen.

Die erſte Melodiezeile. Sieht dieſe Melodie, die graphiſch genau als ein Halbkreis wiederzugeben wäre, nicht aus wie der Himmelsbogen, von einem Horizont zum andern? So wir ja ein unmittelbares Recht haben, eine Geſangmelodie im Anſchluß an den ihr zugrunde liegenden Text zu deuten. Und im Mittelpunkt des Verſes ſteht Gott, der dieſe ſchöne Welt, Himmel und Erde geſchaffen. Wir haben aber beiden Seiten des Himmelsbogens unſre Aufmerkſamkeit zu ſchenken. Der linksſeitige Bogen iſt eine reine Akkordmelodie, und wer nun die Geſamtmelodie überblickt, wird gewahr, daß es die einzige Akkordmelodie iſt, ſie alſo, da wir im übrigen auf ſogar faſt ſtrenge Diatonik ſtoßen, eine beſondere Stellung einnimmt. Wie, und zwar gerade im Lied, echte, von innen heraus entſtehende Akkordmelodien zuſtande kommen, gehört zu den wichtigen Fragen einer, allerdings noch kaum in den Anſätzen vorhandenen, wirklichen Muſikpſychologie. Hier nur ſoviel, daß dieſe Melodien mit dem Begriff der Weite, genauer einer weiten Größe zu tun haben, zu dem in dieſem Einzelfall die Vorſtellung von majeſtätiſcher Kraft und Macht ſich geſellt. Man ſinge, um dieſe Seite der Melodie vollbewußt zu machen, die vier erſten Noten, und zwar auf die Textworte, ganz majeſtätiſch, breit und weit, und zwar mit folgender Takteinteilung, die wir auch ſonſt noch brauchen werden:



Einfacher und ſchöner läßt ſich mit einer ſchlichten Liedmelodie der „liebe Gott" in ſeiner Größe gar nicht geben als mit dieſen majeſtätiſch aufſteigenden Akkordtönen; ein Beethoven

hätte diesem Melodieanfang sofort zugenickt und würde gesagt haben, besser könne er es auch nicht geben. Wir sind aber erst im Anfang unsrer „Gotterkenntnis", wie sie uns dieses Volkslied gewährt. Jeder fühlt sicher ohne weiteres, daß das — vorläufige — Endziel des Akkordaufstiegs der Ton *c* auf „Gott" ist. Was aber niemand irgendwie erwarten kann, ist Folgendes: daß das hohe *c*, das Endergebnis der mit Kraft ansteigenden Akkordmelodie, zugleich ein neues Kraftzentrum wird, dem das eigentlichste Kraftmotiv der Musik, der punktierte Rhythmus, entströmt. Und nicht nur dies, der hohe Gotteston wird noch gehalten, die Kraft strömt, einem göttlichen Funken vergleichbar, auch in ein weiteres *c*, und zwar auf die Worte „laß ich". Und das ist — man mag es vorläufig glauben oder nicht — eine ganz außerordentliche seelische Kraftleistung, zu deren psychologischer Erklärung es aber einer besonderen Untersuchung bedürfte, die von mir soweit auch geleistet werden könnte, aber nicht ohne Darlegung allgemeiner Vorgänge auf dem Gebiet der Entstehung echter, also natürlichster Melodien. Wir wollen die Erklärung vereinfachen und sagen deshalb — was ebenfalls mitspielt — einzig, daß das Wort „Gott" in der Vorstellung des Komponisten dessen Seele noch einen besonderen Druck gegeben und ihn zu dieser außerordentlichen Kraftleistung befähigt hat. Ich glaube aber ziemlich bestimmt sagen zu können, daß die meisten Komponisten, auch wenn sie den gleichen Anfang und auch noch das Kraftmotiv gefunden hätten, die Melodie in dieser Art fortgeführt hätten:



Von dieser Fassung aus kann vielleicht auch der in diesen Fragen Ungeschulte eine klarere Vorstellung davon erhalten, was es bedeutete, die originale Melodie zu erhalten. Vor allem aber, den punktierten Rhythmus wollen wir, wozu wir auf Grund des Textes alles Recht haben, das Gotteskraft-Motiv nennen.

Die zweite und dritte Melodiezeile. Wölbte sich in der ersten Zeile das Himmelsgewölbe, erhellt von Gottes blitzender Kraft, über uns, so befinden wir uns in den zwei folgenden, tiefliegenden Zeilen inmitten unsrer Erde, deren Herrlichkeiten durch Gottes Kraft „erhalten" werden. Sind wir erstaunt, gleich anfangs auf das Gotteskraft-Motiv zu stoßen, an taktbetontester Stelle, mit einer Wirkung, die hinein — bis in die dritte Zeile — reicht? Und wo treffen wir es, nachdem es nicht weniger als neun Taktzeiten gefehlt hat, wieder? Auf dem Wort „Himmel"! Versteht man allmählich ein wenig diese Zaubersprache, gleich, um weiter zu gehen, daß auch gerade bei „Himmel" die Tonschritte wieder mit Entschiedenheit nach der Höhe zu sich wenden und daß zum ersten Male als Schlußnote einer Zeile der Quintton *g* erreicht wird! Es gibt Ausgaben des Liedes, in denen der punktierte Rhythmus bei „Himmel" fehlt (ich besitze nicht weniger als zwei); wer solche hat, korrigiere so rasch wie möglich, weil sonst dem Lied etwas sehr Wichtiges genommen wird. Denn wie lahm nimmt sich dann die Melodie, von anderem abgesehen, aus. Jeder muß fühlen lernen — das gehört eben in das Kapitel: Natürliche Erfühlung von Melodien —, daß ohne diesen kraftspannenden und kraftentladenen Rhythmus die Melodie gar nicht die Kraft hätte, in so schöner Sicherheit in die Höhe, bis zum Tone *a*, zu dringen. Sein Fehlen in manchen Ausgaben zeigt aber doch etwas anderes Wesentliches: daß der Rhythmus mit Plötzlichkeit, d. h. mit derart göttlicher Unberechenbarkeit auftritt, daß man ihn hier nicht erwartete und deshalb, übrigens wohl verführt durch das gleichmäßig lange Textwort „seine" der ersten Strophe, fehlen ließ. Aber überhaupt das Auftreten des göttlichen Kraftmotivs! Man beachte, daß es wohl im ersten und dritten, ferner im zweiten und vierten Vers an gleicher Taktstelle auftritt, also ordnunggebende Symmetrie herrscht, daß es aber innerhalb jeder Zeile sowohl eine andere Stellung wie Bestimmung hat. Von 1 und 3 ist bereits gesprochen worden, 4 wird uns noch besonders beschäftigen, und von 2 ist noch zu sagen, daß es dieser Rhythmus, in Verbindung mit den gehäuften Ausdrücken (Bächlein, Lerchen, Wald), ist, der auch die Häufung von Akzenten, nämlich nicht weniger als drei im gleichen Takt, hervorgerufen hat. Der Takt ist überhaupt, obwohl nach außen rein

melodisch nicht besonders reizvoll, sehr bemerkenswert. Denn es will etwas heißen, im allerengsten Rahmen die gehäuften Ausdrücke betont zu geben, d. h., musikalisch gesprochen, die dichterische Fülle in eine entsprechende musikalische Fülle zu übersetzen; denn jedes der einzelnen Worte erhält seine entsprechende Betonung, ohne daß im geringsten der Versrhythmus gestört würde. Wer auf diesem Gebiet Erfahrung hat, weiß, wie leicht im allgemeinen die Komponisten über derart gehäufte Ausdrücke hinwegturnen oder sie, im Bestreben, diesen Bedeutung zu geben, den ganzen Rhythmus zerstören. Auch dieser Takt ist in seiner inneren Tüchtigkeit einfach meisterhaft.

Die vierte Melodiezeile. Sie ist die Krone des Ganzen oder, ganz unpoetisch ausgedrückt, das Schlußergebnis aus all dem Vorangegangenen, ganz gleich wie im Gedicht, das, wie es unzählige Male vorkommt, die Hauptsache am Schlusse bringt. Wie „doof", nebenbei bemerkt, Komponisten, die Strophenlieder schreiben, eigentlich sein müssen, wenn für sie lediglich die erste Strophe, in der der Dichter ebenfalls unzählige Male erst sein Messer wetzt, die zu komponierende ist, erhellt schon hieraus, daß sehr oft gerade die Schlußstrophe — es kann aber natürlich auch eine andere sein — den eigentlichen Höhepunkt bringt, sie also, gewissermaßen nach Adam Riese, mit Notwendigkeit vorbeikomponieren müssen! Und da wundern sich diese komischen Leute auch noch, wenn diese ihre Erzeugnisse, die ein Geistesstrahl auch nicht einmal streifen konnte, keine Abnehmer finden. Bei einem Fröhlich, der nun einmal das Herz an der richtigen Stelle hat, ist's nun eben anders. Der Gott, der Himmel und Erde erhält, hat auch mein Sach' aufs best' bestellt, das ist die glückliche Zuversicht des „frohen Wandersmanns" in Eichendorffs frommer, dankerfüllter Prägung. Und wie werden diese Worte in unserer Volksweise gegeben! Glücklich das Volk, das solche Dichter und Musiker sein eigen nennt, nur müßte es sie eben auch von innen heraus kennen. Sehen wir zu!

Die dritte Zeile schloß mit dem Quint-Ton, die vierte greift ihn auf, und nun! Mit der höchsten musikalischen Bestimmtheit, dem Tonica-Quartenschritt, der seine klassische Berühmtheit durch Händels „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" gefunden hat, wird auf die Worte „hat auch" der Tonica-Grundton erreicht. Er ist der erste Akkordschritt seit der ersten, der Gotteszeile. Aber, bei allem inneren Zusammenhang, welcher Unterschied! In der Gottes-Akkordmelodie ist der — gleiche — Quartenschritt, als im Akkord liegend, etwas Selbstverständliches, Gott ist, Gott ist, neben vielen anderen, auch die höchste Bestimmtheit. Hier aber ruft der Mensch mit der größten Bestimmtheit seines von Gott erfüllten Wesens und mit vollstem Bewußtsein: Auch meine Sache hat Gott aufs beste bestellt. Man wird den Unterschied wohl verstehen. Und dieser von Gottes Allmacht erfüllte und von Dankgefühlen geschwellte Mensch dringt nun in seiner Melodie sogar bis zu dem hohen Ton *E*, d. h. ein derartiger, von Gott begnadeter Mensch wird über sich selbst geführt, wie denn der höchste und besonders hervorgehobene Ton in einem echten Strophenlied immer eine besondere Bedeutung hat. Und daß dieser Fröhlichsche Mensch von Gott erfüllt ist, sagt uns keineswegs nur der Text, sondern das sagt uns noch viel deutlicher die nunmehr gedeutete Melodie mit dem ebenfalls plötzlich wieder hervortretenden Gotteskraft-Motiv an betontester Taktstelle. In der zweiten Melodiezeile, wo es an gleicher Stelle steht, hatte es die ganze Welt der Natur in Bewegung gesetzt, jetzt aber, mit dem vollbewußten Quartensprung, erhebt und erhöht es, elektrisiert geradezu den ganzen inneren Menschen. Und der göttlich strahlende hohe Ton *E* ist das göttlich-menschliche Ergebnis.

* * *

Das ist die einfache Volksliedweise des sonst so gut wie unbekannten Friedrich Theodor Fröhlich, von deren Unscheinbarkeit wir gleich zu Beginn dieser Untersuchung sprachen. Was steckt aber dahinter, wie wunderbar ist Eichendorffs herrliches Gedicht bis ins Letzte erfüllt worden auf Grund einer einfachsten, aber in sich gedrängtesten und glücklichsten Melodie, zu deren Verständnis nicht einmal die Harmonik nötig ist, eine Melodie also, die sich völlig in sich selbst erfüllt und somit melodisch das Letzte leistet. Welch prächtige menschliche Tüchtigkeit

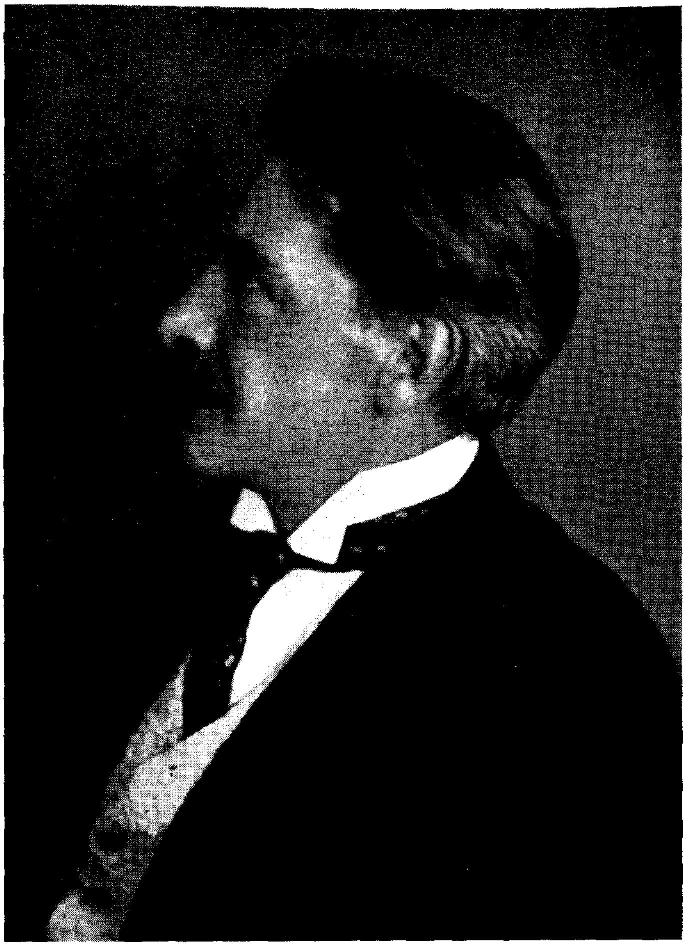


Johann Christian Bach

im 43. Lebensjahr

Nach dem im Liceo musicale zu Bologna aufbewahrten Gemälde
von Thomas Gainsborough

(Durch gütige Vermittlung der Edition Peters, Leipzig)



Walter Courvoisier †

Geboren 7. Februar 1875

ſteckt aber hinter ihr, welch aufrechter Menſch mit dem Herz am rechten Fleck dieſer Fröhlich, über den einiges Nähere zu erfahren, nunmehr manchem willkommen ſein wird. Ich entnehme die Angaben dem ſo überaus dankenswerten, trefflichen „Hiſtoriſch-Biographiſchen Muſiklexikon der Schweiz“ von Hans Refardt (1928). Fröhlich gelangte nur ſchwer zum Muſikerberuf, war dann — auf Grund eines Stipendiums — mehrere Jahre Schüler nicht nur Kleins, ſondern auch des alten Zelter in Berlin, was deshalb ſehr wichtig iſt, weil er gerade auf dem Gebiete des Strophenlieds keinen beſſeren Meiſter finden hätte können als den letzten klaſſiſchen Vertreter dieſer Form. Ein „erſtaunlicher Kompoſitionsdrang“ erfüllte dann den wieder in ſeinem Heimatkanton, und zwar in Aarau wirkenden Komponiſten, der aber, von Schwermutsanfällen heimgeſucht, im Alter von nur 33 Jahren in den Fluten der Aare ſeinem Leben ein Ende machte. Sein „froher Wandersmann“ iſt in op. 13, den „Liedern im Volkston“, als Nr. 1 erſchienen. Eine Diſſertation über Fröhlich von Rob. Faeſi (1907) iſt mir nicht zugänglich geweſen, geändert hat ſich in der Stellung zu dieſem Komponiſten wohl nichts. In Berlin iſt Fröhlich auch mit dem jungen Mendelsſohn zuſammengekommen, mit deſſen berühmter Faſſung des Eichendorffſchen Liedes wir uns in einem der nächſten Hefte befaſſen wollen.

Franz Wüllner

(Zu ſeinem 100. Geburtstag am 28. Januar 1932.)

Von Hermann W. v. Waltershauſen, München.

Ein buntes und leidenſchaftlich bewegtes Künſtlerleben wird in unſerer Erinnerung wach. Franz Wüllner war ein typiſcher Weſtfale, klug, energiſch, konſequent ſeinen Zielen nacheilend, von großem Idealismus erfüllt, ein Muſiker von urſprünglicher Kraft, zugleich aber von leidenſchaftlichem Ehrgeiz beſeſſen und von unbeugſamer Starrheit in ſeinen einmal gefaßten Entſchlüſſen. Er hat ſeinen Künſtlerberuf ſtets mit tiefſtem Ernſt erfaßt, ſich und anderen das Leben manchmal recht ſchwer gemacht, bittere Enttäuſchungen erlebt, aber auch große Triumphe gefeiert und Genugtuungen erhalten.

Seine Lehr- und Wanderjahre beſchloß er 1854 durch ſeine Überſiedelung nach München, wo er zunächſt als Pianiſt hervortritt und ſich beſonders für den ſpäten Beethoven einſetzt. Er wird Lehrer am Konſervatorium, verläßt aber ſchon bald dieſen Poſten, um ſich dem Beruf des Dirigenten und Chorleiters zuzuwenden. Er wird Muſikdirektor, ſpäter Königlicher Muſikdirektor in Aachen, dirigiert 1864 neben Rietz das 41. Niederrheiniſche Muſikfeſt. Er wird nach München zurückberufen, erhält nun 1864 die Leitung der Hofkapelle, des Kirchenchores der Allerheiligenhofkirche; dieſen Chor, beſtehend aus den erſten Soliſten der Hofoper und beſonders angeſtellten Kapellſängern, organiſiert er neu und führt ihn zuerſt aus der Kirche hinaus in das öffentliche Muſikleben. Die Kgl. Muſikſchule wird unter dem Einfluß Richard Wagners von Hans von Bülow reorganiſiert; Wüllner wird zur Leitung der Chorgeſangsklaſſen berufen. Aus dieſer Tätigkeit wachſen ſeine berühmt gewordenen „Chorübungen der Münchener Muſikſchule“ hervor. Als Bülow wegen der Schwierigkeiten, die um die vom König befohlene Aufführung von „Rheingold“ ſich bildeten, ſein Amt als Kgl. Hofkapellmeiſter verließ, wurde Wüllner zunächſt in ſeiner Vertretung während eines vorläufigen Urlaubs, im folgenden Jahre ſchon feſt als erſter Hofkapellmeiſter angeſtellt. Die Überſicht über die von ihm dirigierten Werke beweiſt eine Fortſetzung der ſeinerzeit von C. M. v. Weber in Dresden begonnenen Linie. Die enge Verbindung gerade mit der deutſchen romantiſchen Muſik mochte denn auch den König veranlaſſen, ihm die Leitung der Uraufführung von „Rheingold“ und „Walküre“ (1869 und 1870) zu übertragen. Zugleich hat Wüllner auch die Konzerte der Muſikaliſchen Akademie übernommen, in deren Leitung er ſich ſpäter mit dem jungen Hermann Levi teilt. Mancherlei Umſtände veranlaßten 1877 ſeinen Weggang von München, ſeine Überſiedelung in leitende Stellung nach Dresden, wo er die Direktion der Hofoper und der Hof-

und Symphoniekonzerte zunächst übernimmt, später mit Schuch teilt, dessen großem aufsteigendem Stern er aber unter bitteren Enttäuschungen weichen muß. Nach vorübergehenden Anknüpfungen einer erneuten Fühlungnahme mit München findet er endlich sein Heim; er wird Nachfolger Ferdinand Hillers an der Spitze des Konservatoriums und der Gürzenichkonzerte in Köln, wo er eine umfangreiche Dirigenten- und Lehrtätigkeit entfaltet. Wiederholt sehen wir ihn wieder an der Spitze der Niederrheinischen Musikfeste, wiederholt erscheint er auch als Dirigent in Berlin. Auch als Komponist und Publizist von Bearbeitungen tritt er hervor; lange Zeit wurde Webers „Oberon" mit seinen Rezitativen auf den Bühnen gespielt.

Das Bild von Wüllners Gesamttätigkeit ist in manchen Zügen umstritten gewesen; seine eigentliche Bedeutung beruht auf der Erneuerung der Chorerziehung. Von seiner Tätigkeit aus beginnt vor allem die Bewegung, die in der heutigen Wiedergeburt des Chorsingens ihre Früchte zeitigt. In seinen Chorübungen liegt alles das vorbereitet, was heute den maßgebenden Führern der Chorbewegung Prinzip geworden ist; so ist es ganz im Sinne des fortschrittlichen Geistes der von ihm veröffentlichten Chorschule, wenn diese jetzt, von Schwickerath neu bearbeitet, mitten in das Leben unserer jüngsten Chorentwicklung und ihrer Erziehungsmethoden hineinreicht.*) Das Verständnis für die Schönheiten der Chorliteratur vergangener Zeiten wird sehr stark durch Wüllners Musiksammmlung im 3. Bande vorbereitet.

Noch auf einem zweiten Gebiete ist Wüllner zweifellos bahnbrechend und zukunftweisend gewesen: als Inspektor, also gewissermaßen als künstlerischer Direktor der Kgl. Musikschule in München neben Rheinberger. Er baute mit diesem die Grundlagen der universellen Erziehung des Musikers aus. Das Leipziger Konservatorium war unter dem Einfluß des Pariser Conservatoires entstanden, das die Spezialausbildung einseitig in den Mittelpunkt des Studiums stellt. Die Erziehung zum Musiker im weiteren Sinne und zum künstlerischen Menschen ist, zwar allzu subjektiv aus der Idee des Musikdramas heraus gesehen, das Ziel von Richard Wagners Reformvorschlägen. Zum großen Teile ist dann erst Wüllners Tätigkeit in München und später in Köln die Entwicklung des Typus der d e u t s c h e n M u s i k s c h u l e zu verdanken, jenes System, aus dem manchen Widerständen zum Trotz die Lehrpläne unserer heutigen deutschen Musikhochschulen entstanden sind.

Uns allen lebt der Vater über sein Schaffen hinaus in seinem genialen Sohne fort, der gewissermaßen ein lebendiges Beispiel der Verwirklichung der musikpädagogischen Ideen dieses starken Organisators und Ref rmators ist.

Walter Courvoisier †.

Ein Gedenkblatt von Wilhelm Zentner, München.

Walter Courvoisier war — wie die meisten Künstler alemannischen Geblütes — wohl ein Mann der frühen Aussaat, aber der späten Ernten. Denn er zählte gleich den großen Schweizer Dichtern Gottfried Keller und C. F. Meyer zum Geschlechte jener schöpferischen Menschen, die, bemüht um letzte Wahrheit und Tiefe der Gestaltung, das werdende Werk lange in sich keimen, sprossen, blühen und reifen lassen, auf daß es schließlich nicht als künstlich getriebene, sondern als eine naturhaft gewachsene, von echten Lebenssäften durchsogene Frucht der Welt in den Schoß falle. Courvoisier fühlte nicht das ehrgeizige Verlangen, viel zu schreiben, sondern Wesentliches. Er tauschte den billigen Scheingewinn früher Erfolge um den edleren Ertrag einer späten Vollreife.

Walter Courvoisier war, obwohl ihm München später zur Wahlheimat geworden, ein Sohn

*) Franz Wüllner, Chorübungen. Neubearbeitung von Prof. Eberhard Schwickerath. 1. Stufe Mk. 1.80; 2. Stufe Mk. 2.10; 3. Stufe Partitur: A (in den alten Schlüsseln) Mk. 5.10, B (in den modernen Schlüsseln) Mk. 6.—; 3. Stufe, Stimmhefte: Sopran, Alt, Tenor, Baß (in den modernen Schlüsseln) je Mk. 2.40. Theodor Ackermann, Verlag München.

der oberdeutschen Erde. Im kleinen Doktorhause zu Riehen bei Basel ward er am 7. Februar 1875 als Sohn des Arztes Louis George Courvoisier und dessen Gattin Leopoldine, der Tochter des Hofstallmeisters Wilhelm Sachs in Karlsruhe, geboren. Von zwei Seiten flossen die Ströme künstlerischer Veranlagung, die sich in seinem Blut vereinten. In der Großmutter väterlicherseits, die aus Wales stammte, pulsierte die Musikleidenschaft der keltischen Rasse, und Mutter Leopoldine war eine Nichte des Malerromantikers Moritz von Schwind.

In einem gesegneten Winkel oberdeutschen Landes wuchs der Knabe heran. Riehen liegt am Ausgang jenes Wiesentales, das einst Johann Peter Hebel in den Tönen seiner Heimat so innig gepriesen, und „die muntere Tochter des Feldbergs", die Wiese, eilt dort, einer Braut gleich, der nahen Vermählung mit dem männlich starken Rhein entgegen. 1883 übersiedelte der Vater aus dem Landbezirk in die Stadt Basel, wo er an der dortigen Universität später als Ordinarius für Chirurgie wirkte. Das ungebundene Leben des „Bauernjungen", der laut eigenem Bericht in Riehen Kühe gehütet und Trauben gestampft hatte, fand damit allerdings sein Ende. Dafür umfing den Knaben jetzt eines der großen städtischen Lebenszentren südwestdeutschen Landes. Der Odem des Mittelalters war noch nicht völlig verweht in diesen Gassen, auf diesen Plätzen, und von Torbögen und Giebeln, aus den Gemälden der Kreuzgänge blickte voll geheimen Zaubers die Vergangenheit. Der spätere geniale Vertoner mittelalterlicher und frühneuhochdeutscher Dichtung sammelte in solcher Umgebung erste maßgebende Eindrücke in die Empfänglichkeit des kindlichen Gemüts. Hier mag ihm ferner jene religiös getönte Ehrfurcht vor dem Gewesenen, vor den unantastbaren Kulturgütern entschwundener Epochen zum ersten Male eingeprägt worden sein, der Edelsinn wahrer Pietät, die eine der hohen menschlichen wie künstlerischen Tugenden des Verblichenen war.

Wo Musik erklang, war der Knabe dabei. Basel war stets ein Hort gediegener und ernster Musikpflege. Klassik wie Romantik trat dem aufnahmefreudigen Herzen erlebnismächtig nahe: Bach im Basler Münster und die Werke von Schumann und Brahms bei den Konzerten der von Alfred Volkmann geleiteten Allgemeinen Musikgesellschaft. Der neuen Kunstrichtung, dem Schaffen Richard Wagners vor allem, erschloß sich die Schweizerstadt am Rheinknie, wohl aus Mangel einer leistungsfähigen Oper, freilich nur zögernd. Ersatz dafür boten anläßlich der Ferienaufenthalte im großväterlichen Hause zu Karlsruhe die häufigen Besuche des dortigen Hoftheaters, an dem Felix Mottl bahnbrechend wirkte. Jedenfalls aber war das fast ausschließlich von der Kunst der Klassik und Romantik bestimmte Musikerleben der Basler Jugendjahre der Grund, weshalb sich Courvoisier zeitlebens eine Weiterentwicklung der Musik nur auf den unerschütterbaren Grundfesten unseres klassischen Urbesitzes denken konnte und für dieses Ideal in Wort und Tat aus tiefsten Überzeugungsgründen eingetreten ist.

Eine umstürzlerische Natur im Sinne unbeherrscht aufgischtenden Sturm und Dranges ist unser Meister nie gewesen. So ward er denn auch kein Revolutionär gegen väterliche Machtgebote, die den Sohn zunächst zum Mediziner bestimmten. Er studierte in Basel und Straßburg, legte die Staatsprüfung ab und schloß ein Assistentenjahr an der chirurgischen Klinik seiner Vaterstadt daran.

Der Musik brach er deswegen die Treue nicht. Mit dem entschlossenen Zähsinn des echten Alemannen hielt er auch in den Jahren des Verzichtes an ihr fest, bis die Stunde schlug, da sie, nachdem allen Wünschen der Familie entsprochen worden war, endlich in ihre ersehnten Rechte treten durfte. Sich ganz ihren Diensten zu weihen, begab sich Courvoisier im Herbst 1902 nach München, wo er in Ludwig Thuille den rechten Meister fand. Jetzt erst begann für den Siebenundzwanzigjährigen ein geregelter theoretischer Unterricht. Nach Vollendung des „Probejahres" war der Entschluß unumstößlich, sich fortan rückhaltlos der Kunst hinzugeben.

München hat von dieser Stunde an Walter Courvoisier zu den Seinen zählen dürfen. 1907 teilte er sich mit Ernst Boehe in die Leitung der Volkssymphoniekonzerte des Kaim-Orchesters, 1910 erfolgte auf Veranlassung Mottls die Berufung an die Akademie der Tonkunst, wo der verdienstvolle und gewissenhafte Lehrer im Jahre 1919 mit dem Professorentitel ausgezeichnet wurde.

München und Ludwig Thuille, dessen Tochter Courvoisier später heimführte, sind für den Meister in jeder Hinsicht lebensentscheidend geworden. Hatte er als Autodidakt in der Hauptsache Kammermusik geschrieben, so erkannte er in Thuilles Schule bald den Schwerpunkt seiner Begabung, die lyrische. Die Versenkungsfähigkeit einer überaus sensiblen Natur, ein eingeboren intuitiver Hang, der die Welt ebenso wie ein Gedicht als Spiegelbild im eigenen Inneren zu betrachten liebte, wiesen Courvoisier, den sicheren Selbsterkenner, dahin. Über dem rein Stofflichen und Gegenständlichen stand ihm der feine sphärische Duft, der jene umwob, die verzaubernde Stimmung, in die sie getaucht waren. Die geeigneten Mittel, diese musikalisch einzufangen, gab ihm die harmonische Gewähltheit der Thuille'schen Schule an die Hand. Courvoisier — und schon im Hinblick darauf muß es sehr einseitig erscheinen, von einer Stagnation der Münchener Schule zu sprechen — hat diese Mittel aus dem mehr äußerlich Impressionistischen ins Seelenhafte umgedeutet. Ihm gelang eine letzte Sublimierung des Neuromantikertums; sein Schauen nach innen bewahrte ihn vor jeder Äußerlichkeit. Wenn seiner ernsten, durchaus männlichen Natur elegische Stimmungen auch besonders unmittelbar zuzuklingen, religiöse Momente tiefsten Widerhall zu entlocken vermögen, über dem Schöpfer der „Geistlichen Lieder" darf man auch den reizenden, aus reinstem Herzen quellenden Humor der „Kleinen Lieder zu Kinderreimen" nicht vergessen, der den Vergleich zu einem anderen Meister des alemannischen Kulturkreises, dem Malerpoeten Hans Thoma, nahegelegt hat. In seinem Chorwerk „Auferstehung" gelang es Courvoisier, die Kleinformen der Lyrik mit einem großen Wurfe zu übergipfeln. Hier hat er jene Größe der Wirkung erreicht, die seiner Oper „Lanzelot und Elaine" trotz wundervoller Einzelheiten versagt geblieben ist. Bereits viel vertrauter mit den Gesetzen der Bühne zeigt ihn der entzückende Einakter „Die Krähen", und wer weiß, ob nicht seinem nachgelassenen Opernwerke „Der Sünde Zauberei" (nach Calderon) der Bühnenerfolg winkt, mit dem das Schicksal dem Lebenden gegenüber gekargt hat!

Früh, zu frühe ist Walter Courvoisier von uns gegangen. Die Kunst, sofern sie noch Tempeldienst an heiligen Gestaden, nicht leidige Betriebsamkeit auf den lauten Konjunkturmärkten des Tages bedeutet, bedarf solcher Hüter, jener Reinheit des Wollens und Wahrhaftigkeit des Vollbringens, wie sie Walter Courvoisier schmückten. Die Oberflächenkultur der Gegenwart hat ihm freilich nicht den Kranz gewunden, den sein so wenig vordringliches, überaus selbstkritisches und zurückhaltendes Schaffen verdiente — künftige Generationen, wenn sie die in unseren Tagen der „Sachlichkeit" zum Aschenputteldasein verdammte Seelenhaftigkeit echter Lyrik wieder entdecken, werden auch für Walter Courvoisier, den Meister lauterster Liedstimmung, den verdienten Lorbeer bereit haben!

Künstler und Kritiker.

Eine Entgegnung von Fritz Jahn, Nürnberg.

Im Januarheft rollt Jón Leifs-Travemünde das schwierige Problem „Künstler-Kritiker" auf. Es ist nicht das erste Mal, daß über das heikle Thema geschrieben wird, wiederholt ist das Verhältnis der beiden für das gesamte Musikleben so wichtigen Komponenten betrachtet worden. Aber noch nie ist man zu einer befriedigenden Lösung des ganzen Fragenkomplexes vorgedrungen. Auch dem oben erwähnten Auffatz gelingt das nicht. Seine Anregungen in Ehren, sie sind zweifelsohne recht wertvoll und würden vielfach vielleicht das Ideal sein. Aber Theorie und Praxis sind bekanntlich zwei sehr verschiedene Dinge. Die Praxis sieht auch bei dem Thema „Künstler—Kritiker" ganz anders aus.

Soweit sich die Forderung des Verfassers:

> „Ein gewissenhafter Kritiker hätte sich grundsätzlich an den Künstler zu wenden, und zwar sowohl vordem wie nachdem er seine Kunst empfängt",

auf die Beurteilung eines Kunstwerkes bezieht, kann wohl behauptet werden, daß dieses Verlangen beinahe überall erfüllt ist. Jeder ernsthafte Kritiker — und sie allein sind hier ja ge-

meint — wird ſich mit einem neuen, ihm bisher unbekannten Werk und ſeinem Meiſter irgendwie beſchäftigen, ſei es, daß er vor der Aufführung Gelegenheit nimmt, die Partitur oder den Klavierauszug zu ſtudieren, oder ſei es, daß er eine der letzten Proben beſucht. Macht er beides, iſt es noch beſſer. Das Entgegenkommen der meiſten Muſikverleger — einige unrühmliche Ausnahmen beſtätigen auch hier nur die Regel — ſetzt den Kritiker bei Novitäten in den Beſitz des Notenmaterials, und auch die Bühnenleiter, die Dirigenten und Vereinsvorſtände geſtatten gerne auf Wunſch den Zutritt zur General- bzw. Hauptprobe.

Anders ſieht die Sache aus, wenn Jón Leifs ſeine Theſe auch bei der Bewertung eines unbekannten Soliſten angewendet ſehen will. Gewiß wird der Kritiker auch hier eine Zuſammenarbeit begrüßen, wenigſtens freue ich mich jedesmal, wenn ein Künſtler mir ſeine Ziele, ſeine Abſichten kund und zu wiſſen tut, und auch ich habe mich wiederholt an Künſtler, und zwar ſowohl an ſchaffende wie nachſchaffende, gewandt und manche Befruchtung für meine Arbeit aus ſolcher Verſtändigung gewonnen. Doch bleiben das vereinzelte Fälle, die ſich nur ſchwer verallgemeinern laſſen. Sie ſetzen auf beiden Seiten ein gewiſſes Maß von Einſicht und auch von Demut voraus, Eigenſchaften, die leider bisweilen gerade beim Künſtler fehlen. Kommen noch dazu manche rein praktiſche Erwägungen, die oft eine Verſtändigung unmöglich machen.

Ein Beiſpiel: Irgendein unbekannter Dirigent, ein völlig unbeſchriebenes Blatt, dirigiert erſtmalig in einer bis dahin ihm fremden Stadt ein Konzert. Der Drang der Geſchäfte oder die Sparſamkeit bringen es mit ſich, daß der homo novus erſt kurz vor Beginn der Proben ankommt. Er ſtürzt ſich in den Konzertſaal, ſteht einem völlig fremden Orcheſter gegenüber und hat nur eine, höchſtens zwei Proben zur Verfügung. Die erſte Verſtändigungsprobe nimmt viel Zeit in Anſpruch, koſtet aber auch Nervenkraft, bringt manche Aufregung. Der Dirigent iſt hernach froh, wenn er ſeine Ruhe hat, er fühlt ſich begreiflicherweiſe abgeſpannt, dazu kommen die bekannten Gemütsbewegungen bei erſtmaligem Auftreten vor einem neuen Publikum und einer ebenſo neuen Preſſe. Ich glaube nicht, daß in dieſem Falle der Künſtler viel Verlangen ſpürt, ſich mit den Kritikern der Stadt in Diskuſſionen über ſeine Ziele und Abſichten einzulaſſen.

Soll nun der Kritiker ihm auf die Bude rücken, ihn, wie es in der Fachſprache ſo ſchön heißt, interviewen? Es würde ja in ſolchen Fällen auch nicht e i n Kritiker erſcheinen, ſondern deren mehrere, ſo viele Zeitungen eben am Ort ſind. Denn es müßte ſich ſchließlich dann jeder Kritiker verpflichtet fühlen, ſchon aus „kollegialen" Rückſichten nach der Erkennung der Eigenart des betreffenden Künſtlers zu ſtreben.

Umgekehrt wird auch der Gaſtdirigent wenig Luſt verſpüren, die einzelnen Kritiker aufzuſuchen und dabei ſeine koſtbare Zeit zu riskieren; abgeſehen davon, daß viele Künſtler nur ungern den Schritt über die Schwelle des Redaktionszimmers tun. Viele Erwägungen ſpielen da mit. Man könnte ſie für Bittſteller um eine günſtige Beſprechung halten und was der Gründe mehr ſind. Doch darum handelt es ſich hier ja nicht. Daß der Künſtler ſeine Abſichten und Ziele ſchriftlich niederlegt, geſchieht wohl nur bei den Autoren. Ein Komponiſt ſchreibt zu ſeiner Oper, zu ſeiner Sinfonie eine Einführung, die die Idee der Kompoſition enthüllen ſoll und vielleicht auch über den Meiſter ſelbſt Aufſchluß gibt. Der ausübende Künſtler beſitzt wohl auch ſolche Einführungen; dieſe aber haben meiſt einen ganz anderen Zweck. Sie ſtammen aus der Feder geſchäftstüchtiger Agenten und Impreſarios und bezwecken in erſter Linie eine Reklame; ihre meiſt ſuperlativiſch abgefaßte Form läßt daran keinen Zweifel; einige Kritiken ſind im Auszug beigefügt, und wer weiß, wie ſolche „Kritik-Auszüge" oft zuſtandekommen, der wird von ſolcher Aufklärung gerne abrücken.

Übrigens würde mit ſolchen Einführungen und vorherigen Beſprechungen leicht die Kritik überflüſſig werden können, zumindeſt ihren ureigenen Zweck verlieren. Die betreffende Zeitung wäre letzten Endes nur das Sprachrohr des betreffenden Künſtlers, dem Kritiker ſelbſt bliebe nicht mehr viel zu tun. Stellt er ſich trotzdem hernach in Widerſpruch zu der Darbietung, dann ſchimpft man über ihn; lobt er, nun, dann iſt es ja gut. —

Kritik muß Abstand halten, muß ihr klares Blickfeld haben, durch nichts getrübt und verwässert sein. Der im Amt erprobte und gewissenhafte Kritiker, der seinen Beruf von einer höheren Warte aus betrachtet, ist von sich aus dank seiner Vorbildung und seines gesunden Urteils in der Lage, den Künstler richtig einzuschätzen. Er kann gar bald Gutes von Minderwertigem unterscheiden. Indispositionen werden ja gewöhnlich gemeldet; wer sie aber erst nach der schlechten Kritik mitteilt, hat kein gutes Gewissen. Der Kritiker wird zudem bei einem erstmaligen Auftreten ohnedies die neue Umgebung, die nicht genügende Vertrautheit mit den akustischen Verhältnissen und was sonst der Dinge mehr sind, die eine empfindsame Künstlerseele bei einem Debüt so leicht beeinflussen können, er wird all diese Faktoren bei seinem Urteil in Erwägung ziehen.

Abschließende Kritik ist an sich in den wenigsten Fällen möglich. Jeder Künstler, der den göttlichen Funken in sich trägt, strebt nach immer größerer Vervollkommnung. Zu seiner Kontrolle ist ihm die Kritik sehr wertvoll. Der Kritiker wird sich eine solche Beobachtung gerne angelegen sein lassen und die Fortschritte des Künstlers jederzeit mit Freude feststellen. Seine schönste Aufgabe ist es ja, dem Künstler Helfer und Berater zu sein, ihn zu fördern und vor allem den Mittler zu spielen zwischen der Kunst und ihrem Genießer.

Daß dabei auch manch hartes Wort gesagt werden muß, läßt sich nicht vermeiden, und ein wirklicher Künstler, der seinen Namen von der Kunst und seinem Können ableitet, hat ein offenes Wort zur rechten Zeit noch niemals übelgenommen. Mit einem solchen kann man sich auch einmal getrost an einen Tisch setzen und über künstlerische Probleme diskutieren.

Zur Regel aber, glaube ich, darf es nicht werden.

Die D-dur Fuge.

Novelle von Ilse Armbrust, Erfurt.

Gewaltig brausende Orgelmusik!

Aufstrebend wie die gotischen Bogen der alten Domkirchen suchen, vereinen sich die jubelnden Stimmen der D-dur-Fuge von Bach.

Die D-dur-Fuge, das Wahrzeichen der Familie, gespielt von Meisterhand.

Dem Großvater, Organist an der alten Domkirche, ward sie einst im schwersten Lebenskampf zum Leitstern. Ihr leuchtendes, lebenbejahendes Thema rauschte über die Wiege seiner Kinder am Tauftage, über den Myrtenkranz der bräutlichen Töchter, und als man ihm die treue Lebensgefährtin zu Grabe trug, fand er neue Kraft in ihr, die ihm Gebet und Dank zugleich war.

Dem Vater folgte der Sohn im Amte und heute, nachdem beide längst ins Grab gesunken, spielt der Enkel, alter Tradition getreu, die geliebte Fuge zur hochzeitlichen Feier seiner Schwester.

Nach vollendetem Studium ist er heimgekehrt in seine Vaterstadt und hat im Wettspiel mit anderen den Platz an der Orgel seiner Väter errungen.

Sonnenstrahlen fallen durch bunte Kirchenfenster, klettern mit den jubelnden Stimmen empor an Pfeilern und Bogen, malen festliche Lichter auf altergraues Gestein, senken sich liebevoll nieder auf das schneeige Geriesel des bräutlichen Gewandes und bleiben an Renates braunem Gelock hängen.

Die siebzehnjährige Renate sitzt am Altar unter den Brautjungfern, atemlos hingegeben an die Musik. Alles vergessend! Nur lauschend! Leidenschaftliche Begeisterung in dem sprechenden Blick.

Sie kann es nicht fassen, daß Vetter Markus es ist, der das herrliche Werk, dessen Bedeutung für die Familie auch sie kennt, so vollendet spielt.

Sie war ein kleines Mädchen gewesen, als der lange Vetter auszog, ein großer Künstler zu werden, und war in Unfrieden von ihm geschieden, weil der ältere, schon damals von Musik erfüllte Jüngling ihre kindlichen Spiele nicht teilen wollte. —

Die Fuge klingt aus, verströmt in gewaltiger Harmonie, geht über in jene Sphärenmusik, die den Ringwechsel des jungen Paares begleitet.

Renates musikalisches Ohr bringt beseligt die zarten Harmonien und alles in ihr ist gespannteste Erwartung, ihn zu sehen, der nicht mehr der Vetter Markus ihrer Kindertage, sondern der große, bewunderte Künstler ist.

Die Sonne hat die Orgel erreicht und spinnt goldene Fäden herab auf Renates gesenktes Haupt.

Leise verklingt der letzte Ton.

Glockengeläute! Segenswünsche! Kurze Fahrt im Auto. Alles ist wie ein Traum.

Renate findet sich wieder im Wintergarten des Festhauses, wohin sie sich geflüchtet hat, um sich zu sammeln.

Heimlich späht sie in den Empfangsraum um ihn zu sehen, der sie ganz erfüllt.

Plötzlich sagt eine warme Stimme hinter ihr: „Wird meine kleine Base mich freundlicher empfangen, als sie mich vor acht Jahren gehen hieß?"

Sie fährt herum. Tief erschrocken. Fühlt sich ertappt, ist grenzenlos verwirrt und sehr lieblich anzusehen.

Als sie endlich den Kopf hebt, blickt sie in ihre eigenen Augen, auf ihren kastanienbraunen Haarschopf und auf eine freie, hohe Stirn.

Eine starke Familienähnlichkeit ist zwischen beiden.

Die Augen sehen unendlich gütig, halb belustigt, halb verwundert auf sie hernieder. Die gute, warme Stimme nimmt ihr die Befangenheit und lachend schlägt sie ein in die beiden, ihr von Markus dargebotenen Hände.

„Willkommen, Vetter Markus, in der Heimat!" sagt sie herzlich. „Ich freue mich, daß du wieder unter uns weilst, und ich danke dir für dein herrliches Spiel. Du hast mir unsere liebe Fuge wieder ganz neu geschenkt. Ich wollte, ich könnte sie auch spielen."

„Du, kleine Renate? Ja, interessierst du dich denn für die Orgel?"

Das Eis ist gebrochen. Sie erzählt ihm von ihrer Liebe zur Musik, bittet ihn, öfter zu ihm auf die Orgel kommen zu dürfen.

Er verspricht es ihr und beobachtet mit inniger Liebe die unter seiner kundigen Hand sich immer mehr lösende Seele des Mädchens.

Es erscheint ihm wunderbar, zu sehen, wie aus dem vor acht Jahren verlassenen Kinde ein so fein beschwingtes Wesen geworden ist.

Er bleibt den ganzen Abend an ihrer Seite, zeichnet sie aus, findet sich mit ihr im Tanze, den sie beide meisterlich beherrschen. —

Wochen vergehen. Die ersten Herbststürme durchbrausen die Stadt und das Laub ist in flammende Farben getaucht zur letzten Feier vor dem großen Sterben. Die Zugvögel halten geräuschvolle Versammlungen ab und heiser klingt der Schrei der Wildgänse, die von Norden kommen.

Renate liebt den Herbst, der in ihrer nordischen Heimat so besonders schön ist. Sie liebt den Sturm, der vom Meere daherbraust, den Schrei der Wildgänse und die tiefe Schwermut, welche über der scheidenden Natur schwingt wie der tiefe Ton einer Glocke.

Wie schon so oft, seit sie Markus wieder sah, seit sie bei ihm auf der Orgel war und seinem wundersamen Spiel lauschte, treibt es sie heute hinaus. Unruhe erfüllt ihr Wesen und ein fremdes Gefühl, das sie bezwingen möchte. Ihre feine Gestalt stemmt sich gegen den Wind.

Wie wohl ihr das tut! Wie es sie beruhigt!

Im Unterbewußtsein empfindet sie diese kleine Kraftanstrengung wie ein Stemmen gegen das Fremde in sich, gegen das Schicksal, das sie von Markus auf sich zukommen fühlt.

Arme, kleine Renate! Kein Herbststurm zerreißt den Faden, den Schicksalsnornen einmal spannen, kein wirbelndes Herbstlaub deckt den Weg zu, den sie dir einmal zu gehen bestimmten.

Planlos irrt sie umher und merkt es nicht, daß sie von unsichtbarer Hand geführt in jenen Teil des alten Parkes gelangt ist, der an der Domkirche liegt. Wie angewurzelt bleibt sie stehen,

als verwehte Orgelklänge ihr Ohr erreichen. Mit wenigen Schritten hat sie die Turmtür erreicht. Das Brausen des Sturmes ist schwächer in diesem stillen Winkel, leiser das Ächzen der Baumriesen und stiller, müder noch taumelt hier Blatt um Blatt zur Erde.

Renate lauscht gespannt!

Ja, er ist es! — Markus arbeitet.

Sie legt die zitternde Hand auf die Klinke, drückt sie nieder. Die Tür gibt nach. Ihr Herz klopft zum Zerspringen.

Behende erklimmt sie die Turmtreppe und gelangt ungesehen auf die Empore gegenüber der Orgel; dort verbirgt sie sich hinter einem Pfeiler, aufatmend, die Hände gepreßt auf das hämmernde Herz.

Dämmerung umfängt sie, erfüllt den weiten Raum der Kirche, läßt alles gegenstandslos, unwirklich erscheinen. Fast transparent leuchtet das Kruzifix vom Altar herüber. Im hellen Licht liegt nur die Orgel, wodurch die geheimnisvolle Stimmung Rembrandtscher Gemälde geschaffen ist. Klar und innig singt die Orgel. Anwachsend zu gewaltigem Brausen. Wie mächtige Quader stehen die Harmonien im Raum, sich erhebend über dem Fundament des Orgelpunktes, ausströmend das große Können eines gottbegnadeten Künstlers.

Über allem ist Markus' starkes, von der Hingabe an sein Spiel durchgeistigtes Gesicht. Wie gebannt hängen Renates Blicke an ihm. Die kleine Gestalt im heimlichen Lauscherwinkel wird fast erdrückt von der Gewalt der Musik. In der Sprache der Töne erkennt sie ihre eigene Not. Schleier heben sich von bisher schlummernden Geheimnissen. Wie eine Zentnerlast legt sich auf sie die Erkenntnis ihrer ersten großen Liebe.

Wie ihr begegnen? Wir ihr entrinnen?

Markus findet heim. Das Spiel ebbt ab, wird leiser — verklingt.

Wie erwachend streicht er sich über die Stirn; er muß sich von weit, weit zurückholen.

Ein weher, kleiner Laut irrt durch den Raum, erreicht sein Ohr. —

Was war das?

Er tritt an die Ballustrade des Chores, durchsucht die dunkle Kirche, bis er gegenüber im Dämmer die zusammengesunkene kleine Gestalt erkennt. Schnell ist er bei ihr, nimmt die von Schluchzen Geschüttelte in seine Arme, tief erschrocken.

„Was ist, Renate? Wie kommst du hierher?"

Sie schmiegt sich an ihn und verbirgt ihr verweintes Gesichtchen. Behutsam streicht er ihr über das Haar.

„Seelchen", sagt er leise und ein unsäglich gutes Gefühl für dieses zarte, an sein Herz gebettete Wesen erfüllt ihn. Wie lieb sie ist, wie anschmiegend und schutzbedürftig!

Fester schlingt er seinen Arm um sie, küßt leise ihr Haar, ihre Hände, und als das Schluchzen abebbt, nur noch ab und zu aufzuckt wie bei einem kleinen Kinde, findet sein Mund den ihren und Renate trinkt den ersten Kuß wissender Liebe.

Eine Zeit wunderbaren Erlebens beginnt nun für sie. Markus, die starke Begabung des Mädchens erkennend, unterweist sie im Orgelspiel, zieht sie hinzu bei allen seinen Übungen für die Konzerte, zeigt ihr die schwere Kunst des Registrierens und bald ist sie für ihn zu einer geschickten, fast unentbehrlichen Gehilfin geworden.

Mit warmer Freude erlebt er die unter seinem Einfluß sich vollziehende Entwicklung ihres beweglichen Geistes und ihrer für alles Schöne empfänglichen Seele.

Spielend überwindet Renate die ersten Schwierigkeiten des Orgelspiels. Getragen von ihrer Liebe, fällt ihr alles leicht, was andere sich erarbeiten müssen. Zu jeder Stunde eilt sie in fiebernder Erwartung, denn jene bedeutet einen Höhepunkt in ihrem Leben und — ein tieferes Versinken in ihre Leidenschaft. Oft versucht sie mit schwacher Kraft sich zu wehren, aber dann spielt Markus und aus der Musik werden neue, heißere Stunden der Liebe geboren.

Wie ein Mysterium erlebt Markus das unter seinem Kusse erwachende Weibtum des Mädchens. Berauscht genießt der Künstler in ihm das ihm dargebotene Geschenk dieser jungen, schwärmerischen Liebe.

Es ist um die Weihnachtszeit. Die Welt ist weiß. Schwer neigen sich im Park die Äste unter ihrer Schneelast. Überall rüstet man zum Fest und auch der Dom hat seinen Altar mit herrlichen Tannen geschmückt.

Markus und Renate sind nach einer Chorprobe allein in der Kirche zurückgeblieben. Markus läßt das Meer von Glühlichtchen im Tannengrün aufflammen. Andächtig versunken in den Anblick des schönen Bildes geben sich beide der mystischen Stimmung dieses Weihnachtszaubers hin. Leidvoll sieht das Bild des Gekreuzigten auf sie herab. Zauberhafte Schatten spielen an den Pfeilern und Wänden; die gotischen Bogen scheinen ins Unendliche zu wachsen.

Renate sucht Markus' Hand. Sie schauert leise. Fest zieht er sie an sich.

„Fürchtest du dich, Liebste?"

„Nicht, wenn du bei mir bist, mein Markus; nicht, wenn ich weiß, daß du mich liebst."

In grenzenloser Rührung schließt er sie in seine Arme. Die Erkenntnis einer großen Verantwortung überkommt ihn und gleichzeitig das Bewußtsein, dieses geliebte, feine Wesen nicht mehr entbehren zu können. An eine Heirat darf er nicht denken, zu nah ist die Verwandtschaft; zu viel Tragik in der Familie, um ein solches Wagnis verantworten zu können.

„Weißt du, daß wir uns nie heiraten dürfen, Seelchen?" fragt er leise.

„Ich weiß nichts, als daß ich dich liebe und daß ich den Mut habe, diese Liebe zu tragen", entgegnet sie.

Wortlos nimmt er die geliebte kleine Gestalt an sein Herz, hebt sie empor und trägt sie zurück zur Orgel, bettet ihr Haupt in seinen Schoß und spielt über sie hinweg die D-dur-Fuge, die jubelnde, lebenbejahende, die sie zusammenführte. An diesem Abend trennen sie sich nicht.

Renates Schicksal erfüllt sich. Sie erlebt eine jener Stunden, die des Glückes so voll sind, daß sie sich nicht wiederholen können; in denen das Leid die Augen aufschlägt.

Über die weißen Dächer wandelt still der Mond und über das Firmament gleitet eine Sternschnuppe auf leuchtender Bahn zur Erde.

Der Winter vergeht. Enger und enger haben sich Renate und Markus aneinander angeschlossen. Ihr gemeinsames, künstlerisches Streben gibt ihrer Liebe wunderbare Höhepunkte.

Wie eine kleine Winde sich an einem Buchenstamm angerankt, so erhebt sich Renates junge Kunst an Markus' reifem Künstlertum.

Unfaßlich erscheint ihr das Glück dieses geistigen Wachstums, und in stillen Stunden des Nachdenkens erfüllt sie eine bange Ahnung, als sei dieses Glück zu groß, um es halten zu können. —

So zieht der Frühling ins Land. Die alten Kastanien am Dom haben alle Kerzen aufgesteckt. Auf ihrer höchsten Spitze jubelt ein Star seine Frühlingsseligkeit in alle Welt.

Renate und Markus leben zeitlos. Die anstrengende Arbeit des Konzertwinters liegt hinter ihnen und in jeder freien Stunde wandern sie hinaus in das nicht enden wollende Blühen dieses Frühlings. Ein von Sonne und leuchtenden Farben durchglühter Sommer zieht an ihnen vorüber.

Wenn Renate später an ihn zurückdenkt, erscheint es ihr, als habe er ein Menschenalter gewährt. Der Herbst bringt neue Arbeit, neue Pläne.

Markus stürzt sich voll überströmender Kraft in die Arbeit. Die neuen Aufgaben begeistern ihn und er vergißt oft Zeit und Stunde über seinem Schaffen. Oft und öfter kommt es vor, daß er Renate bittet, ihn allein zu lassen, und oft und öfter vergißt er Verabredungen und versäumt Zusammenkünfte.

Renate ist tief erschrocken, glaubt aber, daß alles vorübergeht und wieder alles sein wird wie früher, wenn der erste Sturm der Begeisterung für das Neue sich gelegt hat.

Die Konzertsaison dieses Winters soll eröffnet werden mit dem deutschen Requiem von Brahms. Einzelproben mit den Solisten sind notwendig, und als Renate eines Tages in die Kirche kommt, um nach langer Pause mal wieder mit Markus zu arbeiten, dringt ihr schon von fern ein Sopran von so leuchtender Schönheit entgegen, daß sie wie angewurzelt stehen bleibt. Willenlos läßt sie die Flut der Töne über sich ergehen. Ein sonderbares Angstgefühl

erfaßt sie, und die Vorstellung, daß die Sängerin ebenso leuchtend schön sein könne wie ihre Stimme, wird ihr zur Qual.

Es ist, als könne sie durch Mauern sehen, und am liebsten würde sie umkehren, um sich nicht von der Wahrheit ihrer Vision überzeugen zu müssen. Die Stimme schweigt. Renate rafft sich auf und benutzt die Pause, um einzutreten. Markus will aufgeregt auf sie zu:

„Hast du sie gehört, Renate? Hast du diese göttliche Stimme gehört?" Dann zur Sängerin sich wendend: „Gnädige Frau, dies ist Renate!"

Julia v. M. zieht die Erstarrte freundlich an sich, küßt sie auf die Stirn und sagt: „Ihr Vetter hat mir von Ihnen erzählt, Fräulein Renate, von Ihrer Begabung und von Ihrem Streben. Sie müssen mir vorspielen."

Renate hebt die Augen, sie hat sich nicht getäuscht. Julia v. M. ist schön, unfaßlich schön. Eine große, schlanke Gestalt von herrlichem Ebenmaß, neben der sie selbst sich klein und unscheinbar vorkommt. Leuchtend blaue Augen, ein gemmenhaft feingeschnittenes Gesicht und ein Geriesel von blonden Haaren, die wie ein Schleier von gesponnenem Gold um ihren Kopf liegen.

Die Tage bis zum Konzert vergehen, angefüllt mit Proben. An den Abenden findet man sich in Markus' Wohnung zusammen. Es wird viel musiziert. Immer mehr verschmelzen sich Markus und Frau Julia zu einer künstlerischen Einheit. Eines Tages sagt Julia zu Markus:

„Lieber Freund, ich brauche Sie! Keiner musiziert mit mir wie Sie. Begleiten Sie mich auf meiner Konzertreise!"

Renate fühlt, daß Markus dieses Angebot annehmen wird, fühlt auch, daß sie den geliebten Freund an diese Frau verlieren muß. Sie erkennt, daß das starke künstlerische Fluidum, welches zwischen beiden seine Fäden spinnt, zum Schicksal für sie werden muß. Und als am Konzertabend Julias schöne Stimme die Worte des Requiems in den Raum sendet: „Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden", ergreift das Weh sie mit beiden Händen, hüllt sie in graue Schleier und ihr Herz zuckt auf in namenlosem Schmerz.

Es ist ihr ganz recht, daß Markus bis zur Abreise alle Hände voll zu tun hat. Wenn er sie sieht, ist er gütig und lieb zu ihr, erwartet ohne weiteres ihr Verständnis für seine große Freude auf das ihm bevorstehende künstlerische Erleben und für seine Begeisterung, mit der er immer wieder Julias reife, einzigartige Kunst rühmt. Renate leistet Übermenschliches an Selbstbeherrschung und stimmt immer wieder in seinen Jubel ein.

Endlich ist der erlösende Tag der Abreise gekommen. Markus nimmt zärtlichen Abschied von ihr. Sie fühlt jedoch, daß er schon weit entfernt ist mit seinen Gedanken.

„Sei fleißig, Flaumvögelchen, bis ich wiederkomme!" sagte er. Ein letzter Kuß, das Zuschlagen von Türen, das Pfeifen der Lokomotive, und tränenden Auges sieht sie die Schlußlichter des ausfahrenden Zuges, der ihr Liebstes davonträgt, im Novembernebel verschwinden.

Träge schleichen die Tage und Wochen dahin. An Arbeit ist nicht zu denken. Täglich kommt ein kurzer Bericht von Markus. Er eilt mit Julia von Erfolg zu Erfolg. Alle Zeitungen sind des Ruhmes voll über dieses gottbegnadete Künstlerpaar. Dann werden die Nachrichten spärlicher, hören ganz auf, bis eines Tages der entscheidende Brief neben Renates Kaffeetasse auf dem Frühstückstisch liegt. Sie nimmt ihn an sich, er scheint zentnerschwer in ihrer Hand zu wiegen. Als sie allein ist, liest sie:

> „Renate! Du warst immer mein treuester kleiner Kamerad, Du hast mich immer verstanden, obgleich dies nicht immer leicht für Dich war. Du mußt mich auch jetzt verstehen, auch wenn ich Dir einen großen Schmerz zufügen muß. Du mußt mich verstehen und einsehen, daß Julia und ich für das Leben zusammengehören und daß ich nicht anders kann. Laß mich Deine Freundschaft nicht verlieren, das bitte ich dich. Vergib und verstehe!
>
> Markus."

Nacht senkt sich auf Renates Seele, die entsetzliche Spannung der letzten Wochen löst sich in eine wohtuende Ohnmacht. Nur schlafen können, nichts denken, nichts sehen! —

Als Markus und Julia heimkehren, ist Renate verreist, um sich von langer Krankheit zu erholen. Markus findet kurze Zeilen vor:

„Ich wünsche Dir Glück, lieber Markus! Laß mir Zeit! Renate."

Und wieder läuten Hochzeitsglocken. Eine festliche Gesellschaft hat sich zusammengefunden, um Markus' und Julias Ehrentag feierlich zu begehen. Auch Renate befindet sich unter den Gästen. Es ist das letzte Opfer, das sie ihrer Liebe bringt. In der Familie gelten sie und Markus als unzertrennliche Freunde und niemand würde verstehen, wenn sie fernblieb. Niemand weiß, was es sie kostet. Die kirchliche Feier wird ihr zur Qual und fast glaubt sie zusammenzubrechen, als bekannte Klänge ihr Ohr treffen.

Die D-dur-Fuge!

Das klare Thema zerreißt die sie umfangenden Nebel und führt ihre gequälte Seele einen geraden Weg, an dessen Ende ein helles Licht der Erkenntnis leuchtet. Trotz schmerzvollsten Erinnerns findet sie heim zu ihrer Kunst, erkennt das wunderbare geistige Gut, das ihre Liebe ihr gab und das nie verloren gehen konnte. Erkennt den Sinn ihres Glückes und ihres Leides. Eine wundervolle Ruhe legt sich auf sie. Ihr Entschluß ist gefaßt. Am nächsten Tage kauft sie einen Strauß der schönsten Rosen, wandelt zum Friedhof an das Grab des Großvaters. „Hab Dank!" sagt sie leise und schmückt den Stein mit ihren Blumen. Eingemeißelt steht dort das geliebte Thema.

* * *

Zwei Jahre sind vergangen. Renate hat ihr Studium an einem auswärtigen namhaften Konservatorium beendet. Ihr junger Ruhm ist auch bereits in ihre Vaterstadt gedrungen, aber heimgekehrt ist sie noch nicht wieder.

Der Frühling meint es in diesem Jahre wieder besonders gut und Blüten über Blüten bedecken Bäume und Sträucher. Die Buchen im Park sind in hellstes Grün getaucht, durch welches die Sonne scheint.

Eine junge Frau im Reisekleid kommt eilig des Wegs, hat gar keine Zeit, sich um all die Pracht zu kümmern.

Ob sie noch zur Zeit kommt?

Sie hat den Weg erreicht, welcher zur Turmtür führt. Er scheint ihr bekannt zu sein, denn er liegt so versteckt im Gesträuch, daß nur Eingeweihte ihn finden. Sie hat die Tür erreicht und verharrt lauschend. Orgelton klingt ihr entgegen. Eilig erklimmt sie die Treppe, ein kurzes, aufklärendes Wort an den Organisten und sie nimmt seinen Platz ein. Die Stimme des Pastors dringt zu ihr herauf: „Und so taufe ich dich im Namen des Vaters ... auf R e n a t e, Elisabeth, Mechthild ...", und dann klingt sie gewaltig, jubelnd, lebenbejahend durch den Raum, die D-dur-Fuge, das Wahrzeichen der Familie, gespielt von Meisterhand!

Die Sonne webt goldene Fäden von der Orgel herab auf Markus' gesenktes Haupt und auf das rosige Gesichtchen seines Töchterchens, das man zur Taufe trug. Erschüttert lauscht er dem wahrhaft vollendeten Spiel.

„Renate," sagt er leise, „Flaumvögelchen, wie sehr wuchsen deine Schwingen!"

Der letzte Ton verklingt. Lächelnd erscheint Renates stilles Gesicht an der Ballustrade des Chores. Grüßend hebt die Heimgekehrte die Hand.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die mehr als zwei Wochen dauernde Weihnachtspause im Berliner Konzertleben trägt Schuld daran, wenn mein heutiger Bericht reichlich kurz ausfällt. Der Weihnachtsmonat pflegt im allgemeinen den Theatern Gelegenheit zu geben, eine besonders lebhafte Tätigkeit zu entfalten. Im Vergleich zu den Vorjahren war von dem anregenden Einfluß des Dezembers kaum etwas zu spüren. Die „Städtische Oper" bescherte uns einen sehr mittelmäßigen

„Troubadour". Gertrud Bindernagel, Hans Reinmar, dann der unzureichende Tenor Carl Günther ließen sich gesangliche Unreinheiten zuschulden kommen, wie ich es an der Städtischen Oper noch nicht erlebt habe. Die Inszenierung von Friedrich Schramm, die Bilderbogen-Technik der Ausstattung von Arthur Pohl, die musikalische Leitung von Fritz Stiedry erhoben sich nicht über den Durchschnitt. — Zu Silvester lud die Linden-Oper zu einer Neuinszenierung der „Geisha" ein. Der Revue-Dichter Marzellus Schiffer verfaßte einen neuen Dialog, Rudolf v. Laban führte die Inszenierung nach etwas aufdringlichen tänzerischen Gesichtspunkten durch, und Fritz Zweig ließ sich in der musikalischen Ausführung nichts zuschulden kommen. Die Modeform der Revue bei der Wiederbelebung von Opern und Operetten ist selbstverständlich grundsätzlich abzulehnen, weil sie meist nichts anderes ist als eine Verlegenheitswendung der Regie. Trotzdem vermochte diese neue Geisha dank der Farbenpracht der von Benno v. Arent gestellten, ausgezeichnet geschmackvollen Bühnenbilder, der Lebendigkeit des Spiels in Verbindung mit dem ebenso lebhaften, neu eingeführten Szenenwechsel stark zu interessieren. Wenn zu Beginn bei offenem Vorhang ein Fremdenführer mit Megaphon aus dem Orchester steigt: „Meine Damen und Herren, wenn Sie Ihren geehrten Blick nach links wenden . . ." und eine lustige Reisegesellschaft dem Redner auf dem Fuße folgt, so dient diese Rahmenhandlung als geschickte Einführung in das Spiel und darf ohne Verletzung des Geschmacks als annehmbar bezeichnet werden. Somit wurde diese neue Geisha ein großer Erfolg, der dem musikalisch liebenswürdigen Werk hoffentlich treu bleiben wird. Und als dritte Première des Weihnachtsmonates: Kurt Weills „Mahagonny". Nicht in einem Opernhause — denn die Intendanz hat eine Reproduktion dieses Machwerkes absolut abgelehnt —, sondern in dem kleinen „Theater am Kurfürstendamm", das zu den Max Reinhardt-Bühnen zählt. Nun, da gehört „Mahagonny" auch hin. Der Kurfürstendamm, dem eine jedem Kenner Berlins bekannte eigentümliche gesellschaftliche Note anhaftet, ist so recht der Nährboden für Weills Tendenzen. Die heutige Mode der Reklameverse, die in allen Untergrundbahnen usw. ihre Opfer sucht, hätte sich ausgezeichnet in den Dienst dieser Theaterpropaganda einspannen lassen. Etwa so: „Wer noch nicht das Gruseln kennt, schnell zu «Mahagonny» rennt." Aber die von schauspielerischen Momenten ausgehende Inszenierung mit ihren Salonverbrechern und Schießbuden-Figuren ist nicht dazu angetan, die Aufforderung „Jeder einmal in Mahagonny" nachdrücklich zu unterstützen, und die Bühnengestalten wirken höchstens als Kinderschreck. Zu bedauern ist lediglich Alexander v. Zemlinsky, der höhere Aufgaben zu erfüllen hätte, als den im übrigen sorgfältig einstudierten Orchesterklamauk zu leiten. Damit dürften die Akten über den Fall Mahagonny endgültig geschlossen sein.

Wenige Konzerte fanden in dem angegebenen Zeitraum statt. Daß die Berliner „Singakademie" unter Leitung ihres hochverdienten Georg Schumann mit einer stilvollen Aufführung des Weihnachtsoratoriums wieder an der Spitze steht, ist selbstverständlich. Im letzten Furtwängler-Konzert erlebte Paul Graeners liebenswürdige „Flöte von Sanssouci" ihre Berliner Erstaufführung, und Wilhelm Kempff als Solist vertiefte sich in der ihm eigenen Gefühlsseligkeit in Schumanns a-moll-Konzert. — Sehr spät begannen diesmal die Sinfoniekonzerte der Linden-Oper. Es ist immerhin erfreulich, daß die Urlaubsverhältnisse unserer Generalmusikdirektoren den Beginn zu Anfang Januar gestatteten. Erich Kleiber bemühte sich im ersten Konzert, die Langweiligkeit seiner früheren Programmaufstellungen etwas zu beleben. Im Mittelpunkt stand die deutsche Uraufführung eines Klavierkonzertes für die linke Hand, komponiert von Maurice Ravel für den einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein, der das inhaltlich schwache, gedankenarme Werk ausgezeichnet zum Vortrag brachte. Wie bei den meisten bestellten Gelegenheitsarbeiten versiegt stellenweise sowohl inhaltlich wie auch formal der Fluß der Ravelschen Erfindung, und seine Bolero-Manier, die auch diesmal zum Durchbruch kommt, verliert den Reiz der Neuheit. Außerdem sind die Orchesterfarben zu dick aufgetragen. Das gut besuchte Haus — die Mittagskonzerte mit dem Abendprogramm sind der Not der Zeit zum Opfer gefallen — folgte den Aufführungen Ravels, J. Chr. Bachs, Haydns und Rezniceks („Tanzsinfonie") mit großem Interesse.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Die drohende Schließung westdeutscher Bühnen ist durch die verschiedenen Protestaktionen der einzelnen Städte noch nicht behoben. So erklärte der Oberbürgermeister der Wuppertaler-Städte (Elberfeld — Barmen), daß angesichts der Arbeitslosennot und der mangelhaften Steuereingänge die Kündigung des Theaterpersonals zum 1. Juli 1932 unumgänglich sei, und alle Parteien, ausgenommen das Zentrum und die Sozialisten, stimmten ihm bei. Auch das, von Alfred Bernau nunmehr im dritten Jahr auf Pacht betriebene Münsterer Theater steht vor dem Bankerott trotz freier Gestellung des Hauses, des Orchesters und eines Barzuschusses von etwa 150 000 Mark. Durch eine zwangsweise Einbehaltung eines die Hälfte des Zuschusses betragenden Vorschusses hat sich die Stadt außerdem noch in direkten Gegensatz zu Bernau gestellt und durch die Verminderung des Orchesters von 53 auf 36 Mann (von denen 12 der Sendestelle des Rundfunks angehören) die Oper so gut wie unmöglich gemacht. Die geplante Theaterlotterie wurde vom Staat abgelehnt. Nun gab die Theaterleitung 50 000 Karten zu je 1 Mark aus, um den Besuch zu heben, und nahm die Stadthalle als Spielraum mit in Benutzung. Daß die Besucherzahl kaum 1/2 Prozent der Bevölkerung ausmacht, stimmt freilich nicht eben hoffnungsfroh! Die Stadt Oberhausen hat energisch gegen das „Regierungstheater" Front gemacht, da dieses eine Zusammenlegung mit der Stadt Mülheim voraussetzt, welche noch gar nicht Wirklichkeit geworden ist. Außerdem hat Oberhausen bisher schon einmal mit solchem Städtebundtheater (Oberhausen-Hamborn-Gladbeck) sehr schlechte Erfahrungen gemacht. Nun will man den Zuschuß auf 100 000 Mark bemessen und im nächsten Jahre nur noch Operette und Gastschauspiele geben, ein betrübliches Zeichen sinkender deutscher Musikkultur, an der die Überfremdung, welche von Berlin ihren Ausgang nahm, nicht unschuldig sein dürfte! Auch das Personal von Rheydt erhebt Protest gegen die Kritik, welche der Präsident der Deutschen Bühnengenossenschaft, Wallauer, in der Düsseldorfer Sitzung gegen Gladbach und seinen tüchtigen Intendanten Kranz und seine gesunde Selbsthilfe angelegt habe. Der Rheydter Musikverein, der gerade in diesen Tagen sein 90jähriges Bestehen mit Beethoven-Konzerten begeht, hat sich diesen Protesten angeschlossen. Also auch hier will man von der staatlich geforderten „Planwirtschaft" nichts wissen, ebensowenig als sich Dortmund, Bochum, Hagen zusammentun wollen. Ganz ähnlich geht es ja auch bei der verlangten Zusammenlegung der Theater von Frankfurt, Darmstadt, Mainz und Wiesbaden zu, wo der Wiesbadener Intendant Paul Bekker sich gegen Frankfurt und für Mainz aussprach, welch letzteres wieder von Wiesbaden nichts wissen will, während Frankfurt gern Wiesbaden und Mainz als „Vorstädte" bespielen möchte. Überall Bankerott der „Kulturpolitik" also. Seltsam berühren inmitten solcher deutscher Nöte die Gastreisen ausländischer Orchester und Solisten. So erschien in Köln Mengelberg mit seinen Amsterdamern, um ein ziemlich abgespieltes Programm (Beethovens „Erste", Tschaikowskys „Fünfte", eine Bachsche Suite) gewiß ausgefeilt bis zum letzten, aber doch innerlich kühl und im Dynamischen ein wenig starr in den Übergängen zu geben. Igor Strawinsky war Gast als Pianist und Dirigent in einem der großen Gürzenich-Konzerte, wo er sein Klavier-Concertino ausgemeißelt darbot und in seinem neuen, für den Russen Dushkin geschaffenen Violinkonzert zwar wieder blendende Instrumentationseffekte, aber auch ermüdende Wiederholungen seiner Mischung von moskowitischer Rauheit und Pariser Parfüm, von Kammer, Salon und Jahrmarktszene zeigte, die hier zu einer an ihm noch kaum gekannten Stilmischung von Elementen aus Weber, Wagner, Gluck, Reger, Bach, Tschaikowsky führen. Im nächsten, Brahms gewidmeten Abend ließ Abendroth den russischen jugendlichen Geiger Nathan Milstein mit seiner glänzenden, aber innerlich ziemlich kühlen Bravour paradieren, und demnächst wird der Pole Hubermann als dritter Geiger in dieser Konzertreihe

auftauchen. Einen verfehlten Versuch, im großen Gürzenichsaale kammermusikalische Werke vorzuführen, unternahm der spanische Meistercellist Casals, der Bach und Brahms sehr schön und ernsthaft, aber doch etwas gestört durch den mangelhaften Besuch, vortrug. Zu einem Ereignis wurde wieder das Winterkonzert des Kölner Männergesangvereins, der unter seinem genialen Führer Richard Trunk neue Werke von Strauß, Baußnern, Palmgren und humoristische Stücke von Trunk, Möllendorf und Othegraven in meisterlicher Wiedergabe ausführte, und zwar, ohne eines „anziehenden Solisten" zu bedürfen, vor einem ausverkauften Saale. Unter Hans Morschel gab die Singakademie eine ausgezeichnete Aufführung der Haydnschen „Schöpfung", der Lehrergesangverein unter Pielken bot weihnachtliche Chöre und der Bachverein den „Actus tragicus" und das „Weihnachtsoratorium" unter Braunfels und Boell. Das Städtische Orchester gab ebenso wie Lehrer der Hochschule einen Abend zugunsten der Nothilfe. Als Liedkomponist und nicht minder hervorragender Begleiter erwies sich Richard Trunk von neuem in einem von seiner Gattin gegebenen Abend, der u. a. auch einige seiner köstlichen neuen Weihnachtslieder hören ließ, während Walter Georgii als Pianist sich in Werken der Bachzeit und Präludien von Braunfels auszeichnete. Die Musikbücherei vermittelte die Kenntnis neuer russischer Musik unter der wertvollen Mitwirkung von Steinkrüger und Walter Trienes sowie des Geigers Rothpletz und der Sängerin Bischoff, an einem weiteren Abend Madrigale, von Morschels vorzüglich geschultem Chor wiedergegeben. Der Rundfunk gab an Neuem eine Aufzugsmusik aus der Oper „Das tapfere Schneiderlein" von G. F. Schmidt, eine Violinserenade von Somborn, einen tragischen Prolog von Hannemann, den „Blauen Vogel" von Spies, alles unter Kühns Leitung, einen dem 70jährigen Fritz Volbach gewidmeten Abend unter Buschkötter mit dessen h-moll-Sinfonie, einen von Egbert Grape bestrittenen Busoni-Abend und neue wertvolle Lieder von Pensis (Lotte Mann als ausgezeichnete Altistin), der auch als Vertreter Eysoldts mit dem kleinen Orchester das Niveau der „leichten Konzerte" wesentlich zu heben bestrebt ist. Im Opernhaus erlebte man die Erstaufführung der Operette „Perichole" von Offenbach, ein recht harmloses Werkchen, noch simpler gemacht durch die Textierung des Wiener Herausgebers der „Fackel", Karl Krauß, der sich hier als recht witzlos erweist. Dr. Jalowetz, wohl ein Freund von Krauß, vermochte musikalisch aus dem Nichts nicht mehr zu machen, und Strohbachs Bühnenbilder litten an Phantasielosigkeit. Außerdem bot Szenkar sehr gut den „Tristan" und, weniger befriedigend, den „Siegfried", während man den als Wagnerdirigent hierher berufenen Fritz Zaun mit Verdischen Werken abspeist.

Münster brachte unter Anton Deutsch Humperdincks „Königskinder" und, ebenfalls der Jahreszeit angemessen, ein Weihnachtsspiel von Garber, dessen mäßigen Text Armin Knab trotz archaisierender Besetzung des Orchesters über ein Mittelmaß ebensowenig hinaushob. Wuppertal bot als Weihnachtsgeschenk ausgerechnet Bizets „Carmen", Bochum den „Lohengrin", Essen in seiner Folkwangschule das schöne Christgeburtspiel von Ludwig Weber unter Schulz-Dornburg, Aachen das „Rheingold" und, vom Lehrergesangverein unter Weinberg, die „Heilige Elisabeth" von Joseph Haas, die stärksten Eindruck hinterließ. Dagegen gab Dortmund unter Willem Sieben Hindemiths Oratorium „Das Unaufhörliche", auch hier ein kontrapunktisches Meisterwerk unserer Zeit, wenn auch gedanklich ganz anderer Richtung. In Hagen hörte man als Erstaufführung Richard Straußens neues Chorwerk „Austria" mit dem dortigen Männergesangverein unter Dr. Laugs Leitung, dessen Farbigkeit lebhafte Wirkungen hinterließ, in Düsseldorf unter Horenstein Pfitzners „Herz", ebenso wie in Dortmund unter Wolfes, authentischer wohl die Dortmunder Aufführung vor allem in der musikalischen Führung, endlich in Mülheim den „Orpheus" von Monteverdi unter Jochum, mehr eine historische als eine ästhetische Angelegenheit.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

„Vier Etuden für Orchester" betitelt sich die jüngste Schöpfung von Strawinsky, die uns Clemens Krauß im Philharmonischen Konzert zum Besten gab. Der Form nach könnte man sie für Teile aus einem Ballett halten. Was der Komponist drin sucht, sind neue Intervalle und Harmonien, besser gesagt Heterophonien, und warum sollte das, was viel kleineren Talenten gelang: aparte Klänge und Farbmischungen zu erzielen, nicht auch ihm gelingen? So sind die vier Stücke schließlich doch nur das, was sie sein wollen: Etuden, Studienwerke. Wir möchten freilich lieber Meisterwerke hören, besonders wenn sie einen so klingenden Namen tragen wie den Strawinskys. Da wirkte die „Rhapsodie für Orchester und Saxophon" von Debussy, in der unser Philharmoniker Leopold Wlach alle schmerzlich vibrierende Gesanglichkeit aus dem vielfach verrufenen Instrument hervorzauberte, ungleich stärker. Gar nicht zu reden von dem immer wieder kräftigst einschlagenden „Bolero" von Ravel. — Für eine der besten Kompositionen Ravels möchte ich das einsätzige „Klavierkonzert für die linke Hand" erklären, das er für Paul Wittgenstein geschrieben hat. Es ist natürlich kein Klavierkonzert, sondern eine orchestrale Rhapsodie mit obligatem Klavier, dem auch gelegentlich solistische Teile, und sogar eine Kadenz zugewiesen sind. Das Beste daraus ist wohl auch hier der marschmäßige, in stilistischer Eintönigkeit des Rhythmus durchgeführte, mit allen Finessen moderner Schlagwerkzeugtechnik arbeitende, über einem obstinaten Pizzikato der Bässe aufgebaute Gespensterzug im $\frac{2}{4}$-Takt, der durch die gewagtesten harmonischen Teufeleien hindurch doch immer sein elegisches Moll wirksam durchscheinen läßt. Robert Heger, dem es in solchen extremsten Werken am wohlsten zu sein scheint, erntete, neben Wittgenstein als Klavierspieler, mit Recht stärksten Beifall.

Ein neues Orgelwerk von Franz Schmidt, ein Präludium mit Fuge in G-dur, das alle Vorzüge dieses modernen Beherrschers großer Formen wiederum im besten Lichte zeigt, hob die Orgelvirtuosin Susi Hock aus der Taufe, in einem Konzert ernstesten Programms, das durch die Mitwirkung der Altistin Isolde Riehl (in geistlichen Liedern von Bach und Reger) seine besondere Vertiefung nach der Seite des Gemüts erhielt. Auch die Tokkata von Hermann Schröder wirkt durch schöne Erfindung und glücklich gemeisterte Form.

Unter den Neuheiten, die das Sedlak-Winkler-Quartett in seinem Mozart-Reger-Kammermusikzyklus regelmäßig einflicht, hörten wir sehr schöne „Variationen über eine altdeutsche Weise" für Streichquartett. Franz Reinl, ihr Komponist, arbeitete diese Variationen, etwa im Regerschen Sinne, mit freier Thematik aus, die an das einfache Grund-Thema nicht gerade gebunden scheint, aber doch immer wieder irgendwie damit innerlich zusammenhängt. Das Stück zeichnet sich durch schöne Durchführungen, durch Gesanglichkeit und eine einfache, aber ansprechende Kontrapunktik aus; die einzelnen Sätze sind einheitlich und geschlossen, voller Abwechslung und stets fesselnd, das Ganze eine wirkliche Bereicherung der modernen Kammermusikliteratur.

Zwei alte Kunststätten wurden in Wien neu eröffnet: der „Streichersaal" und die Volksoper.

Der Name des Streichersaals steht im Zusammenhange mit dem Begründer der berühmten Altwiener Klaviermacherfamilie, mit Johann Andreas Streicher, dem Freunde Schillers, der 1782 dessen Flucht ermöglicht und sich selbst in Wien niedergelassen hatte, wo dann bekanntlich Beethoven in seinem Hause ein freundliches Asyl fand. In dem alten Streichersaal in der Ungargasse war manches Beethovensche Kammermusikwerk zu seiner ersten Aufführung gekommen, hier hatte Jenny Lind, dann der zum ersten Tristan ausersehene Tenor Ander, Gustav Walter und auch noch Brahms konzertiert. Die Neueröffnung des Saales, von der wir hoffen wollen, daß sie eine dauernde bleibe, geschah durch ein festliches Konzert intimen Charakters. Daß dabei neben anderen modernen Komponisten auch Theodor Streicher mit Liedern zu Worte kam,

war nicht nur durch seine Zugehörigkeit zur Familie des ehemaligen Hausherrn, dessen Urenkel er ist, geboten, sondern empfahl sich wohl auch durch den Wert dieser, in letzter Zeit leider etwas in den Hintergrund gedrängten Werke Theodors.

Die Neueröffnung der Volksoper ist das Verdienst und das Werk des Kapellmeisters Leo Kraus. Freilich mußten sich seine Pläne für einen Neubeginn in dieser Zeitmisère etwas bescheiden, und es fällt uns schwer, ihn für die Wahl des Eröffnungsstückes zu tadeln, denn wir möchten ihn nicht entmutigen. Doch schien es nicht gerade am Platz, die Stätte des einstigen zweiten Wiener Operntheaters mit einer Operette zu eröffnen, wenn dies auch die „Prinzessin von Gerolstein" war. Wir waren der Meinung, daß es dem Namen und Zweck des Hauses und auch den hochfliegenden Plänen des Direktors Leo Kraus angemessener gewesen wäre, sie etwa mit dem „Vampir" oder mit dem „Freischütz" ins tätige Leben zurückzurufen. Operetten, die ziehen und Geld für Höheres bringen, hätten in zweiter Linie kommen und als Notbehelfe deutlich stigmatisiert werden sollen. Aber ist es dem Direktor der Volksoper zu verdenken, wenn der der Staatsoper schon für die nächste Zeit wieder, zu den schon im Spielplan befindlichen Operetten, nun noch den „Prinzen von Methusalem" und den „Boccaccio" ankündigt? Neben der Eröffnungsoperette brachte die Volksoper bald auch Zellers „Vogelhändler" dann aber, ihrer Bestimmung besser eingedenk, die von Benno Bardi aus Flotowschen Melodien zusammengestellte wirksame komische Oper „Fatme", die eine frische Erzählung aus tausend und einer Nacht, von der Frau mit den drei Liebhabern, geschickt und geschmackvoll behandelt. Glücklicherweise hatten alle diese Aufführungen wirklich den erhofften Erfolg beim Publikum, während eine überhastet zustande gebrachte Vorstellung des „Fidelio" allzu deutlich zeigte, wo's noch fehlt. Indessen, Leo Kraus ist ein ernster Künstler, und so wird seiner emsigen Mühe der Lohn wohl beschieden sein.

Die Staatsoper beging den Sterbetag Mozarts mit einer festlichen Aufführung des vor kurzem neustudierten „Figaro", die dem Geist Mozarts wenigstens äußerlich durch flotteste Tempi und Virtuosität gerecht zu werden sich bemühte. Der ganze Mozart freilich war es nicht. Dagegen erwarb sich Direktor Clemens Krauß ein wirkliches und aufrichtig zu schätzendes Verdienst durch die Neueinstudierung und gute Aufführung der „Pique-Dame" von Tschaikowski. Das Textbuch kommt ja, sehr im Gegensatze zu der Novelle Puschkins, der es entstammt, den lyrischen wie den dramatisch pathetischen Neigungen des Komponisten außerordentlich geschickt entgegen und bahnte der naiven Natürlichkeit von Tschaikowskis gefühlvoller, rhythmisch stark pulsierender Musik gute Wege. Der sinnliche Reiz dieser Melodien und die Intensität des musikalischen Gefühlsausdrucks kommen dem Werk in seinen lyrischen Partien ebenso zugute wie Tschaikowskis besondere Kunst drastischer Situationsmalerei, die gerade hier der Ausdruck des Unheimlichen und Gespenstischen erforderte.

Die Besetzung war eine ausgezeichnete. In der führenden Rolle des Offiziers Hermann glänzte der neu engagierte Tenor Franz Völker, dessen edle, kraftvolle und gut ausgeglichene Stimme sich aufs schönste entfalten konnte. Frau Angerer ist die glaubhafte Verkörperung der liebenden und in ihrer Liebe getäuschten Lisa, Herr Manowarda vorzüglich in der Rolle des Fürsten und nicht minder Frl. Rünger in der der alten Gräfin. Auch die Damen Michalski, With, Szantho, Paalen und die Herren Jerger, Maikl, Markhoff verdienen mit besonderem Lobe bedacht zu werden. Clemens Krauß dirigierte selbst, energisch und überlegen und ohne sich die düster gespenstische Stimmung ans Herz gehen zu lassen. Man spürt bei ihm doch immer: er geht nicht auf in der Musik, er „dirigiert" sie.

Als Silvestervorstellung gab man in der Oper, gleichfalls neu dem Spielplan einverleibt, Straußens „Zigeunerbaron". Auch hier, in der Operette, erstrahlte Völkers sieghafter Tenor als wahre Zugkraft. Gastdirigent der gelungenen Aufführung war Generalmusikdirektor Josef Krips aus Karlsruhe, ein gebürtiger Wiener.

Das Andenken Franz Schalks wurde in imposanter Weise gefeiert durch ein gemeinsames Konzert der Philharmoniker, des Sinfonieorchesters, der Staatsopernchors und der Wiener Sängerknaben, an deren Spitze sich Bruno Walter stellte. Prof. Bobert Konta hielt eine ein-

dringliche Gedächtnisrede, Lotte Lehmann sang mit der tiefen, ihr eigenen Empfindung Mahlers „Um Mitternacht". Dann folgte Bruckners „Neunte" mit dem Te Deum. Walter legt diese Werke anders aus, als es Schalk und Loewe getan hatten, aber auch seine, weniger in großen Konturen zeichnende als vielmehr gewissenhaft allen Details nachspürende Art ergriff mächtig. Den stärksten Eindruck übrigens hinterläßt er immer als Mozartdirigent, und so war's auch diesmal mit seiner Aufführung des Requiems, die zu den besten unter den vielen Mozartfeiern dieses Winters zu zählen ist.

Den 125. Geburtstag des Beethovenschen Violinkonzerts an der gleichen Stätte zu begehen, wo dieses Wunderwerk zuerst erklungen war, nämlich in dem (alten Schikanederschen) Theater an der Wien, erwies sich als ein guter, auch geschäftlich erfolgreicher Gedanke. Und da Beethoven damals im Theater selbst wohnte und dort auch am „Fidelio" und an der c-moll-Sinfonie arbeitete, so war um das Violinkonzert, das Siegmund Feuermann spielte, ein auf diese Tatsache Bedacht nehmendes größeres Beethoven-Programm gruppiert, innerhalb dessen Prof. Ernst Decsey in schwung- und gehaltvoller Rede die denkwürdige Bedeutung des Tages festhielt.

Schließlich darf eine Aufführung des Händelschen „Messias" unter Furtwängler nicht unerwähnt bleiben, in der der heute wohl an erster Stelle stehende Dirigent (im Ersten ordentlichen Gesellschaftskonzert) weitab von aller Tradition und doch in großer Art die alte Musik unsrem modernen Empfinden nahe brachte: es gelang ihm dies, indem er an die Stelle der einfachen Größe und Volkstümlichkeit, in der wir das Werk bisher zu hören gewohnt waren, eine ganz sensitiv erfaßte und durchaus modern minutiöse Interpretation treten ließ, bei der alles lyrische und dramatische Detail um seiner selbst willen herausgearbeitet schien, so daß Wirkungen erzielt wurden, wie wir sie an einem Werk klassischen Stils bisher kaum wahrnehmen konnten. Dennoch wußte Furtwängler bei aller dieser Auslegungsdelikatesse der Gefahr einer Auflösung ins Episodische zu entgehen. Als echte Oratoriensänger erfüllten neben ihm Josef Manowarda und Mia Peltenburg ihre erschwerten Aufgaben ganz vorzüglich.

Die Lösung des „Musikalischen Quadrat"-Preisrätsels.

Von Dr. Kratzi, Bremen.

(Novemberheft 1931.)

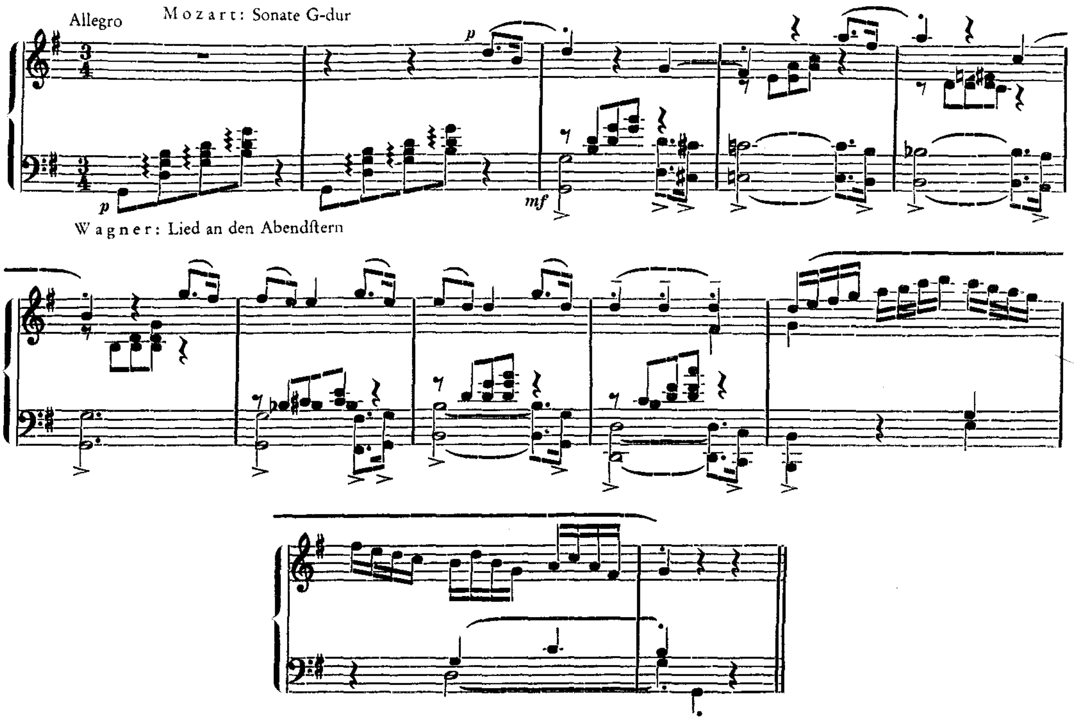
Die folgenden Worte waren zu finden:

W	ü	e	r	s	**t**
L	**a**	m	a	**r**	a
L	e	**g**	**a**	t	o
A	r	**z**	**n**	e	i
S	**o**	m	m	**e**	r
M	i	x	t	u	**r**

Die beiden Diagonalen ergeben die Namen „Mozart" und „Wagner".

Diese beiden in der Lösung enthaltenen Komponistennamen gaben einer ganzen Reihe unserer Einsender Anregung Mozart und Wagner in mehr oder minder geschickter Weise in gemeinsamen Zügen

ihres Schaffens aufzuzeigen. So kamen einige reizvolle Arbeiten zuſtande, deren 2 kürzeſte wir im Nachſtehenden mit zum Abdruck bringen. An Preiſen gelangen insgeſamt 26 zur Verteilung. Und zwar wurde ein 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—) zuerkannt: Elfriede Birkenſtock, Saarbrücken — Helmut Bräutigam, Unterprimaner, Crimmitſchau — Th. Feige, Studienrat, Porta a. W. — Martin Georgi, Muſikoberlehrer, Thum i. Erzgeb. — Rektor Gottſchalk, Berlin — Rudolf Kocea, Muſiklehrer, Wardt/Rh. — Bruno Leipold, Muſikdirektor, Schmalkalden — E. Lorenz, Zwickau i. Sa. — W. O. Mickenſchreiber, Eſſen — Walter Rau, Chemnitz — Karl Schlegel, Recklinghauſen. An erſter Stelle ſei aus dieſen Einſendungen die Arbeit des Herrn Muſikdirektor Leipold genannt, der in einem ſehr fein und ſauber durchgeführten Satz Mozart und Wagner in vortrefflicher Weiſe verbindet und die deshalb auch hier, zuſammen mit der kleinen ebenfalls ſehr hübſchen Arbeit des Herrn Kocea zum Abdruck kommt:
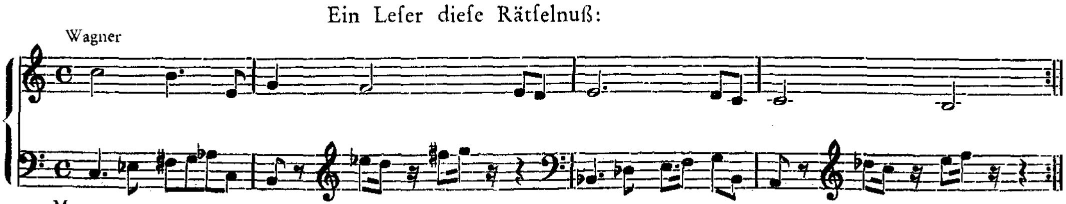


Bruno Leipold, Muſikdirektor, Schmalkalden i. Th.

Herrn Boſſe, der zu manchen Malen
Uns ſchon bereitet Löſerqualen,
Doch auch nicht geizt mit ſchönen Preiſen,
Wenn Müh' er ſieht in Leſerkreiſen,

Ihm als dem neuen Hauptſchriftleiter
Der ZFM vertraun wir weiter
In allen muſikal'ſchen Dingen,
Sei's Denken, Raten, Spielen, Singen.

Wir wünſchen, daß ihm wie bisher
Viel liegt an deutſcher Meiſter Ehr'!
In dieſem Sinn beut ihm zum Gruß
Ein Leſer dieſe Rätſelnuß:



Rudolf Kocéa, Lehrer, Wardt, Xanten-Land.

Mit etwas umfangreicheren Arbeiten musikalischer Art haben sich Martin Georgi und Walter Rau eingestellt, von welchen der erstere Themen aus dem „Ave Maria" und dem „Requiem" von Mozart mit Themen aus Wagners „Meistersingern", dem „Liebesmahl der Apostel" und aus dem „Parsifal" zu einem vierstimmigen Satz verarbeitete, während der zweitgenannte 12 Themen von Mozart und Wagner zu einer zwölfzeiligen Partitur kontrapunktiert, um damit zu zeigen, wie stark die Verwandtschaft der beiden Meister in ihrem Themenreichtum ist. Auch aus den vorgenannten dichterischen Einsendungen seien einige der kurzen Stücke unserem weiteren Leserkreis im Nachstehenden zur Kenntnis gebracht:

Wissen und Können
Adelt den Menschen.
Gottes Schöpfung
Neu ahnen zu lassen,
Ewig ist er,
Ruhmvoll und groß.

Meister sein heißt:
Ohne zu schwanken,
Zärte und Härte,
Anmut und Ernst
Recht zu verbinden,
Treulich zu einen.

Helmut Bräutigam, Unterprimaner, Crimmitschau.

Dir, deutsches Volk, ein ‚Prost Neujahr',
Doch anders als das alte war;
Daß du, ob Bettler oder Fürst,
Mal wieder ganz vernünftig „Wüerst",
Statt immer singst: ‚O Donna Clara',
Mal wieder liest Marie „La Mara";
Daß die Parteien statt fugato
Doch einmal gehen ganz „legato".

Was glaubst du, was das für „Arznei"
Für alle guten Deutschen sei!
Dann kommt nach einem strengen Winter
Ein schöner „Sommer" bald dahinter.
Spiel, statt Parteiregister nur,
Tutti die Einigkeits-„Mixtur".
Dann wirst du wieder stark, das weiß ich,
Schon 1932!

Th. Feige, Studienrat, Porta.

1. Wer war ein Meister der Kritik,
ein guter Kenner der Musik?
Richard Wüerst.

2. Nenn' mir das Pseudonym der Frau,
die Künstlerköpfe malt' genau!
La Mara.

3. Wie heißt die Kunst gebundnen Spiels
im schönen Lautbestand Virgils?
Legato.

4. Wie kommen, quälte Jazz dein Ohr,
dir Mozarts Melodien vor?
Wie Arznei.

5. Wer war, gewiß ein seltener Fall,
der Wissenschaft und Kunst Vasall.
Hans Sommer.

6. Wie heißt der Orgel Mischregister,
der schlichten Stimmen laut Geschwister?
Mixtur.

Wo sich Diagonalen schneiden,
da treffen sich die großen beiden:
Mozart und Wagner.

R. Gottschalk, Rektor, Berlin.

Weiter gelangen zur Verteilung 10 zweite Preise (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) an: Carl Berger, Studienrat, Freiburg i. Br. — Hellmut Erhard, Musiklehrer, Freital-Deuben — Alex Grimpe, Komponist, Hamburg — Karl Hildebrand, Musiklehrer, Jever i. O. — Edwin Janetschek, Prag — Max Menzel, Kantor, Meißen — Oskar Schäfer, Oberlehrer, Leipzig — Richard Trägner, Kirchenmusikdirektor, Chemnitz — Bruno Wamsler, Lehrer und Organist, Lauscha — Christian Zeiller, München. Auch unter diesen Einsendungen sind eine ganze Reihe musikalischer Lösungen, so hat Herr KMD. Trägner die Arie („Königin der Nacht") aus Mozarts „Zauberflöte" mit dem „Brautchor" aus Wagners „Lohengrin" zusammen kontrapunktiert. Im Baß fügt er noch zwei eigene Kontrapunktstimmen hinzu, die sich leider nicht ganz mit den Meister-Themen messen können. Bruno Wamsler vereinigt, ebenso wie Karl Hildebrand, die Anfangsthemen aus

der „Jupiter-Symphonie" mit einem Thema aus den „Meistersingern". Einen köstlichen kleinen Scherz bringt Christian Zeiller, der Knittelverse mit einer alten Volksweise scherzhaft verbindet.

Einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 6.—) erhält Wolfg. Jännert Dessau und einen 4. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—): stud. päd. Georg Dahlke, Dortmund — Maria Horand, Purkersdorf bei Wien — Ernst Lemke, Studienrat, Stralsund — Lisbeth Schreiber, Sängerin, Neisse i. Schl.

Auf den Umschlagseiten des heutigen Heftes sind die seit 1. Januar auf Grund der Notverordnung ermäßigten Preise unserer Verlagswerke verzeichnet. Wir bitten unsere Preisträger uns aus diesen Verzeichnissen ihre Wünsche baldigst mitzuteilen.

Die 55 weiteren Einsender richtiger Lösungen seien im Nachstehenden noch namentlich aufgeführt:

Fritz Bäuerlein, Oberlehrer, Gehlsdorf — Wilhelm Blank, Studienrat, Ottweiler — Max Borowka, Lehrer, Oppeln —

Alfred Cohn, Berlin —

Mathe Dannevig, Tönsberg/Norwegen —

Otto Fleck, Musikakademiker, Wien —

Prof. Adalbert Gattermann, Direktor der Leitmeritzer Orchesterschule, Leitmeritz — Oberpostsekretär Arthur Görlach, Waltershausen i. Th. — Günther Grenz, Seminaroberlehrer, Altkemnitz i. Erzgeb. — Gerhard Günther, Unterprimaner, Neuoelsnitz/Erzgeb. —

Studienrat Georg Hammer, Kiel — Dr. Walter Hapke, Kapellmeister, Altona — Studienrat G. Heilmann, Neheim/Ruhr — Paul Hoffmann, cand. ing., Danzig — Musikdirektor Prof. F. M. Hradil, Leiter der Musikakademie, Mor.-Ostrava O. S. R. —

Obermusiklehrer Janz, Aschersleben —

Musikdirektor Hermann Kundigraber, Aschaffenburg —

Musikdirektor Hermann Langguth, Meiningen — Kirchenmusikdirektor Arno Laube, Borna bei Leipzig — Dr. J. Laufer, Frankfurt/M. — Dr. Wilhelm Lütge, Buenos Aires —

Helene Meyer, Kiel — Hubert Meyer, Walheim b. Aachen — Dr. Ludwig Misch, Musikreferent, Berlin-W. — Gustav Mombaur, Langenberg/Rh. — Oberlehrer W. Mühlhäußer, Rheingrönheim —

Christian Recht, Lehrer, Ob.-Sterkrade — Gerd Ridder, Unterprimaner, Mülheim/R. — Theodor Röhmeyer, Pforzheim — Elisabeth Rokahr, Musiklehrerin, Jena — Maria Ronge, Klavierlehrerin, Neisse — Kaplan Rost, Bischofsheim/Opr. —

Erhardt Seifert, Würzburg — E. Sickert, Kantor, Tharandt i. Sa. — Josef Sykora, Musiklehrer, Elbogen — Kammervirtuos Walter Schilling, Dresden — Max Schinagl, Studienprofessor, Speyer — O. Schuchardt, Nordenham/O. — Elisabeth Schulte zu Berge, Musiklehrerin, Bochum — Ernst Schumacher, Emden — Elfriede Schwarz, Musiklehrerin, Neisse —

Konzertmeister Johannes Stegmann, Mannheim — Wilhelm Steinheuser, Organist, Recklinghausen — Ernst Stiller, Züllichau —

Lehrer Edwin Telschow, Jabel — Martha ter Vehn, Emden — Josef Tönnes, Organist, Duisburg — Irene Töpfer, Eisenberg/Th.

Dr. F. Vorländer, Wolfen —

Rudolf Wardenbach, Wattenscheid — H. Wellmann, Lehrer, Stickgras b. Delmenhorst — Leopold Weninger, Leipzig — Christel Winzer, Musiklehrerin, Lauenburg/Pom. — Alfred Wotrich, Delmenhorst —

Hedwig Zwiener, Klavierlehrerin, Neisse —

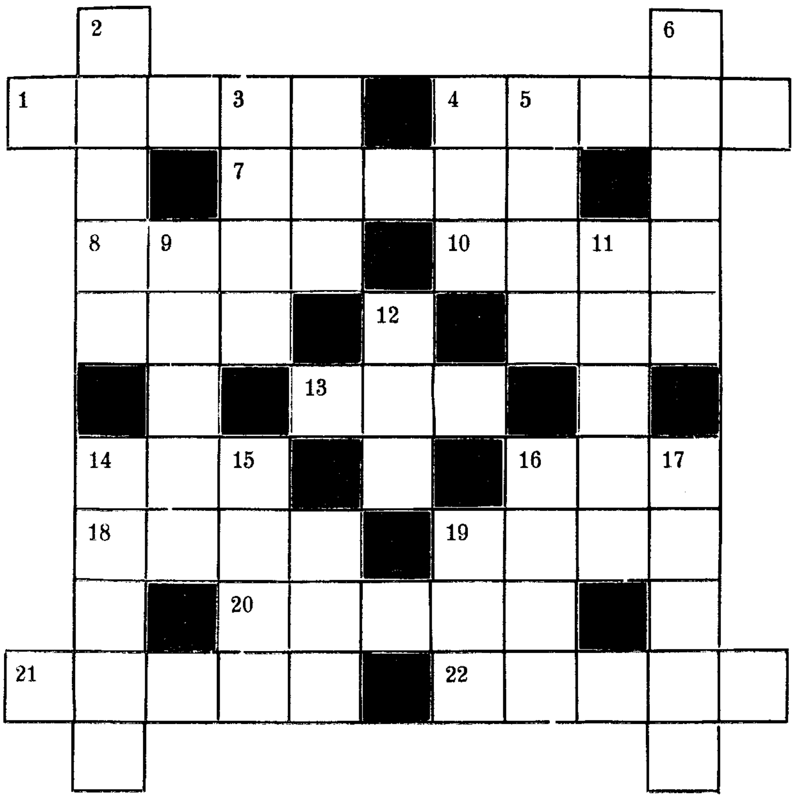
Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Th. Feige, Porta a. W., im Januarheft 1932.

Zu der in unserem letzten Heft zum Abdruck gelangten Aufgabe wäre noch nachzutragen, daß der unter der Nr. 1 verlangte Komponist wohl seinerzeit bei der Zusammenstellung des Rätsels, nicht aber mehr heute unter den Lebenden ist, sodaß diese Nr. abzuändern ist in: „Name eines bekannten, im Jahre 1931 verstorbenen Komponisten".

Muſikaliſches Kreuzwort-Preisrätſel.

Von Karl Bonnekamp, Homberg.



Die freiſtehenden Felder ſind mit Worten folgender Bedeutung zu füllen:

Wagrecht:

1. Geſtalt aus dem „Fliegenden Holländer".
4. Mailänder Opernhaus.
7. Geſtalt aus „Fidelio".
8. Geſtalt aus dem „Fliegenden Holländer".
10. Geſtalt aus „Rheingold".
13. Stimmlage.
18. Geſangsſtück.
19. Nordiſcher Komponiſt.
20. Oratorium von Mendelsſohn.
21. Italieniſcher Komponiſt.
22. Geſtalt aus der „Königin von Saba".

Senkrecht:

2. Romantiſcher Komponiſt.
3. Kammermuſikwerk.
5. Italien. Bezeichnung für einen Vokalkörper.
6. Engliſcher Komponiſt.
9. Neuerer Komponiſt.
11. Geſtalt aus den „Meiſterſingern".
12. Oper von Wolf-Ferrari.
14. Moderner Komponiſt.
15. Geſangsſtück.
16. Stimmlage.
17. Operettenkomponiſt.

Die Löſungen ſind bis 10. April 1932 an den Verlag Guſtav Boſſe in Regensburg einzuſenden. Es gelangen zwölf Preiſe zur Verteilung, und zwar Werke aus dem Verlag von Guſtav Boſſe, Regensburg, nach freier Wahl der Preisträger. Überſteigt die Zahl der richtigen Löſungen die Zahl 12, ſo iſt für die Preisverteilung die Form, in die die Einſendungen ge-

kleidet ſind, maßgebend. Die Einſender aller richtigen Löſungen, die nicht mehr mit einem Preiſe bedacht ſind, werden namentlich im Maiheft mit aufgeführt. Die Preiſeſtaffelung iſt folgende:

1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—,
2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
neun weitere Preiſe: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—.

Neuerſcheinungen.

Johann Chriſt. Fr. Bach: Sonate f. Violoncell u. Piano. Collection Litolff, Braunſchweig.

Franz Wüllner, Chorübungen. Neubearbeitung von Prof. Eberhard Schwickerath. 4 Bände. Verlag Theodor Ackermann, München 1931.

Wilhelm Maler: Beitrag zur Harmonielehre. 3 Hefte. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Eugen Bodart, op. 7: Traumland. Fünf Impreſſionen nach Rainer Maria Rilke für Klavier. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Paul Frankenburger: Der 126. Pſalm, für 8ſtimm. Chor a cappella. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Karl Höller, op. 8: Motette für Männerſtimmen, Tenor- u. Bariton-Solo. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Hermann Zanke, op. 5: Ländliche Suite für Flöte allein. M. 1.80. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Fidelio F. Finke: Sonate für Flöte und Klavier. Univerſal-Edition, Leipzig—Wien.

Oskar Fiſcher: Reinhold Becker, ſein Leben und ſein Werk. Herausg. im Auftrage des Vereins für Geſchichte Dresdens. Verlag C. Heinrich, Dresden.

Joſeph Jongen: 13 Préludes pour piano. Edition Schott, Brüſſel.

Beſprechungen.

Bücher:

ROLAND TENSCHERT: Mozart. Ein Künſtlerleben in Bildern und Dokumenten. Verlag von Johannes M. Meulenhoff, Leipzig und Amſterdam.

Das Vorbild für Tenſchert dürfte Otto Erich Deutſch mit ſeinen Schubert-Bänden geweſen ſein. Deutſch aber griff viel weiter aus: Schuberts Leben in Bildern umfaßt nicht nur ſein irdiſches Leben, ſondern auch das Weiterleben ſeiner Werke bis zur Gegenwart und enthält daher eine lange Reihe von Sängern, Dirigenten, Biographen, Forſchern, und die Schubert-Dokumente (Briefe von, an und über Schubert, Tagebuchblätter, amtliche Urkunden, Zeitungsberichte, Konzertankündigungen, Geſchäftliches) bringen alles, was in dieſer Hinſicht erreichbar war. Tenſchert hat ſich ſein Ziel näher geſteckt. Er bringt eine Auswahl der Lebenszeugniſſe und die dazu gehörigen Bilder ſind durch den zeitlichen Umfang des Mozartſchen Erdenwallens begrenzt. Das Ganze ſoll die Perſönlichkeit des Künſtlers „plaſtiſch vor uns erſtehen" laſſen. Dieſem Zwecke wird das gefällig ausgeſtattete, handliche Buch, in dem viel mehr Arbeit ſteckt, als die meiſten Leſer ahnen, auf das ſchönſte gerecht. Die Briefe Mozarts und der Seinen liegen in der großen Ausgabe von Ludwig Schiedermair vor und ſind nebſt anderen Zeugniſſen in dem Mozart-Werke von Otto Jahn und Hermann Abert gründlich verwertet. Für die breite Maſſe der Muſikfreunde und Mozartſchwärmer ſind dieſe Bücher aber viel zu teuer, zu umfangreich und zu gelehrt. Eine gute, ſehr angenehm lesbare Auswahl aus Mozarts Briefen hat Karl Storck herausgegeben. Tenſcherts Auswahl iſt knapper, wird jedoch ergänzt durch die Briefe anderer und durch ſonſtige zeitgenöſſiſche Stimmen. Kurze, gehaltvolle Einleitungen zu den einzelnen Abſchnitten formen und runden das Ganze und die Bilder ſind nicht bloße Beigaben, ſondern ordnen ſich in den Text ein, als weſentliche Teile der Darſtellung. In den Anmerkungen gibt der Bibliothekar des Mozarteums in Salzburg, dem wir auch eine treffliche kleine Mozart-Biographie in Reclam's Univerſalbibliothek verdanken, jede wünſchbare Erklärung und Rechenſchaft. Nur eine Annahme will uns befremden. Die Erledigung des Majeſtätsgeſuches, mit dem die Witwe Mozarts eine Gnadenpenſion erbeten hatte, iſt gezeichnet: „Prag, den 13. März 1792". Dazu meint Tenſchert, Prag ſei „wahrſcheinlich irrtümlich geſetzt ſtatt Wien". Das iſt nun wohl ausgeſchloſſen und wenn ſo etwas möglich geweſen wäre, ſo hätte eher Wien für das ungewohnte Prag in die Feder rutſchen können. Aber die Kabinettskanzlei hat immer ſorgfältig den Ort der kaiſerlichen Entſchließung feſtgehalten

und wie unzählige Bescheide des Kaisers Franz Joseph aus Ischl datiert waren, so ist eben der vorliegende Bescheid Leopolds II. ganz richtig aus Prag datiert, weil sich der Kaiser zur Zeit seiner Entschließung vorübergehend in Prag aufhielt. Diese an sich belanglose Kleinigkeit, die hier nur erwähnt wird, weil sie auffällt und schwer verständlich ist, ändert nichts an dem hohen Werte und an der praktischen Brauchbarkeit des Tenschertschen Buches. Mozart der Musiker spricht natürlich nur durch seine Werke zu uns; doch der Mensch und Mann Mozart, diese unvergleichliche, tief zu Herzen gehende Persönlichkeit, wird durch ein Buch wie das vorliegende allen Gebildeten auf das anschaulichste nahegebracht. Es ist wirklich ein Künstlerleben in Bildern und Dokumenten.

Max Morold.

H. GREGOR: „Die Welt der Oper — die Oper der Welt.“ Verlag Bote und Bock, Berlin W 8.

Werke von der Art wie dieses sind von vornherein verdächtig, mit seichten Theatersensatiönchen unterhalten statt belehren zu wollen. Aber Hans Gregors Opernbuch ist wirklich einmal eine Ausnahme. Der frühere Theaterdirektor in Wien und Berlin und Barmen-Elberfeld hat Gelegenheit genug zur Sammlung reicher Erfahrungen gehabt und weiß sie geschickt in den Inhalt einzugliedern ohne allzu lehrhaft-trocken zu wirken. Somit naht sich Gregor als Lehrer und Erzieher, und seine ausführlichen Regie-Erläuterungen, seine ganz spezialisierten Schilderungen vom Theaterbetrieb in seiner weit verzweigten Organisation vermitteln nicht nur dem Laien, sondern auch dem Fachmann nachhaltige Eindrücke und zwingen ihn zum Nachdenken. Man liest Gregors Werk nicht wie ein Werk der durchschnittlichen Belletristik ohne Stocken herunter, sondern muß hier und da mit gespannter Aufmerksamkeit der Feder des Verfassers folgen, die nicht selten auf Fachsimpeleien von zu eingehendem Charakter ertappt wird. Es ist lobenswert, daß sich Gregor nicht an eine oberflächliche Leserschaft gewandt hat, und man wird von der Einstellung des Verfassers zur westeuropäischen Musikkultur, zum Wagnerproblem u. a. zwar nicht immer restlos überzeugt, aber zum mindesten in wertvollem Sinne angeregt werden. Zahlreiche Illustrationen und die vorzügliche drucktechnische Ausstattung verleihen dem Buch einen hohen Geschenkwert.

Dr. F. Stege.

HERMANN KELLER: Schule des Generalbaß-Spiels. Bärenreiter Verlag, Kassel.

Endlich eine Anleitung auf grund autonomer Anweisungen der Prätorius, Schütz, Heinrich Albert, Niedt, Seb. u. Ph. E. Bach, Heinichen, Mattheson, Quente, nachdem Telemanns Praxis durch Seiffert mit dessen Generalbaßübungen ans Tageslicht gerückt war. Die von Keller angeführten Beispiele lassen keinen Zweifel über die im jeweiligen Stil anzuwendenden Mittel, deren künstlerische Anwendung aus stilgebundener Kompositionstechnik zu gewinnen ist. Auch die Verzierungstechnik wird veranschaulicht. Sind Beispiele des Frühbarock nicht beizubringen, so muß es hier bei den Vorschriften der Praetorius und Schütz bleiben und besser auch bei der Ehrfurcht vor den unveränderten Notenvorlagen. Der Nachbildung zu empfehlen ist ein Beispiel von Corelli. Hier mag sich Erfindungsgabe und Stilempfinden besser auswirken, als es der Gelehrsamkeit allein gegeben war. Die Begleitung bleibt noch untermalende Fläche, bis Mattheson nach dem Vorgang von Niedt die improvisatorischen Gebräuche des Continuo-Spiels enthüllt. Seine Improvisationspraxis und die von Heinichen ist — von Einzelfällen abgesehen — bei neueren Bearbeitungen nicht anzutreffen. Eine Scheu, selbst Ph. E. Bach gegenüber, ist wohl damit begründet, daß sich vieles bei ihm nicht mehr auf den Stil des Vaters bezieht. Fällt aber der Blick auf diese Autoren, so ist Ferdinand Davids Begleitung der A-dur-Violinsonate von Haendel gerechtfertigt, nicht minder die lineare Intuition eines Robert Franz. Seine Ausführung des einleitenden Basses der Bach-Arie „In deine Hände“ ist von 7 angeführten die beste. Im allgemeinen geben Keller's Beispiele ein treues Bild von Seb. Bach's Begleitkunst. Nur sollte bei den Schemelli-Gesängen die verdoppelnde Oberstimme nicht als gleichberechtigt angesehen werden mit der selbständigen. Erfüllt sich doch hier erst der Sinn vereinzelt vorgeschriebener Fünfstimmigkeit.

A. Egidi.

HENRY PRUNIÈRES: La vie illustre et libertine de J.-B. Lully, Paris 1929, Librairie Plon.

Henry Prunières hat vor mehr als 20 Jahren das grundlegende musikwissenschaftliche Werk über den Begründer der französischen Oper Jean-Baptiste Lully geschrieben. Er ist nun, wie er im Vorwort sagt, nicht ohne Bedenken darangegangen, der Aufforderung des Verlages Plon folgend für dessen Biographiensammlung „Le Roman des grandes existences“ das Leben seines Helden romanhaft zu schildern. Andrerseits fand er besonderen Reiz darin, Lücken der Überlieferung zu ergänzen mit Hilfe einer Phantasie, die sich seit langem in jene Welt des 17. Jahrhunderts eingelebt hatte, und auch mit Hilfe von literarischen Quellen, die sonst allzuwenig berücksichtigt werden. So schildert er nun im Mittelpunkt eines farbig gezeichneten Kultur- und Sittenbildes Lully, den großen Künstler, den Freigeist, den Günstling Ludwigs XIV., den Tänzer, Sänger, Violinisten, Kompo-

nisten, Regisseur, Dirigenten, Intendanten, den „Gesamt-Künstler" der französischen Barockoper, und damit eines der erfolgreichsten, aber auch zwiespältigsten Musiker-Schicksale. Seine Leser für seinen Helden zu interessieren und damit ihr Verlangen zu wecken, Lullys Musik kennen zu lernen, das ist dem Verfasser denn auch gewiß gelungen.

Dr. Rudolf Steglich.

Musikalien:

MARIA BACH: Quintett für Klavier und Streichinstrumente (Wolgaquintett). Ludwig Doblinger, Wien-Leipzig.

Der jugendlichen Tonsetzerin stellt dieses Werk das beste Zeugnis aus. Dreisätzig angelegt, zeichnet es sich durch frisches, unbekümmertes Draufgängertum, bemerkenswertes Geschick im Alfresko-Musizieren und jugendlichen Überschwang aus. Melodische Linien, welche ungefähr dem Charakter russischer Gesänge und Rhythmen entsprechen, beherrschen die beiden Ecksätze. Sie umrahmen eigentlich nur den Hauptteil und Mittelpunkt des ganzen Werkes: 12 Variationen über das bekannte Wolgalied. Schon die erste Variation ist ein zartes Gebilde und es folgen solche, welche an geistreicher Umformung und edler Linienführung kaum einen Wunsch offen lassen. Die Komponistin weiß aber in der Folge auch mit absonderlich rhythmischen und klanglichen Effekten aufzuwarten. Der Klaviersatz ist vortrefflich, wenngleich es auch diesmal nicht ohne die beliebten Glissandi abgeht. Besondere Begabung zeigt sich in der Behandlung der Streichinstrumente. Freunde tonaler Musik von etwas phantastischer Aufmachung werden das Werk der jugendlichen und sicher hochbegabten Wiener Meisterin gerne spielen und hören. Die Drucklegung durch den Verlag verdient vollen Beifall.

F. Seraph.

PAUL HINDEMITH: Konzert für Solo-Bratsche und Kammer-Orchester. Verlag Schott Söhne, Mainz.

Paul Hindemith's Konzertmusik für Solo-Bratsche und größeres Kammer-Orchester ist ein echtes Produkt seiner Muse; fünf verhältnismäßig kurze Stücke; thematisch rhythmisch und harmonisch gleich packend wirkungsvoll. Satztechnisch: wie gewollt, so gekonnt. Eigenartige Klänge ergeben sich aus der Farbenmischung des „größeren Kammerorchesters". Der Komponist Paul Hindemith kann, aus innerer künstlerischer Nötigung sich sein Orchester zusammenstellen, wie es seinen Zwecken entspricht. Dem Musik-Hochschullehrer ist es jedoch versagt, von einem „Kammerorchester" zu sprechen, wenn er außer 4 Violoncelli und 4 Kontrabässen, 8 Holzbläser, sowie 3 Hörner, 2 Trompeten, 1 Posaune und 1 Tuba fordert. Hiergegen muß stellenweise die Solo-Bratsche ankämpfen! Der Vertreter der Solopartie muß ein Spieler vom Range des Autors sein, denn es werden oft die Grenzen der Leistungsmöglichkeit gestreift. Gerade dies mag manchen zum Studium dieser „Konzert"musik (warum so geschraubt, und nicht einfach: Konzertstücke?) reizen.

R. Hgl.

GÜNTHER RAPHAEL: Kammerkonzert für Violoncell, Holzbläser und Streichorchester op. 24. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es ist immerhin bedauerlich, wenn ein so begabter Musiker wie Günther Raphael es nun einmal ist, so wenig Selbstkritik aufbringt, die ihn davor bewahrt sich in den angewandten künstlerischen Mitteln, wie hier in dem Kammerkonzert für Violoncell mit Holzbläsern und Streichorchester (auch ein Zeichen der Jetztzeit: ehemals stellte man die Streicher den Bläsern voran!) zu vergreifen. Weiß G. R. es nicht, oder will er es nicht wissen, daß das Violoncell seiner Natur nach in erster Linie ein Gesangsinstrument und kein Tummelplatz für die Lösung technischer Probleme ist? — Der vorliegende „Klavier-Auszug" ist gar keiner, denn streckenweise muß sich der Spieler einen klaviermäßigen Satz erst selbst zurechtlegen.

R. Hgl.

JOHANN CHRISTOPH BACH: 44 Choräle zum Präambulieren nach Handschriften erstmalig herausgegeben von Martin Fischer. Im Anhang Choralvorspiele von Johann Pachelbel. Bärenreiter Verlag, Kassel.

Der Herausgeber hat in seiner Schrift: Die organistische Improvisation überzeugend nachgewiesen, daß es sich in der vorliegenden Sammlung um aufgezeichnete Sonntagsimprovisationen handelt. Da ist es ebenso lehrreich, als ergötzlich zu sehen, wie der fugierte Einsatz des Kopfmotivs nicht über die Dreistimmigkeit hinausgeht, wie die Einführung folgender Choralzeilen auf den Einfall gestellt ist, der stets kommt, wenn die Arbeit der Beantwortung erledigt ist. Haben die Füße ihr Thema geschafft, so ist es Zeit, sie auf dem Orgelpunkt ruhen zu lassen. Alles atmet eine gemütvolle und kluge Behaglichkeit, ebenso die Pachelbel-Vorspiele gleicher Tendenz im Anhang.

A. Egidi.

JOHANN PACHELBEL: Ausgewählte Orgelwerke. Band II. Für den praktischen Gebrauch herausgegeben von Karl Mathäi. Bärenreiter Verlag, Kassel.

Sehr zweckmäßig geordnet Choräle von Advent bis Trinitatis, liebe alte Bekannte der Commer-Sammlung vor 80 Jahren, aber in schönster Aufmachung und Herrichtung für den Gebrauch.

A. Egidi.

JOHANN SEB. BACH: Orgelchoräle manualiter, erstmals gesammelt und herausgegeben von Hermann Keller. Bärenreiter Verlag, Kassel.

Dem Orgelbüchlein läßt der Herausgeber mit Vorliegendem den 2. Band seiner Neuausgabe von Bach's Orgelchorälen folgen. Unter diesen manualiter gesetzten oder ausführbaren Vorspielen findet sich Inhaltschweres, das eine begehrte Aufgabe sein wird. Beigegeben sind die Jugendpartiten mit sparsamer Verwendung des Pedals. Durch Aufnahme der Original-Melodien in altem Chorsatz ist auch diese Sammlung der praktischen Verwendung hervorragend dienstbar gemacht. Ein Nachwort bringt Nachweise und Anleitungen. Über Herkunft von Texten und Weisen belehrt Wilhelm Thomas. E. Egidi.

JOHANN ULRICH STEIGLEDER: Vier Ricercare für Orgel, herausgegeben von Ernst Emsheimer, eingerichtet von Hermann Keller. Bärenreiter Verlag, Kassel.

Höchst reizvolle Gebilde in einer uns überraschend zeitnahen Tonsprache. Nicht zeitnah in dem Sinne, daß der alte Meister vom Wohlklang fortstrebte, sondern daß er rhythmische Fortentwicklung in Wohlklang zu bannen wußte. Die Höhenregion des ideal gerichteten Gemüts auch von heute. A. Egidi.

FRÜHMEISTER DER ORGELKUNST, gesammelt und übertragen von Hans Joachim Moser. Für den praktischen Gebrauch bezeichnet von Fritz Heitmann, als Veröffentlichung der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin. Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Eröffnet dem praktischen Organisten ein seither unbelichtetes Gebiet. Paul Hofhaimer 1459—1537, erforscht von Hans Joachim Moser, erscheint mit einem Gefolge von Zeitgenossen in Werken zu geistlichem und weltlichem cantus firmus. Im Klanggewande ihrer Zeit, wie heutige Reformorgeln es bieten, kommt der Geist dieser fern liegenden Meister uns nahe, und wir bemerken zu unserer Überraschung, daß die in frischem Laufwerk sich gebende Instrumentalkunst bereits die Archaismen absoluter Linearität abgestreift hat und sich in der vertikalen Bindung gleichzeitiger Vokalmusik bewegt. Vereinzelte Ausnahmen, wie in Hans Kutter's „Uss tiefer nodt" möchte man eher einer ungenauen Tabulatur zuschreiben. „Schmecket und sehet" so pflichten wir dem Schluß des Vorworts bei. A. Egidi.

HOYER, op. 44. Kanonische Variationen und Fuge über den Choral „Nun bitten wir den heiligen Geist" f. Orgel. Breitkopf u. Härtel, Leipzig.

Diesem tiefgründigen Werk gebührt ein Ehrenplatz in der gegenwärtigen Literatur, gibt es doch Zeugnis von dem tiefen Ernst, mit dem die schwierigsten Probleme des Kontrapunkts in der Ausdrucksweise unserer Zeit gelöst werden. A. Egidi.

HOYER, op. 42. Acht Pedal-Etüden für Orgel. Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Gleich gerichtet den Etüden von G. Ad. Thomas op. 2 (Hofmeister), Hans Fährmann op. 14, den rhythmischen Studien von Ravanello liegt bei Hoyer das Schwergewicht im Musikalischen. Darum wird das Studium des Werks, dank seiner kompositorischen Qualitäten, zum Vergnügen und der Hauptzweck, die völlige Unabhängigkeit der Pedalfunktionen vom Manual wird sicher erreicht. A. Egidi.

GÜNTHER RAMIN: Das Organistenamt. II. Band. 1 und 2 Choralvorspiele. Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Zu einer reichen und glücklichen Auswahl der Schöpfungen von S. Bach, Böhm, Brahms, Hauff, Lübeck, Pachelbel, Scheidt, A. G. Walther treten als Vermittler der jungen Generation Reger mit 6 Stücken aus op. 67 und einem aus op. 135, Karg-Elert mit 4 seiner feinen Stücke aus op. 65. Steht der Senior Arnold Mendelssohn auf gefestigtem Boden, so ist die Feinheit des Empfindens in der Abwägung horizontaler und vertikaler Spannungen bei den Nachfahren jener vermittelnden Meister nicht im gleichen Maße entwickelt, wie bei diesen. Expansiv wirken Hoyer, Ramin, Raphael, mehr im Sinne Regers intensiv Karl Hasse, Grabner, Rudolf Moser, Raasted. Mit je einem Beitrag sind noch vorteilhaft vertreten Adolf Busch, S. W. Müller, Oppel, Pickerott, Kurt Thomas, Schaub, dieser im reinen Vorbach-Stil. Alles in allem eine zweckmäßige Sammlung und ein charakteristisches Zeitdokument. A. Egidi.

GÜNTHER, RAPHAEL, op. 22. II. Fantasie c-moll f. Orgel. Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Einem Sostenuto, interessant in seiner Mannigfaltigkeit rhythmischer Gliederung, frei tonal, folgt ein Fugenthema in der Ausdrucksweise alter Meister. Aufbau und Entwickelung bis zum sieghaften Abschluß vollziehen sich in selbständiger Formgebung. Als Stilmerkmal tritt Vorliebe für herbe Zusammenklänge hervor. A. Egidi.

GÜNTHER RAPHAEL, op. 22. III. Präludium und Fuge G-dur. Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Das pastorale $^3/_8$ Motiv ist zusammengeschlossen zu 3 und 2gliedrigen Takten, freitonal und durchsichtig kontrapunktiert. Der romantische Zug ist gründlich ausgetrieben, so bliebs beim fröhlichen Diesseits mit dem Einschlag zeitgemäßer Herbigkeit. Das Thema der Fuge im $^3/_4$ Takt mit einem $^4/_4$ Takt darin ist wie in der alten Canzone und

Bach's Kunſt der Fuge in Variationenform behandelt, eine wertvolle Bereicherung neuzeitlicher Kunſtmittel. A. Egidi.

RICHARD WETZ op. 55. Passacaglia und Fuge d-moll f. Orgel. Kiſtner u. Siegel, Leipzig.
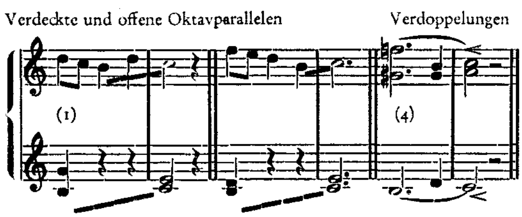
Die edle Tonſprache dieſes Werks bedient ſich vorwiegend bewährter Ausdrucksmittel und zeigt in der Art, wie die ungebundene Linearität zuweilen einſtrömt, den erleſenen Geſchmack des gereiften Meiſters. Seine Kontrapunktik dient einem warmblütigen, individuellen Ausdruck und ſchafft zwangloſe, wohlklingende Engführungen.
A. Egidi.

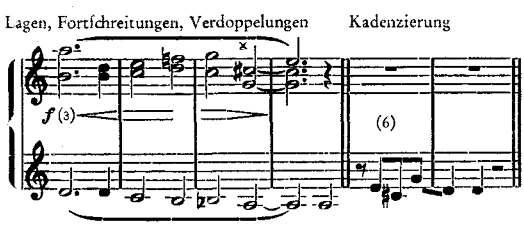
ORGANUM. Vierte Reihe Nr. 13 und 16. Kiſtner und Siegel, Leipzig.

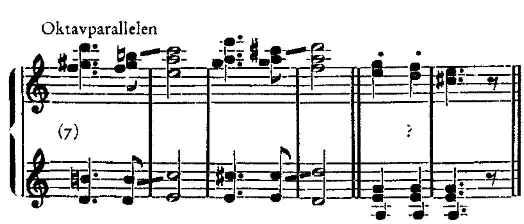
Max Seiffert legt aus den von ihm herausgegebenen deutſchen Denkmälerbänden 21/22 und bayeriſchen 2/15 ſehr eingängliches Gut von Joh. Pachelbel und F. W. Zachow vor. Dem Originaltext ſind nur einige Pedal-Abſonderungen und Tempi beigefügt, ein Vorzug für ſelbſtändige Geiſter. A. Egidi.

ERNST BRANDT: I m K i n d e r l a n d. 7 ſehr leichte Stücke op. 20. Henry Litolff's Verlag, Braunſchweig.

Statt aller Kritik — denn wenn man ſelbſt einmal „Im Kinderland" (op. 46) ſpazieren ging, iſt man wohl „notoriſch befangen"? — ſetze ich nur ein paar Stichproben her:
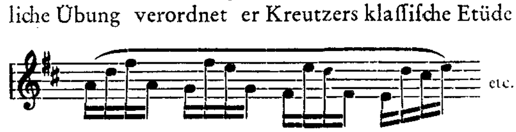






Brandt iſt ein ausgezeichneter Pädagoge und Organiſator, und nach Anlage und Idee ſind dieſe Stückchen vortrefflich. Aber ſeine Erfindung iſt dürr, trocken und ſteif, und ſeine Kompoſitionstechnik ſelbſt für ſo einfache Dinge unzulänglich.
Dr. Walter Niemann.

VERACINI. Violin-Sonate G-moll op. 1 Nr. 1. Herausg. von Maxim Jacobſen. Klavierſatz von Paul Klengel. 18 Seiten. Edition Peters. Nr. 4377. Mk. 1.50

Die von Maxim J a c o b ſ e n neu herausgegebene Sonate in G-moll für Violine und Klavier von Veracini iſt als willkommene Bereicherung für das Repertoir des ſtudierenden Geigers anzuſprechen. Sie ſteht der in der hohen Schule von David erſchienenen E-moll-Sonate desſelben Meiſters in keiner Weiſe nach. Die einzelnen Sätze ſind Overtura — Aria — Paesana — Menuetto und Giga überſchrieben. Paesana ſtellt einen ländlichen Tanz im $^2/_4$ Takt aus der guten alten Zeit vor, der, wenn im Rhythmus leicht und beſtimmt geſpielt, recht wirkſam iſt. Ebenfalls bietet der letzte Satz, „Postiglione" überſchrieben, viel Anregendes und Unterhaltſames. Wir werden in die Zeiten geführt, wo das fröhliche Erklingen des Hornſignals die Poſt ankündigt. — Die Fingerſätze Jacobſens ſind durchaus modern gedacht. Ob ſie freilich immer klanglich vorteilhaft gewählt ſind, ſteht dahin. Zu begrüßen iſt es, daß Jacobſen ſich in Paul Klengel den paſſenden Arrangeur des Klavierſatzes gewählt hat, der, ohne zu moderniſieren oder dem Tonſtück mehr geben zu wollen, als was in ihm iſt, eine wohltönende, gut ſpielbare Klavierbegleitung geſchrieben hat.
Adrian Rappoldi.

CARL FLESCH: D a s K l a n g p r o b l e m i m G e i g e n ſ p i e l. 24 S. Mk. 2.40. Ries und Erler, Berlin.

Meiſter Fleſch bietet in dieſem neueſten Werk dem Geiger eine Menge wertvoller Anregung. Er ſagt, daß die Intenſität des Tones reſp. Ausdrucks die Nähe des Steges ſucht. Dies iſt freilich nichts Neues, aber neu iſt, daß er dem Geiger anrät, geſponnene Töne im wohlklingenden *p* in der Stegnähe täglich zu üben, weil es für die Tonerzeugung wichtig iſt ſich daran zu gewöhnen die Kontaktſtelle mehr in der Stegnähe zu haben. Als vorzügliche Übung verordnet er Kreutzers klaſſiſche Etüde:



in der Nähe des Steges *p* zu üben. Die ſchlackenloſe Ausführung des Détacheſtriches ſoll im piano — bei leichtem Vibrato der linken Hand in der

Nähe des Griffbretts geübt werden, denn je rascher der Strich, desto mehr hat die Kontaktstelle nach dem Griffbrett zu wechseln. Flesch gibt in seiner wohldurchdachten und in der Praxis erprobten Weise noch verschiedene Ratschläge und Übungen an, die alle mehr oder weniger dahin zielen, schnell und leicht die passende Kontaktstelle zwischen Steg und Griffbrett zu treffen, um die Tonproduktion zu erhöhen, zu veredeln und verschieden gestalten zu können. Jeder mit Verstand übende Geiger sollte sich Fleschs neuestes Werk zur weiteren Anregung anschaffen.

Adrian Rappoldi.

SCHUBERT, FRANZ: Sonate H-dur f. Klavier. Werk 147. (Verlag Steingräber, Leipzig).

Walter Rehberg setzt die Neuausgabe der leider immer noch viel zu wenig gespielten Klaviersonaten fort. Der Name des Bearbeiters bürgt für eine makellose Neuausgabe. Gelegentlich sind auch zur leichteren Lesbarkeit Umgruppierungen des Notenbildes vorgenommen, denen man nur zustimmen kann. Die Zusätze des Bearbeiters sind durch Kursivschrift kenntlich gemacht. Hoffentlich trägt die Neuausgabe dazu bei, wieder einmal die Aufmerksamkeit auf dieses einzigartige Werk zu lenken.

Dr. F. J. Ewens.

Kreuz und Quer.

Wilhelm Kienzl.

Zu seinem 75. Geburtstag am 17. Januar 1932.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Mit dem Namen Kienzls verbindet sich sofort die Erinnerung an den „Evangelimann" — und in der Tat ist diese Oper der größte, ja der einzige Erfolg im Leben Kienzls gewesen. Der „Evangelimann" ist von der gleichen Einmaligkeit wie „Carmen" in der schöpferischen Tätigkeit Bizets, oder „Mignon" im Gesamtwerk des Ch. A. Thomas. Es läßt sich nicht leugnen, daß wir heute einen weiteren Abstand zu diesem Publikumsschlager gewonnen haben, der seinerzeit hellste Begeisterung erweckt hat. Das ist lediglich aus zeitästhetischen Anschauungen heraus zu begreifen. Im Entstehungsjahre 1895 fand Kienzl das Publikum empfänglich für eine deutsche Version des italienischen Verismo, der Gestalten aus dem alltäglichen Leben in unverhüllter Wahrheit auf die Bühne brachte. Die Kriminalnovelle des „Evangelimann" war für diese Zeitströmung so recht geeignet. Und zweitens sicherte dem Werk der ausgesprochen volkstümliche musikalische Inhalt eine durchschlagende Wirkung. Denn hier vollzieht der auf Wagner fußende, trotz einer persönlichen Entfremdung immer noch zu Wagner aufblickende Tonschöpfer einen deutlichen Bruch mit dem eine Generation beherrschenden Wagner-Stil und sicherte sich eine eigene Stellung unter den wagnernden, verwagnerten Zeitgenossen. Der „Evangelimann" ist eine Volksoper geworden, trotz aller künstlerischer Bedenken gegen die allzu gefühlsseligen Melodien, darunter das berühmte Lied von den schönen Jugendtagen, eine der unvergeßlichen künstlerischen Leistungen unserer 1922 verstorbenen Altistin der Staatsoper, Marie Goetze. Hier heißt es wieder einmal: Vox populi, vox dei.

Es darf aber feststehen, daß Kienzl bedeutend wertvollere Werke geschrieben hat als den „Evangelimann". Ich möchte hier nur ein gutes Wort für den „Kuhreigen" einlegen. Da sucht man immer krampfhaft nach „zeitgemäßen" Stoffen und übersieht ganz, wie der „Kuhreigen", das Hohelied der Heimat, von absolut zeitgemäßer Bedeutung ist. Der revolutionäre Inhalt des Werkes, das in Frankreich spielt, wäre sicherlich schon längst als „zeitgemäß" anerkannt worden, wenn nicht die französischen Revolutionäre in dieser Oper gar so schlecht abgeschnitten hätten und die Sympathien des Zuhörers dem hingemordeten französischen Adel gehören würden, der in Wahrung seines Standes in den Kerkern der Bastille zu den Klängen eines Menuetts gefaßt in den Tod hineintanzt, während der Kerkermeister die Namen der zur Guillotine Verurteilten vorliest. Ein erschütterndes Schlußbild von höchster Publikumswirksamkeit. Die ganz reizvollen Melodien, die Gavotte des Königs, die wertvolle Sarabande und anderes berechtigen zu der Forderung, den „Kuhreigen" der Vergessenheit zu entreißen und in würdiger Aufmachung der Opernbühne zurückzugeben.

Kienzl, der Meister der volkstümlichen Feder erwarb 1877 die Doktorwürde mit einer Dissertation über die musikalische Deklamation, betätigte sich als Kapellmeister und Dozent in München, Amsterdam, Hamburg, wurde Ehrendoktor in Graz und lebt heute in Wien, nachdem er uns zahlreiche Schriften wie seine Lebenserinnerungen, Kammermusik, Chöre, Lieder, Orchesterstücke und fast ein Dutzend Opern geschenkt hat.

Zum Gedächtnis an Arthur Nikisch.

Von Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Am 23. Januar sind es zehn Jahre gewesen, daß Arthur Nikisch, der geniale Dirigent, nach kurzer Krankheit im Alter von 67 Jahren in Leipzig dahingerafft wurde. Keine Stadt hat mehr Grund, Nikischs dankbar zu gedenken als Leipzig, dessen erstem Konzertinstitut, dem Gewandhaus, er in seltener Pflichterfüllung vom Jahre 1895 ab vorstand. Seine Tätigkeit war aber keineswegs auf Leipzig beschränkt, vor allem Berlin, in zweiter Linie auch Hamburg, zählten ihn zu den Ihren, und weiterhin ist Nikisch im besten Sinne des Wortes internationaler Dirigent gewesen, geliebt und bewundert wie kein anderer zeitgenössischer Orchesterleiter in den großen Musikstädten der alten wie der neuen Welt.

Das gerade auch künstlerisch so häßliche vergangene Jahrzehnt hat dieser wahrhafte und einzigartige Schönheitsdirigent nicht erleben müssen, und insofern meinten es die Götter mit diesem ihrem Liebling gut, als sie ihn noch knapp vor Manifestierung der Häßlichkeitsorgien abberiefen. Ersetzt ist Nikisch auch keineswegs, so sehr man sich auch darüber klar sein wird, daß gerade auf Künstler dieser Art als einem besonderen Geschenk nicht wirklich gerechnet werden kann, so sehr ihr Fehlen, hat man sich einmal an ihr Vorhandensein gewöhnt, empfunden wird. Bewußt erkannt wird dieser Verlust — und das erfüllt mit einer Art Schillerscher Wehmut hinsichtlich des Schönen — aber gerade aufdem Gebiete der Musik doch nur von wenigen. Nirgends konnte man Nikisch besser kennen als in Leipzig, und doch ist er, in dem angegebenen Sinn, so ziemlich der Vergessenheit anheimgefallen. Denn wär's anders, so gäbe es noch eine wenigstens einigermaßen klare Erinnerung an den Vortrag wenigstens solcher Werke, die Nikisch einfach unvergleichlich gab und die nunmehr an der gleichen Stätte und mit dem gleichen Orchester gelegentlich derart abgeblaßt zu Gehör gebracht werden, daß es einen fröstelt, diesen Vortrag in die gleiche oder noch gesteigerte Höhe erhoben zu sehen wie unter Nikisch. So war's, um das letzte Beispiel zu nennen, im Neujahrskonzert hinsichtlich von Schumanns d-moll-Sinfonie. Mit früher verglichen, war das Werk in seinen hinreißend feurigen Sätzen kaum wieder zu erkennen. Dort Flammen, hier Flackern, gewöhnliches Pferd gegenüber einem Rassetier. Tatsächlich, die Lorbeeren für heutige erste Dirigenten sind vielfach — durchaus nicht immer — recht billig. Grund: Der eigentliche, ein höchster Maßstab ist verloren gegangen. Schiller behält auch für heute recht, daß die Nachwelt dem „Mimen" keine Kränze winde. Denkmäler, ja, die werden wohl etwa errichtet, aber eben die frischen Kränze! Die können nur in lebendigster Erinnerung geflochten werden.

Nun wohl, in letzter Hinsicht ist ein Nikisch unersetzlich geblieben, weil hier seine innerste Musiker- und Dirigentennatur in Frage kommt. In anderem könnte er aber wohl ersetzt werden. Ich gehöre dabei keineswegs zu den Beurteilern, die in Nikisch den kurzweg idealen Gewandhauskapellmeister gesehen haben, und zwar deshalb nicht, weil er den gewaltigen Bogen der damals 22 Gewandhauskonzerte nicht voll und ganz zu spannen vermochte, in dem Sinne nämlich, daß sowohl bedeutsame ältere als vor allem auch unbekannte zeitgenössische Werke in genügender Anzahl herangezogen wurden. Gab es doch vor dem Kriege Jahre, in denen kaum ein einziges unbekanntes Werk zur Diskussion gestellt wurde. Eine wirklich in Betracht kommende Uraufführungsstätte ist das Gewandhaus trotz seiner vielen Konzerte unter Nikisch nicht gewesen. Trotzdem, Nikisch hatte etwas Besonderes für bedeutsame Werke übrig, die anderwärts kaum oder nur fast zufällig zu treffen waren. Von Liszts beiden Sinfonien abgesehen, von denen die Faust-Sinfonie jahrelang regelmäßig erschien, sei vor allem an Draesekes Sin-

fonia tragica erinnert, die unter ihm immer wieder einmal zum Siege geführt wurde, aber auch Werke anderer mitteldeutscher Komponisten, wie von Büttner und Wetz, erschienen, und das Bedeutsame im nächsten Umkreis zu pflegen, macht eine besondere Tugend eines ebenfalls an einem Orte verwachsenen Dirigenten gerade an erster Stelle aus. Und hier ist auch der Punkt, auf den hier immer wieder hingewiesen wurde und an dem angesetzt werden muß, wenn Nikisch dort ersetzt werden soll, wo er wirklich ersetzt werden kann: Das Gewandhaus braucht einen eigenen, ortsansässigen Kapellmeister, der seines Amtes von innen, nicht von außen her waltet. Und daß wir zehn Jahre nach Nikischs Tode immer noch in einem Provisorium uns befinden, keinen aus dem Wesen des Instituts heraus arbeitenden Gewandhauskapellmeister besitzen, das ist's, was keinen anderen als Nikisch selbst am meisten betrüben würde. Hier liegt das eigentliche, das vererbbare Erbe des großen Dirigenten.

Schutz den musikalischen Nachlässen.

Von Prof. Dr. Wilh. Altmann, Berlin.

Es sind durchaus nicht die schlechtesten Kompositionen, die mitunter ungedruckt oder, sagen wir lieber, unveröffentlicht bleiben. So ist es schon zu Beethovens Zeit gewesen, so trifft es für die heutige Zeit mehr und mehr zu; denn noch niemals ist der Musikverlag in einer so ungünstigen wirtschaftlichen Lage gewesen wie jetzt, weil noch niemals so wenig Musikalien wie jetzt gekauft worden sind. Es kann heute keinem Verleger verdacht werden, wenn er sich weigert, z. B. ein Streichquartett oder gar Lieder für eine Singstimme mit Streichquartett-Begleitung herauszubringen, mögen diese Werke auch geradezu hervorragend sein und von den Komponisten ohne jeden Anspruch auf Entschädigung angeboten werden. Der Verleger kann noch nicht einmal auf den Absatz von 10 Exemplaren rechnen, womit die Kosten selbst der einfachsten und billigsten Herstellung noch lange nicht gedeckt sind. Etwas höher würde der Absatz sein, wenn die Künstler, die etwa jene Werke aufführen wollen, von vornherein nicht ein Freiexemplar verlangten; ja, es soll sogar öfters vorkommen, daß für die Aufführung selbst eines sehr gediegenen neuen Werks eine keineswegs geringe Geldsumme gefordert wird. Dies zur Erklärung der Tatsache, daß heute mehr denn je Tonsetzer ihre Werke nicht veröffentlichen können.

Solange sie leben, werden sie sicherlich dafür sorgen, daß diese Werke, die von ihnen aus reinem Idealismus geschaffen sind und an denen ihr Herz hängt, der Mitwelt erhalten bleiben; aber trotz ihrer Sorgfalt wird es doch bisweilen vorkommen, daß das eine oder andere Werk, wenn sie es etwa zu Aufführungszwecken verliehen haben, verloren geht. Wenn sie aber die Augen geschlossen haben, so haben oft sogar ihre direkten Nachkommen kein besonderes Interesse für die hinterlassenen unveröffentlichten Kompositionen, ja sie empfinden oft deren Vorhandensein als eine Last. Wie manches Werk ist, besonders bei mehrfachen Umzügen, ganz unverdienterweise makuliert worden! Wenn schon oft die unmittelbaren Erben den musikalischen Nachlaß ihres Vaters als eine Last empfinden, da sie selbst kein Verständnis für Musik haben, mitunter ihr sogar feindselig gegenüber stehen, um wieviel weniger sorgen oft noch andere Erben für den ihnen zugefallenen musikalischen Nachlaß.

Schon vor vielen Jahren habe ich namhafte Tonsetzer meist mündlich darauf hingewiesen, daß sie testamentarisch für ihren musikalischen Nachlaß sorgen sollten, ihnen insbesondere empfohlen, ihn einer der größeren Bibliotheken anzuvertrauen, selbstverständlich nicht ohne ihren Erben das Recht der eventuellen Veröffentlichung, eine Beteiligung an dem daraus erwachsenden Nutzen und die Gebühren für etwaige Aufführungen innerhalb der gesetzlichen Schutzzeit vorzubehalten. Ich habe bei dieser Gelegenheit immer darauf hingewiesen, daß es auf die Erhaltung der Urschriften der bereits veröffentlichten Werke viel weniger ankomme, selbst wenn es sich um die Partituren oft aufgeführter Opern oder Sinfonien handle, als gerade auf unveröffentlicht gebliebene und doch wertvolle oder wenigstens für das Schaffen des betreffenden Tonsetzers besonders wichtige Werke, habe auch immer betont, daß durchaus nicht jedes eigenhändig beschriebene Notenblatt der Nachwelt erhalten werden müsse.

So mancher hat mir für diese Anregung gedankt und ist ihr auch gefolgt. Erst kürzlich hat mir einer der großen lebenden Meister mitgeteilt, daß er nun endlich das ihm viele Jahre verhaßt gewesene Testament gemacht und darin meinen ihm vor zwei Jahrzehnten einmal in später Stunde erteilten Rat hinsichtlich seines musikalischen Nachlasses befolgt habe.

Zu einem solchen gehören auch die Briefe, die ein Tonkünstler erhalten hat. Nicht jeder hat sie so sorgsam gesammelt und in Bänden vereinigt wie Robert Schumann, der darin m. E. viel zu weit gegangen ist. Aber auch sonst im allgemeinen nicht gerade sehr sammelwütige und in ihrer Korrespondenz peinlich sorgsame Tonkünstler heben nicht bloß für sie sehr schmeichelhafte, sondern auch wenig erfreuliche Briefe auf. Diese bilden oft eine sehr wichtige musikgeschichtliche Quelle deren Erhaltung wünschenswert, ja geradezu notwendig ist. Es kann aber vorkommen, daß in diesen Briefen so manches steht, was zunächst im Interesse Lebender der Allgemeinheit noch vorenthalten werden muß. Einer dementsprechenden testamentarischen Verfügung habe ich immer das Wort geredet, auch empfohlen, der betreffenden Bibliotheksverwaltung das Recht der zeitweiligen Sperrung der Briefe zu übertragen, eventuell ihr auch die Befugnis zu erteilen, Briefe ohne musikgeschichtlich interessanten Inhalt zu vernichten. Daß der musikalische Nachlaß eines Künstlers auch in den Bibliotheken vor unbefugten Benutzern geschützt werden muß, darüber kann kein Zweifel bestehen, doch sollte diese Schutzfrist niemals über die in dem Urheberrecht festgelegte Zeit ausgedehnt werden.

Eine Silbermannorgel in einem Schradendorf.

Von Oskar Schäfer, Leipzig.

Der berühmteste sächsische Orgelbaumeister Gottfried Silbermann (1683—1753) feiert in der Gegenwart seine Auferstehung. Galten eine Zeitlang seine Orgeln als zu grell, zu „schreiend“ in der Klangfarbe, so hat sich in Fachkreisen diese Meinung geändert. Man baut heute Orgelwerke ähnlichen Klangcharakters, wie sie Meister Silbermann vor zweihundert Jahren geschaffen hat. Darum ist es auch dem Mitteldeutschen Rundfunk als ein besonderes Verdienst anzurechnen, daß er Darbietungen auf Silbermannorgeln aus Rötha bei Leipzig, aus Dresden und Freiberg übernommen hat.

Gottfried Silbermann baute gegen fünfzig Orgeln, von denen nach den Angaben seines besten Biographen Ernst Flade („Der Orgelbauer Gottfried Silbermann“, Leipzig 1926) heute noch 36 vorhanden sind. Ich hatte im letzten Sommer das Glück, diese Zahl um 1 erhöhen zu können. Ein Ausflug führte mich in das an der preußisch-sächsischen Grenze bei Ortrand gelegene Schradendorf Großkmehlen. Weltentrückt lehnt es sich nach Süden zu an eine Decksandhügelkette an; es bildet den Eingang zu dem Schraden, einer eigenartig ernsten Gegend zwischen den hohen Dämmen der Pulsnitz und Schwarzen Elster. Die Kirche des Dorfes enthält einen schönen holzgeschnitzten Flügelaltar des berühmten flämischen Bilderschnitzers Jan Borman (oder Borreman), der in Brüssel von etwa 1480 bis 1520 wirkte. Wie der Flügelaltar in das entlegene Gotteshaus gekommen ist, weiß niemand. Um dieses Kunstwerk kennen zu lernen, dazu hatte ich die Kirche besucht. Aufs höchste erstaunt war ich, als ich vom Ortspfarrer auf ein zweites Kunstwerk der Kirche, auf die Silbermannorgel aufmerksam gemacht wurde. Sie war wohl bisher nur den zunächst Beteiligten bekannt; auch Ernst Flade kannte sie noch nicht. Herr Ortspfarrer Schultz hatte die Liebenswürdigkeit, mir nähere Angaben über die Orgel zu machen.

Der Kontrakt zwischen der damaligen Patronatsherrin, Frau Generalin Johanne Eleonore von Brause, geb. von Borke, und Gottfried Silbermann ist noch in den Kirchenakten. Er ist abgeschlossen worden am 11. Januar 1717; Silbermann hat neben die eigenhändige Unterschrift sein Siegellackwappen gesetzt. Der Preis von 1000 Talern ist gezahlt worden am 20. November 1718. Der Königl. Polnische und Churfürstl. Sächsische Capell-Organist Christian Petzold (geb. 1677 in Königstein i. S., gest. 1733 in Dresden, Komponist von Klavierkonzerten ohne Orchester und Kammermusiken) hat die Orgel „mit großen Lobeserhebungen“ abgenom-

men. Die Orgel besitzt zwei Manuale. Im Hauptwerk stehen 10 klingende Stimmen: Prinzipal 8′, Bordun 16′, Rohrflöte 8′, Oktava 4′, Spitzflaute 4′, Quinte 3′, Oktava 2′, Mixtur 3fach, Cimble 2fach, Cornett 3fach. Das Oberwerk besitzt 9 Register: Prinzipal 4′, Gedackt 8′, Quintadena 8′, Rohrflaute 4′, Nassat 3′, Oktava 2′, Quinte 10′, Sufflaute 1′, Mixtur 3fach. Im Pedal stehen Prinzipalbaß 16′, Posaune 16′, Trompete 8′. Von Nebenzügen ist ein Tremulant vorhanden, Ober- und Hauptwerk können durch Verschiebung des Oberwerkes miteinander verbunden werden. Im Pedal, das 2 Oktaven umfaßt, fehlt das große Cis.

Gottfried Silbermann hat mehrere gleichartige Orgeln gebaut. Der Kmehlener gleicht die in Rötha bei Leipzig fast vollständig. Sie ist 1719 bis 1721 gebaut worden und ist mit genau denselben Registern und Nebenzügen veranschlagt gewesen. Eine Tertia 1⅗′ hat Silbermann „über den Kontrakt" eingebaut. Der Tremulant ist 1833 durch eine Pedalkoppel ersetzt worden. — Die Orgel zu Oederan, 1727 geweiht, hatte vor dem Um- und Erweiterungsbau 1892 im Hauptwerk dieselben Stimmen wie die in Kmehlen, im Oberwerk fehlte Prinzipal 4′, dafür standen drin Oktava 4′ und Terzia 1⅗′ Die Jakobiorgel zu Freiberg, 1718 geweiht, war vor dem Umbau etwas kleiner als die in Kmehlen; sie hatte im Hauptwerk 9, im Oberwerk 8 klingende Stimmen. Forchheim erhielt 1726 eine Silbermannorgel, der im Hauptwerk Bordun 16′ und Cimble 2fach fehlen, die Mixtur ist 4fach, Quintaden steht im Hauptwerk; im Nebenwerk fehlen Prinzipal 4′ und Mixtur, dafür sind eingebaut Terz 1⅗′ und Cymbel 2fach, das Pedal hat statt der Trompete 8′ einen Oktavbaß 8′. Genau dieselben Abweichungen zeigt die Orgel in Reinhardtsgrimma, 1731 geweiht. Ähnliche Werke stehen endlich auch in Mylau, Crostau bei Schirgiswalde und Großhartmannsdorf.

Das zu dem Vergleiche nötige Material ist entnommen aus Ernst Flades oben erwähntem Werke über Gottfried Silbermann. Ich hielt diese Angaben für notwendig, um auch den leisesten Zweifel an der Echtheit der Orgel in Großkmehlen zu zerstreuen. Außerhalb der Grenzen Sachsens stehen wenig Silbermannorgeln, Großkmehlen ist bekanntlich erst 1815 zu Preußen gekommen. Freuen wir Sachsen uns der unvergleichlichen Schätze, die wir in den Werken des sächsischen Orgelbaumeisters besitzen, und suchen wir sie so lange und so gut wie möglich zu erhalten. Das auszusprechen ist heute nötiger als sonst; denn die Ungunst der Zeit ist der Erhaltung von Kunstwerken abhold. Auch an der Kmehlener Orgel nagt der Zahn der Zeit. Die wertvollen Prospektpfeifen brauchten während des Krieges nicht abgeliefert zu werden; aber die Holzpfeifen der Posaune 16′ zernagt der Wurm. Sie durch gesundes Material zu ersetzen, ist dringend nötig.

Urheberrechtliches um Pfitzner.

Von Prof. Dr. Hans Joachim Moser, Berlin.

Man erinnert sich, daß sich an Pfitzners Berliner Staatsopern-Inszenierung seines neuesten Werks „Das Herz" allerlei erregte Auseinandersetzungen geknüpft haben. Der Meister wehrte sich gegen Eingriffe in seine Regie, für die er den Librettisten Mahner-Mons und den Generalintendanten Tietjen haftbar machte, beide suchten sich durch öffentliche Gegenäußerungen reinzuwaschen. Aber Pfitzner hat mit der hartnäckigen Konsequenz, die ein Grundzug seines ehrlichen und säuberlichen, wenngleich dadurch nicht eben bequemen Charakters ist, in einer Denkschrift, die er dieser Tage an seine Freunde versandte, die Delinquenten durch schlichte Wiedergabe der geführten Briefwechsel „gestellt", und an dem von ihm festgenagelten Tatbestand ist im wesentlichen nicht zu zweifeln: man hat (der gegenseitige Anteil des Stofflieferanten wie des Generalintendanten bleibt einigermaßen gleichgültig) nach Pfitzners Abreise gen München zwischen der letzten von ihm geleiteten Probe und der Aufführung allerlei, worauf er Wert gelegt hatte, ohne ihn zu befragen, ja in bewußter und nachgewiesener Geheimhaltung vor ihm, geändert und ihn gleichwohl als allein verantwortlichen Regisseur auf dem Zettel geführt. So „steht" nun die Aufführung bis auf weiteres, und der Meister protestiert.

Was darf an diesem Tatbestand die künstlerische Öffentlichkeit interessieren? Mag auch manche kleine Einzelheit noch durch Äußerungen der Gegenseite in andere Beleuchtung gerückt werden, so bleibt doch wohl folgendes Grundsätzliche: Die vorgenommenen Änderungen können nicht als unwesentlich hingestellt werden, denn wären sie es, so hätte kein Anlaß vorgelegen, sie vorzunehmen; tatsächlich wird durch einige von ihnen die poetische Idee, (für die neben Mahner-Mons Pfitzner selbst durch starke Anteilnahme an der Dichtung mitverantwortlich ist) abgeschwächt und bei anderen Stellen seine zugehörige Musik sinnlos oder überflüssig, was Pfitzner als den Vertoner der Dichtung dringend angeht. Man wird gern zugestehen, daß Tietjen geglaubt hat, dem Erfolg des Werkes zu nützen, und daß er die heimlichen Anforderungen von Mahner-Mons gegenüber Pfitzner ritterlich decken wollte. Aber das hätte mit offenem Visier in Pfitzners Gegenwart, nicht hinter seinem Rücken geschehen müssen, und er hätte, als Pfitzner sich nachträglich beschwerte, besser getan, den Tatbestand zuzugeben, statt ihn zwecks bloßer Beruhigung des Aufgebrachten zu vertuschen. Die eigentliche „mala fides" aber liegt bei Mahner-Mons, den Hans Knappertsbusch (der Münchner Generalissimus) auf das Ungehörige seiner geheimen Änderungsabsichten hingewiesen hatte und der das menschlich höchst Anfechtbare beging, Pfitzners junge Tochter „flehentlich" um Schweigen gegenüber ihrem Vater zu bitten, also diese auch noch in einen peinlichen Gewissenskonflikt brachte, bloß um seinen Willen zu erschleichen. Nun könnte man noch allenfalls derartige Eingriffe verzeihen, wenn Pfitzner ein unerfahrener Anfänger in Dingen der Bühnenkomposition und der Spielanordnung wäre. Aber Pfitzner ist ein anerkannter Großmeister beider Disziplinen, und Pfitzner hatte, was niemand besser als die Beteiligten wußten, nach hochbedeutenden Straßburger und Münchner Regieleistungen in drei stattlichen Bänden seine Anschauungen über den Zusammenhang von Opernmusik und Gebärdenregie niedergelegt, hatte vollends erst ganz kürzlich in einem Buche „Werk und Wiedergabe" die gegen den Willen der Autoren Mode gewordenen Eingriffe gewisser „moderner" Opernregisseure gegeißelt. Er ist also nicht „irgendwer", dem man Derartiges ungerügt antun konnte.

Es geht in dieser Angelegenheit um Dinge des menschlichen Respekts vor einer verehrungswürdigen Künstlerpersönlichkeit; wer den „Palestrina" geschaffen hat, den hätte man getrost walten lassen sollen, wenn man ihn schon als Inszenator seines eigenen neuen Werkes einlud, und selbst ein paar etwaige Steifheiten in dem Auftreten des Chors hätten für den Erfolg des Werkes weder bei Publikum noch Kritik entscheidend werden können. In mehreren Punkten hat man aber sogar (bei der Erweckung des Prinzen, bei dem Auftreten des Herzogs im Kerker) das von Pfitzner Gewollte tatsächlich verschlechtert und so dem Kunstwerk mehr geschadet als genutzt. Die Angelegenheit hat jedoch neben der menschlich-künstlerischen auch eine greifbare juristische Seite. Gewiß ist das Urheberrecht an Werken der Kunst ursprünglich ein bloßes materielles Nutzungsrecht gewesen, dessen wirtschaftliche Vorteile für den Künstler ein Kohler und Gierke erkämpfen mußten. Dieses Recht macht aber jetzt erfreulicherweise in wachsendem Maße einen Vergeistigungsprozeß durch, es wird immer mehr auch — zumal durch die Verdienste des Berliner Justizrates Marwitz — zu einem Persönlichkeitsrecht, zu einem Schutz des Geistigen am Eigentum des Urhebers, und wächst damit aus der Sphäre des bloß Wirtschaftlichen in die Region des Ethischen und Aesthetischen hinüber — ganz weit gesehen aus der Welt der römischen in diejenige der germanischen Rechtsanschauung. So ergibt sich hier für Pfitzner ein unanfechtbarer Anspruch: solange man das Publikum dadurch in die Vorstellung des „Herz" erst recht zu locken sucht, daß man eine Inszenierung durch den Autor selbst auf dem Zettel anzeigt, ist man verpflichtet, diese Inszenierung mit all ihren Stärken und auch Schwächen zu zeigen, wie Pfitzner sie in einer zwanzigtägigen Arbeitszeit angeordnet hat. Hätte man diese Anordnungen verhängnisvoll ungeschickt gefunden, so wäre es Sache der Staatsopernleitung gewesen, Pfitzner eines Besseren zu belehren oder seinen Namen als Regisseur abzusetzen und d a n n zu ändern. Das ist nicht geschehen; im Gegenteil war der Generalintendant so begeistert von Pfitzners Regieführung, daß er ihn sogar zur Einstudierung noch eines andern Werkes verpflichten wollte.

Was bleibt da nun jetzt zu tun? Pfitzner ſagt: „Setzt meinen Namen als Regiſſeur vom Zettel ab!" Gewiß, das ginge. Aber ich meine, es geht tatſächlich nicht. Sondern, wie ich glaube, Herrn Tietjen menſchlich einſchätzen zu dürfen, gibt es einzig und allein den anderen Weg: an Hand der Aſſiſtenten-Regiebücher den Willen des Meiſters ſäuberlich wiederherzuſtellen und dann Pfitzner zu bitten, ſein Werk in dieſer wahrhaft authentiſchen Geſtalt zu dirigieren, wie es ohnehin längſt vorgeſehen war. Ich glaube, einzig auf dieſem Wege der Nobleſſe läßt ſich der Fall wahrhaft bereinigen. Es gilt nicht, vermeintliches Preſtige zu wahren, ſondern es heißt, einem großen Künſtler zu geben, was ſeines natürlichen Rechts iſt. So allein wird man zu einer beider Kontrahenten würdigen Coda gelangen.

150 Jahre Ulmer Stadttheater.

Am 30. November 1931 beging das Ulmer Stadttheater das Jubiläum ſeines 150jährigen Beſtehens. Nicht als ob das Jahr 1781 den Anfang der Ulmer Theaterkultur bedeutete, es brachte nur die räumliche Stabiliſierung der ſchon ſeit dem Beginn des 16. Jahrhunderts üblichen Vorſtellungen. Ja, die Epoche von 1500 bis 1781 mag in mancher Hinſicht bedeutungsvoller erſcheinen als die folgende bis 1900. Spielten doch vom Ende des 16. Jahrhunderts ab häufig die engliſchen Komödianten in Ulm, die mit ihren Aufführungen eine neue Aera der Schauſpielkunſt einleiteten. Dazu hatte die Schulkomödie in dem Rektor Merck einen weithin bekannten Förderer. Und endlich erhielt Ulm im Jahre 1640 das damals modernſte Theater Deutſchlands, erbaut von Furtenbach, dem Älteren, der die Theaterbaukunſt in Italien an der Quelle ſtudiert hatte. Aber ſchon im Jahre 1700 wurde dieſes Theater als Kaſerne benützt und von da ab fanden die Vorſtellungen im Wagenhaus ſtatt, an der Stelle, wo dann 1781 das Stadttheater errichtet wurde und wo es heute noch ſteht, nach einer Erweiterung im Jahre 1923 jetzt den ganzen Umfang des früheren Wagenhauſes umfaſſend. Der längſt geplante Neubau liegt noch in weiter Ferne.

Die Schickſale dieſes ſtädtiſchen Theaters behandelt der Dramaturg Dr. Walter Tappe für die Zeit von 1781 bis 1900 ausführlich in einem auf gründlichen Archivſtudien beruhenden Aufſatz, der den wertvollſten Beſtandteil des von der Intendanz herausgegebenen Jubiläumsjahrbuchs bildet. Wenn man daraus erſieht, daß in 120 Jahren nicht weniger als etwa 60 Direktoren im Ulmer Theater geherrſcht haben, ſo verſteht man, wie ſchwierig es war, eine Tradition zu ſchaffen. Es iſt daher als beſonders glücklicher Zufall anzuſprechen, daß gerade die fünf Direktoren in dieſer Zeit, die länger tätig waren, tüchtige Künſtler waren, die mit der Zeit gingen. So ſind vor allem die Opern Mozarts und Webers, natürlich auch die der berühmten romantiſchen Opernkomponiſten, meiſt ſchon wenige Jahre nach der Uraufführung herausgebracht worden, — die „Zauberflöte" z. B. 1793, der „Freiſchütz" 1821. Weſentlich länger dauerte es aus verſchiedenen Gründen bei Wagner, der erſt 1868 ſeinen Einzug hielt.

Von der Jahrhundertwende bis zum heutigen Tag iſt trotz des unaufhörlichen Wechſels im Perſonal eine ſtetige Aufwärtsentwicklung der Oper feſtzuſtellen. Um 1900 hatte ſie einen ſo ausgezeichneten Betreuer wie Georg Richard Kruſe, der Lortzing und Marſchner pflegte und auch vor „Meiſterſinger" und „Triſtan" nicht zurückſchreckte. Unter ſeinem Nachfolger Robert verdiente ſich Kapellmeiſter Drach (Duisburg) die Sporen. Und von 1907—1920 war Ernſt Immiſch Leiter des Stadttheaters (heute Intendant in Roſtock), der ja ob ſeiner gediegenen Wagneraufführungen bekannt iſt. Willi Kissmer (1920—1925) gebührt das Verdienſt, die nach Kriegsbeginn aufgehobene Oper wieder eingeführt zu haben. Dabei hatte er ſo treffliche Helfer wie Kurt Barré (jetzt Oberregiſſeur der Münchener Staatsoper) und Kapellmeiſter Kolisko (heute Operndirektor in Zürich). Einen nie geahnten Aufſchwung erlebte die Oper unter dem ſeit 1925 wirkenden Intendanten Erwin Dieterich, der mehrere Werke von Richard Strauß ausgezeichnet herausbrachte, auch Janacek und Weinberger aufführte und mit drei Einaktern von Toch, Weill und Malipiero ſogar einen Vorſtoß in moderne Gefilde wagte.

Was Intendant Dieterich in zäher Arbeit erreicht hat, das hat die Jubiläumswoche vom 20. bis 27. November gezeigt. Die erwähnte Festschrift — das sei noch angefügt — bringt außer dem grundlegenden Aufsatz von Tappe u. a. einen Überblick über die Oper am Ulmer Stadttheater von K. M. Kojetinsky, eine statistische Übersicht über die in den letzten sechs Jahren aufgeführten Werke und Beiträge von Künstlern, die von Ulm aus ihren Weg gemacht haben, darunter viele Namen, die heute in der Theaterwelt einen guten Klang haben. F. W.

Erwerbslosen-Chöre.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

In dem kleinen Thüringer Industrie-Ort Lauscha herrscht große Not. Die Glasbläserei kann nicht mehr als ein nahrhaftes Gewerbe angesehen werden, die Nachfrage nach diesen Artikeln ist gering. Aber die Lauschaer Glasbläser, die ja aus Böhmen stammen, genießen nicht umsonst den Ruf, einem von Natur äußerst musikkundigen Völkchen anzugehören. Da kommt ein Kantor aus Stadtroda auf einen guten Einfall. Er bildet aus Erwerbslosen der Christbaumschmuck-Industrie in Lauscha einen Männerchor. Schon längst waren die Liebhaberkonzerte in Lauscha weithin bekannt. Die Not aber zwingt zur finanziellen Ausnutzung der musikalischen Eigenheiten, die bisher eigentlich mehr der Liebhaberei dienten. Und der Kantor wird mit seinem Chor eine Konzertreise durch Thüringen unternehmen, um die schlimmste Not zu lindern.

Dieser Vorfall gibt zu einigen Überlegungen Anlaß. Ist die Tatsache an sich nicht bezeichnend genug, daß hier von der Musik diejenige materielle Hilfe erwartet wird, die von der Industrie nicht mehr gewährt werden kann? Im Vertrauen auf die Macht des Gesanges, auf die Kraft der Töne schließt sich ein Häuflein Arbeitsloser zusammen und bildet den ersten Erwerbslosen-Chor. Ob es der letzte sein wird? Sicherlich nicht. Man hat sich in Sängerkreisen genug den Kopf über die Neuorganisation des Konzertlebens zerbrochen. Man riet davon ab, Konzerte als Selbstzweck zu unternehmen, und empfahl Singstunden. Da greift die Not der Zeit ein und gibt dem Konzertieren eine neue Bedeutung: Wirtschaftskampf ist die Losung, Existenzsorgen sind der Anlaß der Konzertreise, die von Lauscha ihren Ausgang nimmt. Kein Zweifel, daß gerade diese Gemeinsamkeit des Lebensschicksals, die Verteilung der Sorgen und Lasten auf gemeinsame Schultern in besonders hohem Maße das soziale Empfinden stärken wird, das ja zu den Hauptmerkmalen der Sängerbewegung zählt. Und die Verantwortung künstlerischer Art wächst. Denn von ihren Leistungen hängt ja schließlich ihr täglich Brot ab.

Da ziehen sie nun hin — eine Schar von jungen Sängern, die sich nicht unterkriegen lassen, sondern sich trotzig gegen das Schicksal stemmen. Was werden sie wohl singen? Keine großen Konzertchöre, keine „Singweisen" polyphonen Charakters oder Kanons. Aber sicherlich deutsche Volkslieder, die ihre enge Verbundenheit mit der heimatlichen Scholle erzählen und verwandte Gefühle in den Herzen aller Thüringer Heimatsfreunde auslösen werden. Sicherlich — eine neuartige Erscheinung im deutschen Musikbild, diese Erwerbslosen-Chöre. Ein Wiedererstehen der alten Thüringer „Kurrende". Ein sehr nachdenklich stimmendes Wetterzeichen unserer Zeit.

Randglossen zum Musikleben.

Von Fritz Stege.

Vor einiger Zeit verbreitete eine übereifrige deutsche Musikzeitschrift die Nachricht, daß der Papst die Verwendung der Schallplatte im Gottesdienst gestattet habe. Vom Vatikan wird diese Meldung nunmehr dementiert. Schon im Jahre 1910 hat Rom ein ausdrückliches Verbot erlassen. Und in diesem Jahre erklärte der „Osservatore" ausdrücklich: „Man braucht nicht daran zu erinnern, daß der Sprechapparat während des Gottesdienstes strikte verboten ist und daß er keinesfalls die Stimmen der Gläubigen oder der Sänger ersetzen darf."

* * *

Italien schützt sich gegen Lautsprecher. In italienischen Bädern besteht neuerdings ein Lautsprecher-Verbot, wie die „Sprechmaschinen-Radio-Zeitung" mitteilt. Um die Ruhe der Badegäste nicht zu stören, wurde in Bädern wie Bozen und Abazia Grammophon- und Lautsprechermusik zu bestimmten Tageszeiten verboten, und zwar von 12.30 Uhr bis 16.30 Uhr, und abends von 23 Uhr bis 9 Uhr vormittags. Dieses Verbot betrifft aber nicht nur die Lautsprecher, die im Freien oder bei offenem Fenster zu hören sind. Nein, auch die Apparate in geschlossenem Zimmer werden hiervon betroffen! Was wäre es in Deutschland mit einem derartigen Verbot? — Man denke an Saßnitz auf Rügen, wo der im Musikpavillon eingebaute Lautsprecher den Unwillen der Badegäste erregt hat. — Wer schützt uns vor allzu freigebig gespendeter Lautsprechermusik?!

* * *

„Es gibt nichts Komplizierteres als Geigen", sagte Bronislav Hubermann anläßlich eines Konzertes in Königsberg. „Jede einzelne besitzt ihre Seele und ihre eigenen Kapricen, die einem das Dasein oft sauer genug machen. Die Geige ist eine Frau — und hier versagen alle Gesetze. In meiner nun vierunddreißigjährigen Ehe mit der Geige bin ich noch immer ein Verliebter und noch immer fähig, Neues und Unerwartetes an der Geliebten zu entdecken."

* * *

Mathematische Musik. Ein sowjetrussischer Komponist ist auf den Gedanken gekommen, geometrische Figuren auf einen Tonfilmstreifen einzuzeichnen und vom Lautsprecher wiedergeben zu lassen. Dabei sollen Klänge von einer Eigenart entstehen, wie sie kein gewöhnliches Instrument hervorzubringen vermag. Auch soll er damit beschäftigt sein, mathematische Gleichungen und Molekularbewegungen chemischer Verbindungen in Musik zu übertragen. Man sieht, kein Gebiet vermag sich dem Einfluß der Tonkunst zu verschließen. Und künftig wird die Musik der wertvollste Bundesgenosse beim Lösen mathematischer Gleichnisse werden.

Buntes Allerlei.

Tondichter, die 1932 frei wurden. Die Musik der Opern von Verdi ist nunmehr ungeschützt. Da aber einzelne Textdichter noch nicht seit 30 Jahren verstorben sind, sind Opern wie Falstaff, Othello, Don Carlos und Aida noch nicht frei geworden. Nachdrucksfrei sind Martin Blumner, Cornelius Gurlitt, Richard Kleinmichel, Josef Rheinberger, Georg Vierling. — Der österreichische Ministerrat beschloß die Vorlage über die Verlängerung der Urheberschutzfrist zurückzustellen, da auch in Deutschland die Verlängerung bisher nicht vorgenommen worden sei. Infolge dieses Beschlusses genießen vom 1. Januar 1932 an die Werke von Johann Strauß und Millöcker keinen urheberrechtlichen Schutz mehr.

Die Abstammung der Mathilde Wesendonk. An Hand von Kirchenbüchern der bergischen Gemeinden stellt Dr. Alfred Schulz in den „Bergisch-Jülischen Geschichtsblättern" fest, daß Mathilde Wesendonk am 23. Dezember 1828 zu Elberfeld geboren wurde als Tochter des Kaufmanns und späteren Kommerzienrates Karl Luckemeyer. Der Eintrag in das Taufbuch enthält aber nicht den Vornamen Mathilde, sondern Agnes. Nach Mitteilung der hochbetagt noch in Berlin lebenden Beschließerin der Wesendonks, eines Frl. Hoffmann, verhält sich die Angelegenheit wie folgt: Otto Wesendonks erste Gattin, die Mathilde hieß, war auf der Hochzeitsreise in Florenz frühzeitig gestorben. Auf Wunsch des Gatten nahm dann seine zweite Frau Agnes auch den Namen Mathilde an; sie soll von der ersten Ehe ihres Mannes merkwürdigerweise nichts gewußt und davon erst nach dessem Tode erfahren haben. In Otto Wesendonks letztem Willen steht über die Namenangelegenheit die Bemerkung: „Da der Name Agnes nicht gefiel, wurde der Vorname Mathilde gebraucht." Mathilde Wesendonk starb am 31. August 1902 zu Traunblick im Salzkammergut, ruht aber auf dem Friedhof zu Bonn a. Rh. Ihre Mutter Johanna, geb. Stein, war die Tochter des Kölner Kaufmanns Johann Heinrich

Stein, dessen von ihm begründetes Bankhaus noch heute in Köln besteht. An Mathildes Geburtshaus haben zwei Elberfelder Körperschaften, der Oststädtische Bürgerverein und der Bund deutscher Akademiker des Wuppertales, Ende vorigen Jahres eine Marmortafel anbringen lassen, worauf die geschichtlichen Tatsachen stehen.

Entdeckung einer altrömischen Wasserorgel.

In der Nähe von Budapest, in der altrömischen Siedlung Aquintum wurde eine Wasserorgel entdeckt, die aus dem Jahre 228 vor Chr. stammt.

Bisher kannte man dieses Instrument ausschließlich aus Beschreibungen, die auf uns gekommen sind, einmal von Hero von Alexandrina, einem hervorragenden Mathematiker und Wissenschaftler, und dann von dem römischen Architekten Vitruvius. In neuester Zeit haben wir eine ganze Reihe von wissenschaftlichen Werken erhalten, die versuchten, die römische Wasserorgel auf Grund von Darstellungen, wie man sie auf Statuen, auf Mosaiken und auf Terrakottagefäßen fand, zu beschreiben. Die jetzt an das Licht des Tages gebrachte Wasserorgel wurde in einem Keller gefunden, der zu den Ruinen gehört, die aus der alten römischen Zeit stammen Das Manuale ist aus Bronze gearbeitet und infolgedessen natürlich am besten erhalten. Diejenigen Teile der Orgel, die aber aus Holz oder aus Leder gearbeitet waren, haben im Laufe der Jahre sehr beträchtlichen Schaden gelitten. Die Wasserorgel ist ein sehr hübsches Instrument, zum Teil mit Silber ausgeschmückt, drei Fuß breit und sechs Fuß lang. Die längste Orgelpfeife hat eine Länge von drei Fuß. Das Instrument trägt eine kleine bronzene Tafel, auf der sich eine Inschrift befindet, die uns die ganze Geschichte dieser Wasserorgel, soweit es sich um ihre Entstehung handelt, recht anschaulich vor Augen führt. Die Inschrift, deren Text in lateinischer Sprache abgefaßt ist, lautet in deutscher Übersetzung: „Gaius Julius Viatorinus, Mitglied des Rates der Kolonie von Aquintum, früher Aedile geheißen, der Vorsitzende der Tuchhändler-Innung, schenkt diese Orgel der Tuchhändler-Innung in den Tagen, als Modestus und Probus Consuln waren".

Scherzando.

Eine drollige Episode erzählt der bekannte Geiger Bronislav Hubermann. In Riga war das Publikum seines Konzertes mit dem begleitenden Pianisten unzufrieden, und als er die Ciacona von Bach vortrug, die bekanntlich keiner Klavierbegleitung bedarf, brach ein geradezu demonstrativer Beifall aus. Und der Grund für diesen erstaunlichen Applaus? Das Publikum war der Meinung, Hubermann sei mit dem Pianisten unzufrieden und habe es deshalb vorgezogen, die Ciacona — ohne Klavierbegleitung zu spielen!!

Richard Wagner hatte Geburtstag. Viele waren nach Bayreuth geeilt, um dem Meister ihre Glückwünsche darzubringen. Als besondere Ovation brachte die Kapelle der Bayreuther Garnison dem Geburtstagskind ein Ständchen. Man spielte viele schöne Dinge und zum Schluß die Tannhäuser-Ouvertüre. Wagner bedankte sich: „Das haben Sie fein gemacht, lieber Herr Musikmeister, besonders die Sache von mir haben Sie sehr gut gespielt." Der Musikmeister schmunzelte: „Ja, Meister Wagner, wissen Sie, schreiben kann's halt ein jeder, aber das Spielen, das ist eine Sauarbeit."

Die Sprache des modernen Inserates. „X. Y., der fabelhafte Tenor mit dem italienischen Schluchzen in der Kehle . . ." Ist das nicht eine hervorragende Selbstanzeige eines Tonfilmtenors, die bei einem Reklamewettbewerb sicherlich den ersten Preis bekommen würde? Und es ist eigentlich überaus boshaft von der „Schweizerischen Musikzeitung", wenn sie fragt, ob das „Schluchzen" vielleicht „Schlucken" bedeuten soll!

Aber das ist noch gar nichts gegen die Möglichkeit, aus der Schlagerkonjunktur Geld zu zaubern. „Wo bleibt Ihr Schlager? Wo bleibt Ihr Tonfilm?" Denn: „Ich mache ihn sing- und spielfertig, druck- und verlagsreif! Kapellmeister K." Der gesamte Tonfilm samt Dreh-

buch und Herstellung wird gratis als Beigabe zum Schlager geliefert, und Verleger, Kapellen und Rundfunk werden sich darum reißen, diesen Schlager aufzuführen! Es geht doch nichts über die Dummheit der lieben Mitmenschen.

Rossini-Anekdoten.

Mitgeteilt von Dr. Herbert Gerigk, Berlin-Mariendorf.

Rossini und der Makkaroni-Händler.

Rossini suchte einmal in Begleitung des jungen Michotte einen Pariser Teigwarenhändler namens Canaveri auf. Nachdem er erst drei Treppen hoch geklettert war, fragte er den Hausherrn: „Sind Sie Canaveri? Wie ich hörte, führen Sie neapolitanische Makkaroni. Darf ich sie einmal sehen?"

Kaum, daß er einen Blick darauf geworfen hat: „Das da? Aber das sind doch Makkaroni aus Genua!"

„Mein Herr, ich versichere . . .", versuchte der Händler einzuwenden.

„Lassen Sie nur", erwidert der Meister, „wenn Sie keine neapolitaner Makkaroni haben, will ich auch keine anderen. Und schon stieg er die Treppe wieder hinunter.

Michotte, der noch einen Moment zurückgeblieben war, fragte den Kaufmann: „Wissen Sie, wer der Herr war? Der große Komponist Rossini!"

„Rossini?", wiederholte der, „den kenne ich nicht. Aber wenn er von der Musik so viel versteht wie von Makkaroni, muß er herrliche Sachen schreiben."

Und als Rossini diese Äußerung erzählt wird, ruft er aus: „Bei Gott! Keiner meiner Anbeter hat sich im Lobe je zu solchen Übertreibungen verstiegen."

Jugenderinnerungen.

Der Sohn des „Freischütz"-Komponisten machte Besuch bei Rossini in dessen Villa in Passy, die als Gegenüber einen Bahnhof hatte. Als das schrille Pfeifen der Lokomotiven von Zeit zu Zeit die Unterhaltung unterbricht, sagt der junge Weber: „Wie müssen Ihre musikalischen Ohren, verehrter Meister, von diesen modernen Mißklängen beleidigt werden!"

„Halb so schlimm!", gibt er zurück, und dann fügt er mit einem leichten Kopfnicken und einem wehmütigen Lächeln hinzu: „Dieses Pfeifen ruft mir immer die schönen Zeiten meiner Jugend zurück. Mein Himmel, wieviel Pfiffe habe ich doch während der Aufführungen meiner ersten Opern hören müssen, als da sind der „Barbier", die „Angelina" und „Torvaldo und Dorliska".

Rossini und der Musikerknoten.

Gegen Ende eines Konzerts, dem Rossini beiwohnte, stellte sich ihm eine fremde Dame vor, die ihn zum ersten Male sah. Mit lauter Stimme rief sie: „Verehrter Meister, ich muß nur immer wieder die vielen Zeichen des Genies an Ihnen bewundern, die man von Bildern her nicht kennt. Nein, man könnte sich gar nicht irren. Habt Ihr doch den charakteristischen Kopf mit dem Musikerknoten. Und wie er ausgebildet ist!"

„Und was halten Sie hier von diesem, meine Gnädigste", erwidert Rossini, der sich dabei auf den Bauch klopft. „Sie werden nicht leugnen können, daß er weit mehr sichtbar und auch besser entwickelt ist. Und wirklich, er allein ist die wahre Quelle meiner Erhebung."

Die Anrede.

Madame Plessy, zu ihrer Zeit eine der ersten Darstellerinnen des Pariser Théâtre Français, wird mit Rossini bekannt gemacht. In ihrer überschwänglichen Art fragt sie als erstes: „Göttlicher Meister, wie darf ich Sie anreden, welcher Titel wäre Eurer würdig? Signore ist mir zu kühl und Maestro wieder zu ernst."

„Sagen Sie doch ganz einfach zu mir: ‚Mein kleines Häschen'."

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Tschaikowsky: „Dornröschen“, Märchenballett (Wiesbaden).

Sidney Jones: „Die Geisha“, in Neubearbeitung von Marzellus Schiffer (Berlin, 30. Dez. 31).

Anton Dvořák: „Der Jakobiner“ (Deutsche Uraufführung, Teplitz-Schönau).

Franz Liszt: „Les Préludes“ als Ballett (Bukarest).

Darius Milhaud: „Maximilian“, Oper nach Franz Werfel (Paris).

Karl Sczuka: „Der Florentinerhut“ (München, 12. Jan.).

Jenö Adam: „Ungarische Weihnachten“, Singspiel (Budapest).

Oskar Straus: „Der Bauerngeneral“, Operette (Hamburg).

Konzertwerke:

Fritz Volbach: „Grenzen der Menschheit“ (Münster).

Franz Liszt: „Rumänische Rhapsodie“, aufgefunden von Dr. Oktavian Beu (Bukarest, 17. Dez. 31).

Nikolas Nabakow: „Ode“, ein Oratorium (Straßburg).

August Kirfe: Konzertmesse c-moll für Orchester und Chöre.

Josef Butz: „Warnung“ f. Männerchor, und

Erwin Lendvai: Vier Männerchöre (Koblenz).

Maurice Ravel: Klavierkonzert für die linke Hand (Berlin, 8. Jan.).

A. A. Knüppel: „Ein alt-neues Spiel von der Geburt unseres Herrn“ (Westdeutscher Rundfunk, 23. Dez. 31).

Jerzy Fitelberg: Zweite Orchestersuite (Dresden, 30. Dez. 31 unter Leitung v. Fritz Mahler).

C. Schröder: Lieder-Suite f. gem. Chor a cappella (Sondershausen, 3. Dez. 31).

E. G. Klußmann: „Epilog zu einer antiken Tragödie“ (Mülheim, 13. Jan., Städt. Orchester Duisburg unter GMD Jochum).

Margarete Steinecke: „Weihnachtsoratorium“ (Halle a. S.).

Jos. Withol: „Lettische Volksweisen“ und

Eugen Zador: Kammerkonzert (Berlin).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Rudolf Senger: „Der Berggeist“, Ballett mit Benutzung Offenbachs (München).

Kurt Striegler: „Dagmar“ (Dresden, Ende April).

Konzertwerke:

Franz Schreker: „Vier Stücke für großes Orchester (Krefeld).

R. J. Beck: Psalter-Kantate f. Sopransolo, Chöre, Blechbläser, Pauken u. Orgel (Teplitz, 15. Febr.).

Peter Cornelius: Messe in d-moll für gem. Chor (Prof. Berberich, Münchner Domchor).

Robert C. von Gorrissen: Osterkantate für gem. Chor, Sopransolo, Orchester und Orgel op. 8a (25. März, Kufstein) und Adagio religioso f. kl. Orchester aus op. 4 (25. März, Kufstein).

KONZERT UND OPER.

BIELEFELD. Seit nunmehr fast zwei Jahren steht das Bielefelder Musikleben unter der geistigen Leitung von Professor Heinrich Kaminski. Er fand bei Beginn seiner Tätigkeit mancherlei Widerstände. Langsam aber scheinen die Einsichtigen zu begreifen, worum es geht. Über Kaminskis Stellung als Komponist braucht hier nicht gesprochen zu werden (zumal es an dieser Stelle des öfteren geschehen ist). Es war von vornherein klar, daß der Mann, bei dem sich eine aus dem Tiefsten quellende Musikalität mit völliger geistiger Durchdringung und Beherrschung des Stoffes einen, auch als Dirigent ganz Neues zu sagen habe. Kaminski brachte verschiedene Werke von Bach, so gleich im ersten Konzert als Auftakt des Winters die h-moll-Suite, bei der das Orchester willig seiner tänzerischen Ekstase folgte. Überhaupt zeigt er, mehr als wir's heute noch wissen, das Schreiten und Tanzen als ein Grundelement der Bach'schen, überhaupt jeder Musik. In ungeheurer Spannung wölbt er Bogen auf Bogen, erklimmt er stets höhere Stufen, sodaß jeder, der zu folgen bereit ist, eine Höhenwanderung mitmacht, die ihn für Stunden der Trübheit seines Lebens entreißt und ihm zeigt, daß es noch Licht gibt und wo es zu suchen ist. Kaminskis Wille ist, einfach die Musik, wie sie wirklich ist, zu realisieren — ohne alles Subjektive und ohne selbstbespiegelnde Dirigenteneitelkeit —, und so dem Hörer „Nahrung“ und Kraft zu geben. (Und wer bedürfte heute nicht dieser „Nahrung“?) Es ist kaum möglich, aus der Fülle des Gebotenen einzelnes herauszugreifen. Alle Werke erklangen

mit der gleichen Intensität und Spannung, sei es Mozart (Figaro-Ouvertüre, A-dur-Klavierkonzert, kleine C-dur-Symphonie), Haydn (Paukenschlag-symphonie), Schubert (Rosamunden-Ouvertüre, h-moll-Symph.), Beethoven (Leonore 2) oder Bruckner, dessen 3. Symphonie ein Höhepunkt dieser Konzerte war.

Der Bielefelder Musikverein, ein unter des verstorbenen Lampings 40jähriger Leitung prächtig geschulter Chor, brachte als erstes Konzert Haydns „Schöpfung" in glänzender, bis zum Schluß sich steigernder Aufführung. Das zweite Konzert, als Abschluß und Krönung der ersten Winterhälfte, war ein Kaminski-Abend. Es ist dem Musikverein hoch anzurechnen, daß er keinerlei Unkosten gescheut hat, um einmal in geschlossener Folge einige der wichtigsten Werke seines Leiters zu Gehör zu bringen. Den Auftakt des Abends bildeten der Introïtus und der zweite Akt des Dramas „Jürg Jenatsch". Wohl in jedem, der etwas von der schicksalhaften Gewalt dieser Musik an sich erfuhr, wurde der Wunsch nach einer Aufführung des ganzen Werkes wach, und wir glauben auch, daß die Zeit dazu nicht mehr allzu ferne ist. In den dann folgenden „drei geistlichen Liedern" (für Sopran, Violine, Klarinette) sehen wir das ganz klar und rein, was der Hauptwesenszug von Kaminskis Musik ist: die Polyphonie. Denn eine Musik, die vom Leben künden will, muß notwendig polyphon sein, da ja das Leben „blühende Vielfalt" ist. In herrlichem Fluß schwingen die drei Lieder dahin, wachsen wie die Blätter einer Pflanze, jede etwas eigenes, in sich gerundetes, aber zusammen einem höheren Sinne dienend. Dies gilt, wie für alle Werke Kaminskis, auch für das Triptychon (für Alt oder Bariton und Orgel), bei dem allerdings die Polyphonie gewissermaßen in eine Stimme zusammengezogen ist, und — ganz dem erlauschten Wortrhythmus folgend — uralte Weisheit kündet. Zwischen diesen beiden letztgenannten Werken stand das Magnificat (für Solosopran, Solobratsche, Fernchor und Orchester), das Loblied Mariä, in dem alle Stimmen den Jubel der „vom göttlichen Licht getroffenen Seele" singen. Den Beschluß bildete der 69. Psalm (für gemischten Chor, Knabenchor, Tenorsolo und Orchester), Kaminskis erstes großes Werk (1914), schon ganz vollendet in der Sprache und in dem dramatisch gespannten Aufbau. Dem Aufschrei des Chores „Gott! hilf!" antwortet ein vierstimmiger Knabenchor: „Die Gott suchen, deren Herz wird leben!"; darauf stimmt der Chor in der Schlußfuge ein Jubellied an, wie wir es noch nie gehört zu haben glauben, jeden mit emporreißend in lichteste Höhen.

Es ist fast überflüssig zu sagen, daß die Leistungen des Abends auf überragender Höhe standen, allem voran der Chor, der die achtstimmige Polyphonie des Psalms mit unfehlbarer Sicherheit meisterte. Auch die Solisten zeigten größte Hingabe und gaben ihr Bestes: an der Spitze Amalie Merz-Tunner (Sopran), dann Johanna Egli (Alt), Josef Witt (Tenor), Erich Kaldeweier (Bariton) und Reinhard Schwarz (Orgel). Die (außer bei der Presse) einmütige Zustimmung war wohl in erster Linie ein Sich-beugen vor der Gewalt dieser aus den tiefsten Quellen schöpfenden Musik. Auch wir haben uns jeder unfruchtbaren Kritik zu verschließen und uns dankbar diesem wirklich „enthousiastischen", d. h. aus Gott kommenden und in Gott mündenden Musizieren hinzugeben.

H.-G. Schnell.

COBURG. Die „Gesellschaft der Musikfreunde" unter der äußerst rührigen Leitung des Hofkapellmeisters Fichtner veranstaltete ein Violinkonzert von Vasa Prihoda, das ohne Zweifel eine der größten Sensationen dieses Winters war. Er spielte zunächst Brahms, Sonate D-moll, op. 108 und Bach, Adagio und Fuge, aus der G-moll-Sonate. Dann ging er in seine eigentliche Domäne der violinistischen Akrobatik über mit Tschaikowsky, Violinkonzert D-dur, op. 35, Schubert-Wilhelmy, Ave Maria, R. Strauß-Prihoda, Rosenkavalierwalzer und Sarasate, Carmen-Fantasie. Otto A. Graef-München war trotz aller Schwierigkeiten ein kongenialer Begleiter. —r.

HAGEN. Im Mittelpunkt des Hagener Konzertwinters stand wiederum die Kabeler Kammermusik, über die bereits berichtet wurde. Nicht unerwähnt sei, daß hier zum ersten Male seit Bach das vierte Brandenburgische Konzert mit Blockflöten erklang. — Der Westdeutsche Kammerchor unter Otto Laugs gab vier beachtenswerte Konzerte. Unter anderm gelangte zur Uraufführung „Straßensingen" von Hugo Herrmann. Die skizzenhafte Bearbeitung eigener Gedichte, die nicht zum Vertonen reizen, wird den Worten kaum gerecht. Besser gefallen konnten schon „Sechs Gesänge für gemischten Chor und Klavierbegleitung" aus dem „Cherubinischen Wandersmann" des Angelus Silesius von Arthur Laugs. — Das Hindemith-Trio, das Werke von Schubert, Mozart, Beethoven und Hindemith brachte, hat in dem jungen Goldberg einen vorzüglichen Geiger gefunden, der sich aber noch seinen Mitspielern anpassen muß. Der Hagener Trio-Vereinigung (Vetter, Caruana und Köhler) ist in unverständlicher Weise das Veranstalten von eigenen Konzerten durch das Hagener Kulturpflegeamt untersagt. Die beiden letzten Herrn gehören dem Hagener Orchester an. — Die

Sinfonie-Konzerte dirigierte Richard Richter als Gast. Die wenigen Proben machten sich stark bemerkbar. Die Klassiker, auf die er sich beschränkte, hafteten ziemlich an der Oberfläche. Mosaikartige Flächen, durchbrochene Linien sind Kennzeichen seiner Wiedergabe. An Solisten hörten wir Hubermann, Mia Peltenberg, Lubka Kolessa und den Hagener Caruana. — Eindrucksvoll waren die Wiedergabe der „Vier ernsten Gesänge" und „Ein Deutsches Requiem" durch den Städtischen Gesangverein unter Hans Herwig (Arnsberg). Bachs „Johannes Passion" brachte Hans Weisbach als Gast. Paul Smolny, der neue Intendant, hat es mit großem Geschick verstanden, die Oper auf dem Höhepunkt zu halten. Seine Bevorzugung der Spieloper beruht auf der richtigen Erkennung und Einschätzung der Kräfte. Wenn auch die „Zauberflöte" als Eröffnungsvorstellung willkommen ist, so ist die Besetzung mit jungen, wenn auch talentierten Kräften ein Versager. Später wurden die Leistungen ausgeglichener und gipfelten in der Aufführung des „Wildschütz". (Fresco als prächtiger Baculus). Nicht wenig nach standen „Margarethe", „La Traviata", „Martha" und „Ariadne auf Naxos". Zur Westdeutschen Erstaufführung gelangten Weinbergers „Die geliebte Stimme" und „Robinsonade" von Offenbach. Beide Aufführungen waren gut. Weinbergers Oper ist ein Stilgemisch in jeder Beziehung, während in der „Robinsonade" eine geradezu herrliche Musik an einen kindischen Text verschwendet wird. Von den Operetten sind „Die drei Musketiere" zu nennen. Endlich einmal ein beachtenswerter Operettentext! Von den Darbietungen des Kammertanztheaters hoben sich vorteilhaft ab „Stenka Rasin" und „Markt". H. M. Gärtner.

HEIDELBERG. Großes Angebot (an Konzerten) — geringe Nachfrage (seitens des Publikums). Das war die Devise des vergangenen Konzertwinters. In der Annahme, daß das Stadttheater ganz geschlossen würde, hatte der Bachverein ein Füllhorn von unzähligen Solisten — und Kammermusikkonzerten „auf den Markt geworfen", die zum großen Teil beängstigend leer blieben. Kein Wunder bei der nach wie vor trostlosen Wirtschaftslage. Auch war nur ein Teil davon künstlerisch so hochstehend, daß man den schlechten Besuch bedauern mußte. Unter diesen seien hervorgehoben ein Klavierabend der Elly Ney, die Liederabende der beiden Meistersänger Louis Graveure und Schlusnus, der Cellist Grümmer, während die Darbietungen von Maria Basca und des Geigers Marlen durch unglückliche Programm-Zusammenstellung beeinträchtigt wurden. Den erfreulichsten Besuch erzielen bei uns noch immer die Kammermusikkonzerte, kein schlechtes Zeichen für den Geschmack des Publikums. Sie wurden diesmal vom Rosé-, Wendling- und Guarneri-Quartett bestritten. Den wärmsten und wohlverdienten Beifall errang das Wendling-Quartett, das in seiner neuen Zusammensetzung eine ideale Höhe erreicht hat. Auch das Kölner Kammerorchester unter Hermann Abendroth erwies sich als zugkräftig, wennschon weniger als im Vorjahre. Auf seinem eigentlichen Gebiete, der Pflege des großen Oratoriums, blieb der Bachverein leider recht zurückhaltend, obwohl er gerade hier künstlerisch die weitesten Kreise ziehen könnte. Das bewiesen schlagend die Aufführungen von Händels gewaltigem „Israel in Egypten" und von Mozarts Requiem, welche unter Professor Popplas Leitung mit guten Solisten zur erfreulichsten Vollendung gelangten und volle Säle erzielten.

Ein schwieriges Problem bilden noch immer die Städtischen Symphoniekonzerte. Da behauptet wird, die einheimischen Dirigenten übten nicht genügend Zugkraft aus, so versuchte man es wieder, wie schon früher, mit Gast-Dirigenten. Die Herren Rosenstock-Mannheim, Jochum-Duisburg, Albert-Bremen und Cremer-Mannheim leiteten je ein Konzert, — aber auch sie konnten nicht mehr Publikum herbeilocken als ihre hiesigen Kollegen.

Zu diesen vielen Veranstaltungen traten dann noch eine ganze Reihe Vereinskonzerte und andere, unter welchen der treffliche Johann Strauß mit seinem Wiener Walzerabend wohl am meisten Stimmung und Vergnügen hervorrief.

Erfreulich war im allgemeinen der Besuch des Theaters, wohl hauptsächlich, weil der Intendant Hahn durch seine geschickte Leitung sich das Vertrauen des Publikums errungen hat. Die Oper ist zwar leider ein Opfer der Notzeit geworden, die Operette und der moderne Schwank beherrschen den Spielplan fast ausschließlich. So muß man sich denn, mit den wenigen ernst zu nehmenden Werken begnügen, die trotz des Ungeschmackes des Theaterpublikums noch zur Darstellung gelangten. Hier sei besonders eine sehr gute „Carmen"-Aufführung hervorgehoben, die durch einen Gastspielabend des Karlsruher Landestheaters ermöglicht wurde. Leider blieb es bis jetzt bei diesem einen Versuch. Die günstige Zusammensetzung des durchweg guten Personales ermöglichte eine flotte Aufführung des „Zigeunerbarons" und einer angeblich von Suppé herrührenden Operette „Die große Unbekannte" (?). Auf die Dauer wird aber wohl das Theater, wenn es sich die Gunst erhalten will, sein Repertoire erweitern müssen! O. Sg.

JENA. Mit dem 3. November begannen die Akademischen Konzerte. In das erste Konzert teilten sich Riele Queling, Emanuel Feuermann und Rudolf Volkmann und

brachten bekannte Werke in bester Interpretation zum Vortrag. — Heimische Künstler bestritten die 20. musikalische Abendfeier in der Garnisonkirche. — In einem Sonatenabend wurde man mit dem jungen schwedischen Künstler Joel Hedén zum erstenmal in Jena bekannt gemacht. Sein Partner am Flügel war Professor Volkmann. — Im ersten akademischen Kammermusikabend hörten wir das Klingler-Quartett, das Werke von Haydn, Schumann und Reger brachte. — Der Jenaer Volkschor (Leiter Schulleiter Patzer) trat mit einem großangelegten Programm vor die Öffentlichkeit. Gemischter-, Männer-, Frauen- und Kinderchor teilten sich in den Abend. — Der Madrigalchor der Jenaer Liedertafel bot unter seinem Leiter, Musikdirektor Georg Böttcher, in der Schillerkirche Werke aus drei Jahrhunderten. — Im 35. Konzert der Bachgemeinde gelangte zur Erstaufführung das erst vor kurzem in der Bachsammlung Manfred Gorke in Eisenach aufgefundene, von Prof. Willi Eickemeyer bearbeitete und herausgegebene Klavier-Konzert in c-moll von Friedemann Bach. — Die Ortsgruppe Jena des RDTM wartete mit einem Schülervortragsabend auf. — Das 2. akademische Konzert bestritt die Reußische Kapelle aus Gera unter Leitung von Prof. Volkmann. Als Solistin lernte man die junge Pianistin Gerda Nette-Berlin kennen, die Schumanns Klavierkonzert a-moll spielte. — Der Jenaer Stadtkirchenchor erfreute dann noch mit seinem alljährlichen Totensonntag-Konzert unter U. Ambrosius. Prof. Volkmann wirkte als Organist hierbei mit. H. F.

KONSTANZ a. B. Wir hatten im vergangenen Winter einige sehr interessante Konzerte. H. Scherchen dirigierte zwei Sinfoniekonzerte (Städt. Orchester, Winterthur), für ein Konzert war Fritz Busch aus Dresden gewonnen worden. Die Programme waren sehr schön, aber von modernem Geist war wenig zu verspüren. Bei Scherchen verwundert dies ganz besonders. Zwei andere Konzerte wurden von dem Magdeburger Domchor und dem ausgezeichneten Pianisten, Robert Casadesus aus Paris, bestritten. Das beste Konzert der Gesellschaft für Musik und Literatur war aber zweifelsohne der Kammermusikabend des Budapester Streichquartetts. Das war ein wundervolles Musizieren. Sehr gut eingeführt haben sich die Geistlichen Abendmusiken des evangelischen Kirchenchores unter der Leitung von Direktor K. Bienert (Karfreitag-Advent). Ein sehr interessantes Konzert veranstalteten Anton Stingl (Gitarre) und Fräulein Fr. Sauter (Violine). Alte Lautenmusik, moderne spanische Lautenmusik und eigene Werke von A. Stingl standen auf dem Programm.

Die Badische Heimat widmete Konrad Kreutzer — 150. Geburtstag — ein Konzert, das zeigte, daß der liebenswürdige Tondichter keine kammermusikalische Diktion hat. Das Konzert hatte nur historisches Interesse. Zum Schluß seien noch die Aufführung der Johannespassion von J. S. Bach (Bodan) und ein Kammermusikabend des Wendlingquartettes erwähnt. K. B.

LIMBACH Sa. Im vergangenen Winter brachte die hiesige Bachgesellschaft unter der Leitung ihres bewährten Dirigenten Rudolf Levin wiederum 7 Vespern, in denen hervorragende Chorwerke geboten wurden, so u. a. die doppelchörige Motette „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf“ von J. S. Bach, die 5stimmige Choralmotette „Es ist das Heil“ von Brahms, die doppelchörige Motette „Ich lasse Dich nicht“ von J. Chr. Bach, das „Magnifikat“ von F. Mendelssohn, die doppelchörige Motette „Der Mensch lebt und bestehet“ von Reger. Des weiteren wurden Chorgesänge geboten von: Dulichius, Eccard, Stobäus, Bach, Rheinberger, Brahms, A. Becker, A. Mendelssohn, Senfl, O. Richter u. a. Unser heimischer Künstler Rudolf Levin gab wieder glänzende Proben seines Könnens am Orgeltisch und vermittelte herrliche Werke von Bach, Pachelbel, Bruhns, Neuhoff, F. Mendelssohn, Reger, Liszt, Hasse, Raastedt, Bunk u. a. mehr. Gesangs- und Instrumental-Solisten halfen die Vespern ausschmücken und verschönen. Die erste Vesper am 9. Oktober 1930 war zugleich Rudolf Levin's 150. Veranstaltung dieser Art. Welche umfangreiche Arbeit von ihm seit der Übernahme seines Amtes geleistet worden ist und welch prächtige Leistungen der Chor unter seiner Führung zeigte, mögen kurz die folgenden Zahlen beweisen: So wurden in den 150 Vespern unter Levin's Leitung, der zu seinem Jubiläum von Kirche und Patronat mit dem Titel Stadtkirchenmusikdirektor geehrt wurde, 1002 verschiedene Tonwerke von 299 Komponisten geboten. Dazu kamen 483 Wiederholungen einzelner Tonschöpfungen. Die gesamten 1485 Vortragsnummern umfaßten 568 Chorsätze. Von den 299 berücksichtigten Tonsetzern erreichte J. S. Bach die weitaus höchste Aufführungsziffer, er erschien 270 Mal auf den Programmen. Es seien hier nur noch einige genannt, die besonders häufig mit ihren Kompositionen vertreten waren, so: Reger mit 95, A. Becker mit 67, Händel mit 53, H. Schütz mit 50, Brahms mit 43, J. W. Frank mit 30, Gustav Schreck mit 26, F. Mendelssohn-Bartholdy und A. Winterberger mit 24, Hugo Wolf mit 23, J. Rheinberger und Josef Haas mit 22, A. Gulbins mit 20, Dvořák mit 17, Ph. E. Bach mit 16, Peter Cornelius mit 15 und viele andere. Die Programme wiesen stets eine musikalische Stileinheit auf. An besonderen Kom-

ponistenabenden wurden geboten: 13 Bachvespern, 2 Brahmsabende, 1 Schützabend, 1 Beckerabend, 1 Brucknerabend und 1 Regerabend. Zwei Jubiläumsvespern erinnerten an das 30- und 40jährige Bestehen der Veranstaltungen. Dem Gedächtnis Luthers und seines Werkes waren drei besondere Luthervespern gewidmet. 2 Veranstaltungen gedachten als Heldenehrung der im Weltkriege gefallenen Söhne Limbachs. Am 17. März 1927 wurde auch eine Missionsvesper abgehalten. Alles in allem eine Fülle herrlicher Werke, die uns durch Rudolf Levin vermittelt wurde und wofür wir ihm nicht zuletzt im Gedenken an unsere kulturlose Zeit besonders dankbar sein müssen.

In zwei weltlichen Konzerten brachte die Bachgesellschaft eine gediegene Auswahl von Volksliedern. Als Solistin war die Violinvirtuosin, Frau Erszi Laszlo, Budapest, beide Male gewonnen worden, die in glänzender Weise ihrer Aufgabe gerecht wurde. Das für das zweite Konzert, dessen Reinertrag der örtlichen Nothilfe zugeflossen ist, bedeutend verstärkte städtische Orchester gab unter Rudolf Levin's Leitung sein Bestes. Die Orchester- und Violinwerke dieses Abends gehörten in die Romantik.

Mit Freuden konnte man feststellen, daß die Bachgesellschaft unter ihrer vortrefflichen Führung gerade in dieser Notzeit bemüht ist, deutsche Kultur, im besonderen aber die edle Musika sacra, ganz besonders zu pflegen. Sp.

MÜNCHEN. Die Erstaufführung von Gustav Mahlers nachgelassener „Zehnter Symphonie" bedeutete, wie das ganze übrige Programm, eine Großtat der Münchener Philharmoniker und ihres Gastdirigenten Herm. Scherchen. Von fünf ursprünglich geplanten Sätzen hat Mahler lediglich zwei so weit der Vollendung entgegenführen können, daß sie Ernst Křenek, ohne Einstrichelung eigener Retouchen, in Partiturform umzuschreiben vermochte. Scherchen verzichtete auf die Wiedergabe des „Intermezzos" und brachte nur das „Adagio", das den ersten Satz der Symphonie bilden sollte. Es ist ein ausdrucksstarkes Stück von elegischer Färbung, die sich in kantablem Melos aushaucht. Im Mittelteile lichtet sich die tragische Grundstimmung etwas auf; der Schmerz sublimiert sich. Eröffnet wurde der Abend durch die Symphonie (komponiert 1930) von Arthur Honegger, eine Schöpfung, die durch die Turbulenz des Klanges, ihren aggressiven Rhythmus in den Ecksätzen den Hörer geradezu überrumpelt und in die Hörpein gewagtester Atonalismen schleudert. Erfreulicher wirkt der langsame Satz, wo eine wirkliche Vertiefung des Gefühlsausdrucks spürbar wird. Ganz ins Äußerliche gleiten Wladimir Vogels Orchester-Etuden (komp. 1930) ab. Positiver muß man sich dagegen zu Paul Hindemiths „Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser" (komp. 1930) einstellen, deren musizierfreudige Verve, Vollblütigkeit im Melodischen wie Rhythmischen und lebendige Verwendung der beiden charakteristisch gegeneinander abgesetzten Instrumentengruppen etwas Mitreißendes hat. — Im IX. Volkssymphonie-Konzert des gleichen Orchesters machte man die Bekanntschaft zweier beachtenswerter junger Künstler. Der Gastdirigent Philipp Schönmüller (Kaiserslautern), der im Technischen freilich noch nicht alle körperlichen Hemmungen überwunden hat und infolge seiner ruckweisen Zeichengebung letzte gestalterische Absichten im Orchesterklang nicht immer zu verwirklichen vermag, fiel trotz der genannten Mängel durch die sichere Beherrschung der Partitur (Holländer-Ouverture, Schuberts E-dur-Symphonie) und ein von innen ausschwingendes, natürliches Temperament auf. Das Hauptereignis des Abends war die bravouröse Leistung, die die junge Münchener Pianistin Rosl Schmid mit der Wiedergabe von Pfitzners Klavierkonzert zu bieten wußte. Da technische Hemmnisse für die Künstlerin keine Gefahrenklippen mehr bilden, vermag sie sich ganz der geistig-seelischen Durchdringung des Werkes hinzugeben, die ihr bei dem gewiß nicht leichten Werke in staunenswertem Maße gelang.

Die Staatsoper hatte sich mit der Aufführung von Franz von Suppés „Fatinitza" von Kopf bis Fuß auf Fasching eingestellt. Vor allem Julius Patzak ist ein ganz scharmanter, nie zum unedel Operettenhaften herabsteigender Anwalt der leichteren Muse, und wo sein anmutiger, herzlicher Tenor nicht bestrickte, sorgte das übrige Ensemble unter der Führung von Hildegarde Ranczak, Paul Bender, Carl Seydel und Berthold Sterneck ausgiebig dafür, daß der Faden der guten Laune in der szenisch von Josef Geis, musikalisch von Alfred Lieger geleiteten Aufführung nicht abriß. Dr. W. Zentner.

MÜNCHEN. (Erstaufführung einer Schuloper.) Hans Joachim Mosers Schuloper „Der Reisekamerad" (in 3 Aufzügen gedichtet, frei nach H. Chr. Andersen) erlebte ihre Erstaufführung in München durch den Chor und das Orchester des Theresien-Gymnasiums unter der Leitung von Studienrat Karl Platzer. Der Inhalt dieser Schuloper ist aus früheren Berichten dieser Zeitschrift schon bekannt.

Ihre Musik ist natürlich aus dem ganzen Gedanken der Gemeinschaftsmusik und der musikalischen Erneuerungsbewegung heraus zu verstehen und zu bewerten. Die Partitur, die neben

dem Streichquintett, doppeltes Holz, Blech, Blockflöten, Mundharmonikas, Xylophon, Orgel, ein Schlagzeugorchester u. a. vorsieht, ist bloß eine äußerliche Festlegung, erst die Gemeinschaft erarbeitet sinngemäß Gestalt und Klang, so daß eine Menge anderer Möglichkeiten noch verbleiben. Die einzelnen Nummern sind Marschlieder, Rezitative, Duette (in Kanonform), Menuett, Ariette, Passacaglia (bewegte Sarabande) u. a. Ein ganz besonders kunstvolles Stück ist die Einleitungsmusik zum II. Aufzug (Wanderung), das sich als Doppelfuge erweist. Von den Darstellern hinterließ Erika Steyer (Nürnberg) mit ihrer schönen Gesangskultur und ihrem vornehmen Spiel einen äußerst guten Eindruck. Auch Wilhelm Vierlinger (König) und Josef Heiland (Reisekamerad) sangen und mimten gewandt. Besondere Freude bereitete der kleine Bronberger (Johannes) und Ludwig Zwinkmann (Zwergkönig Pusillus). Erwähnt sei noch der böse Zauberer (Max Sturm) und der Bösewicht (Hans Donderer), die ihre Rollen gewissenhaft studiert hatten. Auch die Bühnendekoration fertigten aus dem Gemeinschaftsgedanken heraus Schüler der Oberklassen. Studienrat K. Platzer leitete mit großer Liebe das frisch musizierende Orchester und den Chor der Anstalt.

Das Werk ist als ein Vorstoß auf dem Gebiet in das Neuland der Gemeinschaftsmusiken zu begrüßen. Friedr. Rein.

REGENSBURG. Welch außerordentlich starke Auswirkungen gerade in mittleren und kleineren Städten von dem jetzt wirkendem jungen Nachwuchs der akad. Musiklehrer an Mittelschulen auszugehen vermögen, das zeigt in Regensburg der junge Studienrat Dietrich Amende, ein Schüler der Akademie der Tonkunst zu München. Dietrich Amende ist selbst ein vortrefflicher Pianist (Schüler von Prof. Schmid-Lindner). Er hat sich in seinem Gymnasial-Orchester eine treue Gefolgschaft gesichert und führt den Singverein sowohl in seinem Gesamtchorverband, wie auch in seinem Madrigalchor zu immer höheren Aufgaben. Sein letztes Konzert war auf die Namen Michael Praetorius, Joh. Seb. Bach und Ludwig van Beethoven gestellt. Schon die Auswahl des Programmes zeigte den kultivierten Geschmack des Künstlers. Eine Arie aus der D-dur-Suite von Bach für Streichquintett leitete den Abend ein. Der elegische Gesang für 4 Singstimmen und Streichquintett von Beethoven op. 118 fand eine gut durchgearbeitete ausgeglichene Wiedergabe. Die 4 altdeutschen Weihnachtslieder von Praetorius für à cappella-Chor zeigten den Madrigalchor auf voller Höhe. Ganz prächtig gelang das Konzert für Klavier und Kammerorchester von Bach, das den Leiter zugleich am Klavier und von dort aus seine jugendliche Künstlerschar beherrschend, zeigte. B.

AUSLAND.

PARIS. Die Produktivität Arthur Honeggers ist erstaunlich — im vorigen Juni hörten wir hier seine drei allerneuesten Werke: die in superlativen Höhen schwebende, harmonisch abgeklärte Symphonie, den seelisch ziemlich verschwommenen „Amphion" (aufgeführt in der Großen Oper durch das Ballett Ida Rubinstein), und ferner machte uns der „Cäcilienverein Solothurn" unter straffer Leitung von Dr. Erich Schild mit Honegger's zeitgemäßem Chorwerk „Weltschrei" bekannt. Die „Musik der Maschinen" birgt in sich das qualvolle Großstadtdasein des sich suchenden Menschen — eine Art Kunst, die dem Hörer durchaus keine Erlösung vom alltäglichen Leben bringt, sondern starke Aufpeitschung seiner Nerven verursacht. „De gustibus non est disputandum". Jedenfalls kennt die Ingeniosität Honeggers keine Grenzen: zweifelsohne ist er ein zielbewußter Formbeherrscher, der eine bestimmte Sensationswirkung nie verfehlt, — sein Erfolg ist stets sicher. — Der Frühling 1931 brachte einen Triumphzug vieler Dirigenten. Felix Weingartner leitete noch ein drittes „suplementäres" Pasdeloup-Konzert, an dessen Schluß er die Brahms'sche I. Symphonie formschön ertönen ließ. Ellmendorff wurde in zwei Wagner-Straramkonzerten auch sehr gefeiert. Und nun erschienen die Berliner Philharmoniker mit Wilhelm Furtwängler und — zum ersten Male in Paris —, das Leipziger Gewandhausorchester, dessen Leiter Bruno Walter bereits früher hier Lorbeeren pflückte. — Furtwänglers Erfolg in Frankreich wächst von Jahr zu Jahr und nicht allein infolge des virtuosen Programms (Debussy's „Verdeutschter Faune" gefiel hier übrigens außerordentlich!), sondern es wurde vor allem seine Auffassung des Bach'schen Brandenburgischen Konzertes und der „Großen C-dur" von Schubert („deren Schönheiten dank Furtwängler entdeckt wurden") von der Kritik allgemein gelobt. Leider gab der stürmisch begrüßte Kapellmeister nichts von Brahms und Bruckner, ebenso wie Walter, der auch sonst als Mahler-Interpret bekannt ist. Man könnte glauben, daß die beiden großen deutschen Dirigenten auch die hohe Aufgabe stellen müßten, eine ausgiebige Propaganda dieser im Ausland noch verhältnismäßig wenig bekannten deutschen Musik zu treiben — seit Jahren warten wir vergebens darauf! — Das mit Spannung erwartete Gewandhausorchester fiel durch seine Klangfülle auf,

die ſicher noch mehr zur Geltung gekommen wäre, wenn die beiden Konzerte, anſtatt in dem akuſtiſch unvollkommenen Pleyel-Saal, auch in der „Grand Opéra", wie die „Berliner" ſtattgefunden hätten. Es war trotzdem ein Genuß, beſonders Mozart's „G-moll" und das Klavierkonzert A-dur, beides von Walter feinſinnig wiedergegeben. Der Beifall nahm am Schluß, nach dem Meiſterſinger-Vorſpiel, orkanartige Dimenſionen an: die geſpendete Zugabe (Berlioz' Ung. Marſch) wurde mit Begeiſterung aufgenommen. — Auf ihren idylliſchen Landſitz, St. Leu bei Paris, ladet Wanda Landowska, ſtets am Sommeranfang, die wahren Freunde alter Muſik zu „Paſtoralfeiern" ein. Dieſes Jahr interpretierte „la grande claveciniste" in geiſtvoller Weiſe eine Reihe von J. S. Bach's Inventionen und die Sonate a-moll, die Spitta noch für ein Originalwerk des Leipziger Kantors hielt, und die ſich, laut des im Jahre 1881 aufgefundenen Manuſkriptes als ein Werk von Joh. Adam Reinken entpuppte. Am zweiten Nachmittag hörte man Couperin und ... Chopin, zwiſchen denen W. Landowska eine geiſtige Verwandtſchaft feſtſtellen möchte, — eine allerdings gewagte Behauptung! Der aus ihrer Schule ſtammende, begabte Ruggero Gerlin ſetzte ſich bei Poulet für das 1927 komponierte Clavecinkonzert von Wilh. Maler (Köln) ein, das, thematiſch gut gearbeitet, manche glückliche Klangmomente „genre Hindemith" aufwies, jedoch wenig Erfolg beim Publikum hatte. — Zwei japaniſche Sänger: Fujiwara (Tenor) und Maki (Baß) ſtellten ſich vor. Obwohl ſie eine italieniſche Ausbildung genoſſen haben, iſt der ihrer Raſſe eigene guturale Klang nicht verſchwunden. Sie verſtanden dadurch den einzelnen Stimmregiſtern eine eigenartige Färbung zu geben, die man bei unſeren Sängern nicht kennt. Leider ſangen die beiden nur wenige ihrer Volkslieder, die manchmal an ruſſiſche erinnerten. — Der bekannte Pariſer Kritiker Georges Piſch ſagt im „Soir" anläßlich des Auftretens von Eliſabeth Schumann und L. Melchior in Paris: „Früher war man bei uns der Meinung, daß die deutſchen Sänger beſſer als die Franzoſen deklamieren, jetzt müſſen wir geſtehen, daß ſie auch beſſer ſingen. Es exiſtiert nämlich in Deutſchland eine Geſangſchule, die von der Stimme nur das verlangt, was ſie geben kann, und die ſie daher normal ausbildet. Bei uns erzieht man mit ſogar reicheren Stimmitteln nicht dieſes harmoniſche Reſultat: man ſtudiert nicht genügend in Frankreich!" — Dieſe Behauptung könnte man im allgemeinen auch für hieſige Orcheſterkonzerte aufſtellen. Es wird zu wenig geprobt, und wenn man trotzdem gut ſpielt, ſo liegt es in der Fähigkeit der franzöſiſchen Muſiker, ausgezeichnet vom Blatt zu leſen und ſich noch in das Enſemble einzufügen. Es wird unmenſchlich viel von ihnen verlangt, beſonders am Week-end: bis 14 Stunden Arbeit! Die ſoziale Lage verſchlechtert ſich immer mehr. Schon im vorigen Winter waren überall in der Stadt Plakate angeſchlagen: „laßt Eure Kinder Muſik ſtudieren, aber keine Muſiker werden!" Infolge der Wirtſchaftskriſe haben zwar mit dem Beginn der neuen Saiſon die Orcheſtervereinigungen: Conservatoire, Colonne, Lamoureux, Pasdeloup, Poulet und Orcheſtre ſymphonique die Anzahl ihrer Konzerte nicht reduziert, jedoch die Eintrittspreiſe ermäßigt, ſo daß dieſelben ſich jetzt zwiſchen 30 fr. und 3 francs (incl. 20% Staatsſteuer) bewegen. Durch Verringerung der Einnahmen ſahen ſich die Direktionen gezwungen, für 3000 Francs Honorar pro Konzert ihre Darbietungen durch das „Radio — Paris" (Welle 1725) verbreiten zu laſſen. Berechtigung hat eigentlich dieſe Neueinführung nur für die Hauptproben der Conservatoire-Konzerte, die jeden Sonnabend früh 9—11 Uhr ſtattfinden, und eo ipso von der ſtudierenden Jugend überfüllt ſind. Die übrigen Konzerte ſind mäßig beſucht, wenn kein Künſtler von Ruf daran teilnimmt. — Dar erſte Soliſtenkonzert der Winterzeit bot eine Bekanntſchaft mit dem ausgezeichneten ungariſchen Celliſten Tibor v. Machula, der mit ſeiner auch auswendig ſpielenden Klavierpartnerin Florence Frantz die Brahms'ſche F-dur-Sonate mit vollkommener Muſikalität, ſowie das Haydn-Konzert äußerſt ſtilgerecht vortrug und ſich ſomit in die Vorderreihe der heutigen Cellovirtuoſen plazierte. Dann brachte ein „Privatkonzert" der „Ecole Normale", unter Leitung von Alfred Cortót, in Paris Erſtaufführungen mancher hochintereſſanter Werke, deren Exiſtenz man kaum vermutete. Einige „ewig neue Wunder" taten ſich auf: ein Konzert für 3 Klaviere von Mozart, das er im Alter von 19 Jahren ſchrieb, ferner Phil. Emanuel Bach's Konzert für 4 Violen, das Henri Casadesus ſehr geſchickt, unter Benutzung des Streichorcheſters, arrangierte, wodurch es ihm gelang, wirkungsvolle Inſtrumentalkontraſte herauszuheben. Als Schluß ein äußerſt kraſſer Gegenſatz: „The Daniel Jazz" von L. Gruenberg, — ein mit amerikaniſchem Folklore durchſättigtes Werk, das vielleicht nur nach der dramatiſchen Seite hin Intereſſe wecken könnte. Sonſt konnte man ähnliche Stimmungen auch auf der Pariſer Kolonialausſtellung erleben, wo die exotiſche Muſik ſelbſtverſtändlich die Hauptrolle ſpielte (der Verſuch der hieſigen Orcheſtervereinigungen dort allwöchentlich Konzerte zu geben, ſcheiterte gleich am Anfang!), und da hauptſächlich in der Tanzform von der primitivſten Art der Sudaneſer bis auf die kultiviertere der Bewohner der Inſel Tahiti, deren Jazz mit dem „europäiſchen" faſt identiſch iſt. Was für

ein Unterschied gegenüber der Wiener Tanzmusik, die wieder in Paris, dank Johann Strauß und seiner Wiener Kapelle im hellen Glanz erstrahlte. — Eine erfreuliche Neugründung ist zu verzeichnen: „Société Mozart", die sich zum Ziel setzt, die unsterblichen Werke des größten Österreichers den Pariser Musikkreisen in reicherem Maße als bis jetzt zugänglich zu machen.

Anatol von Roessel.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das 2. Deutsche Heinrich-Schützfest in Flensburg (27.—28. Febr.) verspricht auf Grund des Programms und der sorgfältigen, fast einjährigen Arbeit, wie auch vorzüglicher Solisten sehr bedeutsam zu werden. Auf Werke von Schütz ist dieses Mal wirklich der Hauptnachdruck gelegt, so daß in den nicht weniger als sieben Veranstaltungen der große Meister auf den verschiedensten Gebieten seines Schaffens in Erscheinung treten wird.

Die 62. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins findet vom 10. bis 14. Juni 1932 in Zürich statt. Sie wird veranstaltet von der Tonhallegesellschaft und dem Tonhalleorchester, vom Gemischten Chor und dem Häusermannschen Chor. Festdirigent ist Dr. Volkmar Andreae. Das Programm steht noch nicht fest, jedoch ist bereits beschlossen worden, das Oratorium „Das Unaufhörliche" von Hindemith zur Aufführung zu bringen. — Der Allgemeine Deutsche Musikverein hat seine Tagungen schon mehrmals in der Schweiz abgehalten, so 1882 und 1910 in Zürich und 1903 in Basel.

Otto Siegls „Festlicher Hymnus" wurde zur Aufführung beim Frankfurter Sängerfest 1932 angenommen.

Karl Heinz Martin inszeniert bei den diesjährigen Salzburger Festspielen als erste Neuinszenierung „Die Entführung aus dem Serail", deren musikalische Leitung GMD Fritz Busch innehat, und „Die Zauberflöte" mit Bruno Walter. — Seine letztjährige Inszenierung von Glucks „Orpheus" wird wieder aufgenommen.

Das 10. Musikfest der „Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik" wird vom 16. bis 22. Juni in Wien stattfinden. In einem Orchesterkonzert erklingen: „Innominata" von C. Beck; das zweite Klavierkonzert von N. Lopatnikoff; die Lichtspielmusik von A. Schönberg; Vorspiel zu einem altgriechischen Drama von N. Ponc; Violinkonzert von Karel Haba; Symphonie für Blechbläser und Schlaginstrumente von H. Jellinek. Ein Konzert für Kammerorchester vermittelt: Ständchen von E. Erdmann; Katalanische Lieder von Gerhard; ein zweites Klavierkonzert von N. Hannenheim; Liederzyklus „Durch die Nacht" von E. Křenek; „Bal vénitien" von E. Delvincourt. Ein erstes Kammerkonzert bringt: Madrigalische Gesänge für Streichquartett von F. Malipiero; Sonate für Flöte und Klavier von F. Finke; Klaviersonate von J. Schloß; kleines Konzert von B. Woytowicz; Sonatine für Viola und Klavier von W. Leigh; Bläserquintett von I. Mandič. Die zweite Kammermusik bietet: Quintett für Oboe und Streicher von A. Bliß; Klaviersonate von K. Reiner; Kammermusik mit Violinsolo von B. Rieti; Streichtrio von L. Spinner; 8 Bagatellen für Streichquartett und Klavier von I. Francaix; Nonett für Bläserquintett und Streichquartett von T. Harsanyi. Während des Musikfestes finden in der Wiener Staatsoper Aufführungen der Opern „Wozzek" von Berg und „Aus einem Totenhaus" von Janacek statt. Insgesamt hatten der Jury 160 Werke aus 18 Staaten vorgelegen. Von den 23 Komponisten, von denen Werke angenommen wurden, sind 12 bisher noch nicht an die Öffentlichkeit getreten.

Ein Musikfest im fernen Osten, ausgeführt von Jos. Laska mit dem Takaradzuka-Orchester, galt dem Wirken Mozarts (Requiem, Kammermusik, Sinfonien, Arien und Klavierkonzert).

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Kammermusikvereinigung der Berliner Staatsoper hat sich unter Leitung des Konzertmeisters der Staatskapelle Georg Kniestädt neu gebildet.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Das „Görlitzer Konservatorium für Musik" ist von Direktor Emil Kühnel käuflich erworben und mit seiner Anstalt, dem „Lausitzer Konservatorium für Musik und Musik-Seminar" zu einer Anstalt verbunden worden. Durch die Heranziehung namhafter Künstler als Lehrkräfte ist das Institut in kurzer Zeit zu einer erstklassigen Pflegestätte musikalischer Kunst geworden, das eigene Kammermusikvereinigungen (Streicher und Bläser), einen eigenen großen Chor und ein eigenes Orchester besitzt. Hauptaufnahme von Schülern für alle Musikfächer am 1. April. Auskunft kostenlos durch das Sekretariat.

Die Ortsgruppe Braunschweig des Reichsverbands Deutscher Tonkünst-

ler und Musiklehrer versteht es, dank der verdienstvollen Tätigkeit der Vorsitzenden der Ortsgruppe Else Petersen, auch unter verschärftem wirtschaftlichem Druck für die Kunst, die uns lehrt, das Bleibende über das Vergängliche zu stellen, Teilnahme in den weitesten Volkskreisen zu wecken. Dies bewies auch der Abend mit Vorträgen, zu dem jedes Mitglied Schüler anmelden konnte, über deren Zulassung aber ein Prüfungsausschuß entschied. Es entstand also ein erbitterter Wettbewerb auserlesener Kämpfer, in dessen Verlauf der Hörer den jetzigen Stand des Unterrichts, der Lehrweisen auf verschiedenen Gebieten und deren Erfolge kennen lernte. Mit der obern Mittelstufe einsetzend, baute sich die reiche Vortragsfolge in Gesang, Klavier und Geige bis zur Konzertreife oder wirksamen Beteiligung an guter deutscher Hausmusik systematisch auf. Der allgemeine Eindruck war höchst erfreulich, der reiche Beifall galt Lehrenden und Lernenden in gleicher Weise.

Das Konservatorium mit der Opernschule Max Plock (Direktor Ernst Brandt) in Braunschweig wurde durch eine kirchenmusikalische Abteilung erweitert. Infolge der auf Kosten der musikalischen Fächer bevorzugten wissenschaftlichen Ausbildung der Lehrer macht sich auf dem Lande ein fühlbarer Mangel an Organisten unangenehm bemerkbar; junge Musiker können sich hier also für alle Zweige des Kirchendienstes vorbereiten. Früher erfreute sich die Kammermusik ganz besonderer Pflege. Heute findet niemand den Mut zu öffentlicher Betätigung derselben. Als Ersatz veranstaltet Direktor Ernst Brandt mit seinen Lehrkräften und hervorragenden früheren oder jetzigen Schülern bei freiem Eintritt „Abende für Hausmusik", die um so mehr Anklang finden, als die abwechslungsreichen Vortragsfolgen in tadelloser Wiedergabe hohe Ansprüche befriedigen. Hervorragend war die Uraufführung der Suite (d-moll) für Klavier, Geige, Bratsche und Cello (op. 14) von E. Brandt. Der alte Stil, mit modernem Geist belebt, errang in seiner klingenden Durchsichtigkeit, klaren Form, überzeugenden Kraft der Phantasie, Fülle edler Melodien und meisterlichen Technik berechtigten Erfolg, der ihm jedenfalls auch in weiteren Kreisen treu bleibt. — Das Konservatorium Wegmann, das sich ebenfalls durch ähnliche Veranstaltungen um das öffentliche Musikleben entschiedene Verdienste erwarb, feierte das Fest seines 45jährigen Bestehens unter großem Zudrang durch ein wohlgelungenes Konzert und Prüfungen mit durchwegs tüchtigen Leistungen.

E. Stier.

In Marburg wurde kürzlich der neue, akustisch vorzügliche Saal des Musikwissenschaftlichen Seminars mit einem großen Podium und 326 Sitzplätzen im Dachgeschoß des Jubliäums-Kunstinstitutes eingeweiht. Univ.-Musikdirektor Hermann Stephani hielt einen Festvortrag über Musik und Musikwissenschaft an Universitäten und leitete eine dem Concerto grosso gewidmete Aufführung des collegium musicum instrumentale (Corelli, Vivaldi, Händel), die in der gleichen Woche wiederholt werden mußte. Der Sammeltätigkeit Ludwig Kaisers verdankt das Seminar einen Flügel, dem Universitätsbund den Ausbau seiner Bücherei und dem Universitätskurator ein Neupert-Cembalo, das Herbert Birtner mit dem italienischen Konzert einweihte.

Das Konservatorium für Musik in Neustadt a. d. H. feierte sein 25jähriges Bestehen mit einem Festakt, zu dem außer zahlreichen ehemaligen Schülern Vertreter der Behörden und anderer Musikhochschulen erschienen waren. Die Anstalt steht heute unter der Direktion der angesehenen Pianisten Johannes Hautz und Lill Erik Hafgren. Franz Hartmann betonte in seiner Festrede das segensreiche Wirken der Anstalt, die jährlich im Durchschnitt gegen 200 Schüler ausgebildet hat.

Für die Provinz Hannover ist die Prüfung für Privatmusiklehrer(innen) im Jahre 1932 auf den 18. April und 24. Oktober in Hannover anberaumt. Die Meldungen zur Prüfung mit den nach der Prüfungsordnung vorgeschriebenen Unterlagen und mit lückenlosen Führungszeugnissen für die Zeit vom Verlassen der Schule bis zum Zeitpunkt der Meldung zur Prüfung müssen bis zum 18. Februar und 1. September 1932 bei dem Staatlichen Provinzialschulkollegium der Provinz Hannover, Brandstr. 23, eingegangen sein.

Auch in diesem Jahre finden in Salzburg wieder Dirigentenkurse statt, die vom 3. Juli bis 3. September unter Leitung von Clemens Krauß, Dr. Bernh. Paumgartner und Meinhard v. Zallinger stehen. Der dreisprachige Prospekt, der den Teilnehmern ungewöhnliche Vorteile verspricht, ist durch das Sekretariat des Mozarteums, Schwarzstr. 6, zu beziehen.

KIRCHE UND SCHULE.

Franz Philipp's „Sancta Elisabeth, eine Folge von Gesängen zu Ehren der heiligen deutschen Frau", op. 24, hat einen gewaltigen Siegeszug gemacht und wurde mit größtem Erfolg in weit über 100 Städten Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, der Tschechoslowakei und Polens zur Aufführung gebracht. Vielerorts fanden Wiederholungen statt. Die Ursendung brachte der Süddeutsche Rundfunk von Freiburg aus, wo auch im dortigen Liebfrauen-Münster die Uraufführung unter Mit-

wirkung Franz Philipps an der Orgel, der Solisten Frau Ketterer-Gehrig und Konzertmeister Fröhlich, der vereinigten Kirchenchöre Freiburgs und eines Kinderchors unter Leitung des Musikdirektors E. Ketterer stattgefunden hat.

Der Regensburger Kirchenchor (Leitung MD. Ralf v. Saalfeld) brachte das Weihnachtsoratorium von Heinrich Schütz unter Mitwirkung der Solisten Frieda Großmann-München (Sopran), Gottfried Distler-Regensburg (Tenor), Konrad Scheidig-Regensburg (Baß) und Rudolf Eisenmann-Regensburg (Orgel) zur Aufführung.

Das Collegium musicum der Universität Freiburg i. B. veranstaltete am 13. Dez. 1931 im Hörsaal der Universität einen Abend mit Werken von Buxtehude — Bach — Händel unter Leitung von Prof. W. Gurlitt, der gleichzeitig einen Einführungsvortrag hielt.

Auch in Hildesheim (Andreaskirche) fand, wie in so zahlreichen Orten, eine Aufführung des Weihnachtsoratoriums von Kurt Thomas statt. Dr. Kobelt, der Leiter der Aufführung, hatte zu diesem Zwecke seine beiden Madrigalchöre von Hildesheim und Hannover vereinigt. Der Eindruck des trefflich einstudierten Werkes war sehr stark.

Ab Januar findet in der Immanuel-Kirche zu Berlin NO. 55 jeden Sonnabend, abends 8 Uhr, eine Musikalische Vesper statt, veranstaltet von Organist Otto Abel unter Mitwirkung namhafter Solisten. Der Eintritt ist frei.

Seitdem infolge der wirtschaftlichen Not die Konzertsäle verödet sind, hat sich die Musik in die Kirchen geflüchtet. Diese kirchenmusikalischen Veranstaltungen hatten sich stets eines sehr guten Besuches zu erfreuen. So bot Meißen die folgenden Veranstaltungen: Das zum Besten der kirchlichen Nothilfe im Dom wie auch in der Johanneskirche aufgeführte Konzert der vereinigten Kirchenchöre (über 200 Stimmen). Es kamen dabei Gesamt- und Einzelchöre von Bach, Mendelssohn, Schreck und Röthig zu Gehör. An der Orgel wirkte mit Kompositionen von Mendelssohn und Bartmus Kantor Schwadtke (St. Afra) und zeigte einwandfreie Technik, beachtliche Registrierkunst und sinngemäßen Vortrag. Die Leitung der Gesamtchöre lag in den bewährten Händen von KMD Walther. — Im Dom brachte KMD Hentschel in sechs Orgelabenden Kompositionen von Bach, Rheinberger, Piutti, Merkel, Reger und Hentschel zu Gehör und machte außerdem mit Werken von einer Anzahl ausländischer Komponisten bekannt In einer Adventsmusik kamen neben Orgelwerken von Merkel, Rheinberger und Malling Chorgesänge von Schreck, Taubert, Reinecke, Brahms und Woyrsch Violinsoli (Herr G. Petritt, Staatskapelle Dresden) von Händel, Rheinberger und Reger zum Vortrag. — In der Afrakirche erfreute Kantor Schwadtke seine zahlreichen Zuhörer in mehreren Orgelkonzerten durch mustergültig vorgetragene Werke von Joh. Seb., Joh. Mich. und Wilh. Friedem. Bach, sowie von Mendelssohn, G. A. Thomas, Liszt und Reger und zeigte sich dabei erneut als der Künstler, als der er von Anfang her hier geschätzt wird. — In der Frauenkirche läßt sich Kantor Jänig vor allen Dingen die Pflege alter Meister, besonders Heinrich Schützs, angelegen sein, von welch letzterem neun Werke zur Aufführung kamen, außerdem verschiedene Kompositionen von Schein, Scheidt, Staden, Hammerschmidt, Tunder, Dedekind und Bernhard, teils vokaler, teils instrumentaler Konzipierung. — Die Trinitatiskirche bot unter Kantor Karl Müller Orgelwerke von Mendelssohn und Gottfried Walter, Sologesänge von Mendelssohn, Bossi und Haydn, Vokalquartette (Soloquartett für Kirchengesang) von Frank, Röthig und Mendelssohn und Violoncellvorträge (Herr Reich) von Schubert und Schumann. Ein Bachkantatenabend brachte außer der g-moll-Fantasie für Orgel die beiden Kantaten Nr. 56 (Kreuzstab) und 104 (Du Hirte Israels) unter Mitwirkung von Frau Peschel (Sopran) und Herrn Bemmann (Baß), sowie des Collegium musicum Zscheilense zum Vortrag. — Auch in den Schulen erfreut sich die Musik ernster Pflege. Das Franziskaneum (Realgymnasium) bot unter Studienrat Baldauf eine Haydnfeier bei der nur Werke dieses Meisters zum Vortrag gelangten, u. a. Sätze aus dem D-dur- und dem F-dur-Konzert, sowie die Variationen aus dem Kaiser-Quartett in einer Weise, die voller Anerkennung wert war. Ähnlich günstig verlief ein Chorkonzert unter dem Gesanglehrer der Anstalt, KMD Hentschel. Der Schulchor bot Lieder von Schumann, Mendelssohn, Taubert, Adam, Reinecke und Tornwald sowie Volkslieder und Madrigale. Auch hier zeugte die Ausführung von gewissenhaftem Studium. — Im Anschluß hieran wäre auch noch eine Advents- und eine Weihnachtsmusik des Kinderchores der Trinitatiskirche zu erwähnen, bei welchen der Chor unter Leitung von Kantor K. Müller in einer Anzahl geistlicher Weihnachtslieder eine selten gehörte Stimmkultur aufwies. Orgel- und Violoncellvorträge umrahmten die wertvollen Chorgesänge. M. M.

PERSÖNLICHES

Dr. Otto Hödel, der Grazer Musikreferent unserer Zeitschrift, vollendete am 31. Dez. 1931 das fünfundzwanzigste Jahr seiner Mitarbeiterschaft an der „Zeitschrift für Musik". Er wurde am

1. Januar 1906 von dem damaligen Herausgeber Dr. Arnold Schering als Grazer Korrespondent gewonnen und hat sein Amt am 4. Januar mit dem Bericht über die Uraufführung der Oper „Der Bergkönig" von Alfred Fischhoff angetreten. Dr. Hödel ist auch seit mehr als zwanzig Jahren ständiger Vertreter vieler anderer musikalischer Fachblätter und Musikreferent an verschiedenen Grazer Tageszeitungen gewesen und hat sich als Vortragender über musikalische und ästhetische Themen im In- und Auslande einen geachteten Namen gemacht.

Unser Mitarbeiter Jon Leifs ist von Travemünde nach Rehbrücke bei Potsdam verzogen.

Prof. Dr. Emil Pirchan, der bisherige Ausstattungschef der Berliner Staatsoper, wurde ab Herbst 1932 dem Prager Deutschen Theater als Leiter des Ausstattungswesens verpflichtet; gleichzeitig wird dieser Künstler an der Prager Deutschen Musikakademie auf dem neu geschaffenen Posten eines Lehrers der szenischen Kunst wirken. E. J.

Antonio Votto, ein Schüler Toscaninis, wurde ab Herbst 1932 dem Prager Deutschen Theater als spezieller Kapellmeister für italienische Opernwerke verpflichtet. E. J.

Rudolf Hofbauer, der bekannte Baritonist der ehemaligen Hofoper Wien, beging am 10. Januar sein 50jähriges Bühnenjubiläum.

Generalintendant Egon Neudegg von den Städtischen Bühnen in Magdeburg hat die Stadtverwaltung um vorzeitige Lösung seines Vertrages, der noch bis zum Ende der Spielzeit 1933 laufen würde, unter Hinweis auf zwingende private Gründe und die Ungewißheit der Aufrechterhaltung der Magdeburger Städtischen Bühnen gebeten. Der Magistrat hat diesem Wunsch entsprochen, so daß Generalintendant Neudegg mit dem Ende der jetzt laufenden Spielzeit, am 15. August 1932, Magdeburg verlassen wird.

Der Intendant des Braunschweiger Landestheaters Dr. Himmighoffen hat seinen Vertrag gekündigt und wird Braunschweig zu Ende der Spielzeit verlassen. Er hatte eine Verlängerung des Vertrages um drei Jahre gewünscht, was aber nicht zugestanden worden ist. Dr. Himmighoffen ist seit Anfang der Spielzeit 1929/30 in Braunschweig und war vorher am Stadttheater in Lübeck.

Der bekannte Schauspieler und Sänger Professor Carl Clewing ist an die Staatliche Hochschule für Musik berufen worden.

Ein schweres Armleiden Toscaninis erforderte die Ablösung seiner amerikanischen Verpflichtungen durch Ossip Gabrilowitsch in New York und Eugen Ormandy in Philadelphia.

Geburtstage.

José Eibenschütz feierte seinen sechzigsten Geburtstag und sein vierzigjähriges Künstlerjubiläum. Er war Schüler des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt, betätigte sich als Kapellmeister in Görlitz, Hamburg, Bad Nauheim, zuletzt als GMD der Nordischen Rundfunk-A. G.. Seine Dirigentenlaufbahn führte ihn nach fast allen Großstädten des Inlandes und der Nord- und Nordoststaaten.

Am 7. Januar beging der Leipziger Organist Max Fest den 60. Geburtstag. Nicht nur als Instrumentalsolist, sondern auch als Kantor der dortigen Matthäikirche, deren Chor eine ausgezeichnete Schulung verrät, ist dieser stilsichere Künstler hoch angesehen. Sehr verdienstlich auch wirkt Max Fest als Dozent für Theorie und Orchestermusik am Pädagogischen Institut der Universität Leipzig.

Prof. Dr. Fritz Volbach, Ordinarius der Musikwissenschaft und Generalmusikdirektor in Münster wurde 70 Jahre alt. Rheinländer von Geburt, Schüler Grells in Berlin, hat er in Mainz als Dirigent der Liedertafel, dann in Tübingen als akademischer Musikdirektor gewirkt und ist seit 1919 in Münster tätig. Er hat auf vielen Gebieten gearbeitet: als schaffender Musiker, als Bearbeiter z. B. von Berlioz' „Fausts Verdammnis", er hat die Händel-Bearbeitungen Chrysanders zum ersten Male aufgeführt, über die Kunst der Sprache ein weit verbreitetes kleines Buch geschrieben und schließlich sein reiches Wissen in einem Handbuch der Musikwissenschaft zusammengefaßt.

Der in weitesten Kreisen bekannte Komponist Martin Frey feierte am 23. Januar seinen 60. Geburtstag. Von Martin Freys Kompositionen erfreuen sich besonderer Beliebtheit die Lönslieder, Kinderlieder sowie seine instruktiven Klavierwerke.

Josef Reiter feierte am 19. Januar seinen 70. Geburtstag. Kurz vor diesem Tage wurde durch das „Österr. Musik-Magazin" und andere Blätter die Nachricht von einem plötzlichen Ableben des Komponisten verbreitet. Erfreulicherweise konnten wir jedoch durch Nachfrage in Wien feststellen, daß diese Meldung auf einem Irrtum beruhte. Wir freuen uns, dem Komponisten so zahlreicher hervorragender Werke die herzlichsten Wünsche zu seinem Festtag entbieten zu können.

Todesfälle:

† Leo Schützendorf, hervorragender Bassist, geb. 1886 in Köln, ehemaliges Mitglied der Berliner Staatsoper. Durch seinen Übertritt zur Operette ging er der Opernwelt verloren. Seine letzte Rolle war der Rat Krespel in Reinhardts Offenbach-Verkitschung.

† Marc Delmas, Biograph Bizets und Komponist von Opern und Orchesterwerken, Paris, im Alter von 46 Jahren.

† Luigi v. Kunits, geboren vor 60 Jahren in Wien, Begründer des Toronto Symphony Orchestra.

† am 13. Dezember 1931 nach kurzer Krankheit Musikdirektor Fritz Zierau-Guben im fast vollendeten 67. Lebensjahre. Seit 1904 war er Organist und Chorleiter an der Stadt- und Hauptkirche, bis zum Jahre 1920 auch Musiklehrer an den höheren Schulen. Sein kompositorisches Schaffen machte ihn weit über die Grenzen seiner Heimat bekannt. Von seinen beiden Oratorien „Christus, der Tröster" und „Jairus" ist besonders das letzte vielfach aufgeführt worden. Ferner schuf er unzählige Werke für Orgel sowie graziöse Klavierstücke für die Jugend.

† Prof. Franz Mannstädt in Wiesbaden am 18. Januar. Am 8. Juli 1852 in Hagen i. W. geboren, war er 1887—93 Kapellmeister des Hoftheaters in Wiesbaden, ging dann bis 1897 als Dirigent des vorher von ihm schon geleiteten Philharmonischen Orchesters nach Berlin zurück. Dann wurde er als erster Kapellmeister wiederum an das Theater in Wiesbaden berufen. Als solcher entfaltete er bis 1924 eine äußerst ersprießliche Tätigkeit. Was er mit allumfassendem Können und Wissen in unermüdlicher Tatkraft als Leiter der Oper, der von ihm zu hohem Ansehen gebrachten Symphonie-Konzerte und großen Choraufführungen im Theater, sowie als Dirigent des Männergesangvereins und Cäcilienvereins leistete, ist unauslöschlich mit dem Wiesbadener Opern- und Konzertleben verbunden. Auch seine hervorragende Künstlerschaft als Pianist, Kammermusikspieler und Begleiter, Lehrer und Berater — soviel Arbeit, soviel Erfolg —, bei einem liebenswürdig bescheidenen Wesen, werden den Verstorbenen unvergeßlich machen. Sr.

BÜHNE.

Der Gesamtvorstand des Vereins „Freunde des Landestheaters" in Rudolstadt hielt eine Versammlung ab, an der auch führende Männer des öffentlichen Lebens teilnahmen. Nach einem Vortrag des früheren Theaterdirektors Franz Rudolph-Jena beschloß man einstimmig, daß die künstlerische Leitung des Landestheaters in einer Hand bleiben muß und hierzu ein Künstler als Oberspielleiter zu bestellen ist. Die von Oberbürgermeister Dr. Moll getroffene Regelung spricht man nur als eine Notlösung für eine kurze Übergangszeit an.

Am Stadttheater in Basel findet die Uraufführung einer komischen Oper von Franz Schubert statt, die nur als Fragment vorhanden war. Die Oper, die den Titel „Die Freunde von Salamanka" führt, wurde von Hermine Mörike und Gustav Rainer in München textlich und musikalisch bearbeitet und vervollständigt.

Hans Pfitzner's neuestes Bühnenwerk „Das Herz", dessen gleichzeitige Uraufführung kürzlich an den Staatstheatern in Berlin und München stattfand, wurde bereits von mehr als zwanzig Opernbühnen des In- und Auslandes, in letzter Zeit u. a. von Hamburg, Stuttgart, Weimar, Krefeld, Graz, Zürich, zur Aufführung erworben.

Die Scala in Mailand ist nicht mehr in der Lage, aus eigenen Einnahmen ihren Fortbestand zu sichern. Mussolini hat daher verfügt, daß alle italienischen Kinos einen kleinen Prozentsatz ihrer Einnahmen zugunsten der weltberühmten Opernbühne abführen müssen.

Die geplante Zusammenschließung der vier großen italienischen Opern, der Mailänder Scala, der Königlichen Oper in Rom, San Carlo in Neapel und Carlo Felice in Genua sowie einiger kleinerer Opernbühnen wird nunmehr durchgeführt. Die die Opernbetriebe zusammenfassende neue Organisation „Conserzio Lirico", der die Regelung der sämtlichen Theaterangelegenheiten dieser Bühnen unterstellt ist, strebt in erster Linie eine Verbilligung des Betriebes durch Festsetzung der Künstlergagen, Einführung von einheitlichen Verträgen und Austausch der Künstler an. Ferner ist auch ein Programm- und Szenarien-Austausch zwischen den verschiedenen Opernbetrieben vorgesehen.

Die Staatstheater in Kassel und Wiesbaden werden trotz lebhaftester Protestkundgebungen aus Sparsamkeitsgründen geschlossen.

Im Wiener Bürger-Theater fand die Uraufführung eines musikalischen Lebensbildes „Haydn" statt. Die musikalische Bearbeitung des Werkes wurde von einem Urgroßneffen des Komponisten, dem in Wien ansässigen Joseph Haydn, besorgt. Das Libretto stammt von Wilh. v. Spaun.

Der Magistrat zu Kiel hat angesichts der städtischen Finanzlage beschlossen, den gesamten Künstlern, Orchestermitgliedern, Angestellten und Arbeitern der Vereinigten Städtischen Theater in Kiel zum 30. Juni 1932 zu kündigen.

Die Schließung der beiden Wuppertaler Theater steht bevor.

In Moskau wird ein Amphitheater ohne Bühne und ohne Dekoration geschaffen, das einzig und allein auf Lichteffekte angewiesen ist. Das ist der „Clou" der Sparsamkeit!

Pläne der sächsischen Staatsoper. Anfang Januar wurde Giordanos „André Chénier" mit Tino Pattiera in der Titelpartie wieder in den Spielplan aufgenommen. Für den 13. Februar, den Todestag Richard Wagners, ist eine Neueinstudierung des „Parsifal" unter musikalischer Leitung von Fritz Busch und der Spielleitung von Alfr. Reucker vorgesehen. Eine geschlossene Aufführung des „Ring des Nibelungen" unter musikalischer Leitung von Fritz Busch wird in der zweiten Februarhälfte beginnen. Im März wird die neueste Oper Kurt

Strieglers „Dagmar" unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung kommen. Als zweite Uraufführung der Spielzeit ist für Ende April die Oper „Die Zwillingsesel" von Dressel, Dichtung von Zweininger, angesetzt. Im Monat Mai wird „Cosi fan tutte" und „Don Giovanni wieder im Spielplan erscheinen; Richard Strauß' „Ariadne auf Naxos" wird in neuer Einstudierung gebracht werden. Neben den Sinfoniekonzerten, in deren Reihe am 1. April die Feier des 200. Geburtstages Joseph Haydns begangen werden wird, werden im Opernhaus eine Reihe besonderer Konzertveranstaltungen stattfinden. Für den Juni sind zwei Konzert-Aufführungen von Gustav Mahlers 8. Sinfonie (Sinfonie der Tausend) in der Staatsoper geplant. GMD Busch wird das Werk, das seit längerer Zeit in Dresden nicht gehört wurde, zum ersten Male hier dirigieren.

Das Landestheater zu Karlsruhe brachte eine sehr beifällig aufgenommene Aufführung von Verdis „Othello" heraus, deren Erfolg in erster Linie der gesanglich wie darstellerisch ausgezeichneten Desdemona von Kammersängerin Else Blank zuzuschreiben ist.

Die neugegründete Wanderoper (unter Leitung des Erbprinzen Reuß) begann mit der Studioarbeit am 15. Januar, an die sich zunächst vom 1. bis 30. April eine Reise durch in- und ausländische Städte anschließen soll. Sie wird „Figaros Hochzeit" und eine weitere Oper zur Aufführung bringen.

Zwischen dem Rat der Stadt Leipzig und dem Magistrat von Halle schweben Verhandlungen über die Gründung einer Theatergemeinschaft Leipzig—Halle. Die Theatergemeinschaft wird sich zunächst auf Opernaufführungen beschränken und ist, wie ein Leipziger Blatt meldet, so gedacht, daß das Leipziger Ensemble eine Reihe von Opern in Halle spielt. Leipzig soll als Gegenleistung für den einzelnen Spielabend eine Summe von 1700 Mark, für das ganze Jahr ungefähr 200 000 Reichsmark erhalten. Die Verhandlungen stehen vor dem Abschluß.

Die Wiener Staatsoper brachte Ende Januar Hans Pfitzners „Herz", Anfang Februar anläßlich des 75. Geburtstages Wilhelm Kienzls dessen „Kuhreigen" und bereitet für den März Verdis „Don Carlos" vor.

Verdis „Macbeth" wurde von den Städtischen Bühnen Hannover mit außerordentlichem Erfolg erstaufgeführt. Sodann wird dort „Prinz Methusalem" von Johann Strauß vorbereitet. (Musikalische Leitung: Rich. Kraus). Ferner brachte die Bühne zum 75. Geburtstag Wilhelm Kienzls den „Evangelimann" am 16. Januar neu einstudiert heraus, während der 30. Januar Puccinis „Bohème" in Neueinstudierung bescherte.

Einen durchschlagenden Erfolg konnte die neue Oper von Paul Graener „Friedemann Bach" bei der Uraufführung am Mecklenburgischen Staatstheater in Schwerin erleben. Um die Aufführung bemühen sich u. a. Hamburg, Stralsund, Coburg und Magdeburg.

Dr. Paul Eger, der ab Herbst 1932 die Direktion des Prager Deutschen Theaters übernimmt, hat den Vertretern der Presse gegenüber durchgreifende Reformen in künstlerischer und administrativer Hinsicht in Aussicht gestellt, um die künstlerische und finanzielle Lage des Theaters zu heben. Einige der von ihm geplanten Maßnahmen dürften auch andere Theater, Bühnenleiter und Theaterbesucher interessieren, so daß ich sie hier auszugsweise mitteile. Die wirtschaftlichen Grundlagen der Theaters will Dr. Eger durch Belebung der Teilnahme des Publikums am Theater sicherstellen. In diesem Sinne plant er besondere Abonnementsbegünstigungen: Ratenabonnements (Bezahlung in Teilbeträgen), Tagesabonnements (für die Abonnenten bestimmter Serien bestimmte Tage der Woche); an den Montagen billige Volksvorstellungen; Vorbehaltung der Samstage und Sonntage für Premièren und Gastspiele; Abschaffung der Stargagen; Reduzierung des Personalstandes unter tunlichster Ausnützung der einzelnen künstlerischen Kräfte. Hinsichtlich der Oper erhofft Dr. Eger vor allem von einem großen und vielgestaltigen Repertoire den größten Erfolg; 30 Opern mindestens müssen nach seiner Meinung ständig im Spielplan aufführungsbereit sein. Ein eigener italienischer Kapellmeister soll die italienischen Opern betreuen, um sie dem Publikum näher zu bringen. E. J.

Berichtigung: Die im letzten Heft gemeldeten Neuheiten: Strauß: „Die Frau ohne Schatten", Mozart-Strauß: „Idomeneo", Rossini-Röhr: „Angelina", Pfitzner: „Das Herz", Frank: „Lord Spleen", Wolf-Ferrari: „Die vier Grobiane", Schreker: „Die Gezeichneten", Noetzel: „Meister Guido", Paszthory: „Die drei gerechten Kammacher" (Uraufführung) werden nicht von der Prager, sondern von der Grazer Oper vorbereitet.

KONZERTPODIUM.

Dr. Walter Niemann (Leipzig) gab im Tonkünstlerverein Plauen (Vogtland) mit außerordentlichem Erfolg im schönen Festsaal (Aula) des Staatsgymnasiums einen Klavierabend aus eigenen Werken („Ein Bergidyll" [Variationen] op. 100; Sonatina „Stimmen des Herbstes" op. 103; „Wasserspiele" aus op. 43, 92, 69, 30; „Bali"-Zyklus op. 116; Pavane op. 108/2; Präludium, Intermezzo und Fuge op. 73).

Der Lehrer-Gesangverein zu Reichenberg (Böhmen) brachte unter der ausgezeichneten Leitung Hugo Wagners das „Weihnachts-Oratorium"

von Richard Wetz zur glanzvollen Aufführung. Das Werk hinterließ tiefe Eindrücke; die Zuhörerschaft zeichnete die Ausführenden und den anwesenden Komponisten durch spontanen und herzlichen Beifall aus.

Die Erstaufführung des Elisabeth-Oratorimus von Joseph Haas in Euskirchen unter Leitung von Jakob Schaeben fand begeisterte Anerkennung. Die Presse hob die Fähigkeit des Dirigenten, mit Dilettantenkräften einen künstlerischen Genuß zu erzielen, besonders hervor.

KMD Fritz Hentschel, Meißen, brachte in Pulsnitz uner Kantor Hoppe das „Festliche Tedeum Gloria in excelsis“ für Soli (Margarete Thum und Rudolf Schmalnauer, Dresden), Chor und Orchester erfolgreich zur Aufführung. Einer ebenso günstigen Aufnahme bei Kritik und Publikum hatte sich desselben Autors „Totenfeier“ bei einer Aufführung in Nossen unter Kantor Günther zu erfreuen.

Ein musikalisches Ereignis für Schweinfurt a. M. bedeutete die Aufführung der großen Messe in c-moll von W. A. Mozart am 9. Dezember 1931. Der zielbewußte Dirigent Lorenz Schlerf war dem Werk ein sicherer, temperamentvoller Führer. Jeder der fünf Teile der Messe kam zu vortrefflicher Wiedergabe dank der Leistungen des Chors, des Soloquartetts (Mia Neusitzer-Thönnissen-Berlin, Luise Pflüger-München, Robert Bröll-Dresden, Kurt Wichmann-Halle) und des Meininger Landestheaterorchesters. G. S.

In Breslau haben sich im Rahmen des Collegium musicum erwerbslose Musiker zusammengeschlossen die unter der Leitung von Professor Dr. Matzke dessen Neubearbeitung von Bachs „Drittem Brandenburgischen Konzert“ zur Aufführung brachten.

Am 29. November 1931 kam im großen Saale des Rathauses zu Nürnberg Erich Rhodes Rilke-Suite für Violine und Klavier „Die Weise von Liebe und Tod“ zu erfolgreicher Erstaufführung.

In dem Konzert des Jenaer Männergesangvereins am 7. Dezember 1931 kamen zwei Werke von Prof. Rinkens zur Uraufführung: Ein Männerchor „Ausklang“ mit Sopransolo, der für das XI. Deutsche Sängerbundesfest 1932 in Frankfurt komponiert wurde, und eine Suite op. 62 in antiken Tonarten für zwei Klaviere. Das Sopransolo sang ein aufsteigender Stern am Jenaer Musikhimmel, Paula Klötzer. In das Klavierkonzert teilten sich der Komponist und Prof. Volkmann, der Leiter des Jenaer Männergesangvereins.

Hugo Kauns neuestes Werk „Grenzen der Menschheit“ ist von der „Berliner Liedertafel“ zur Aufführung angenommen. Sein c-moll-Trio gelangt in Dessau durch das Dessauer Trio zur Aufführung.

In einem Klavierabend der Aschaffenburger Städtischen Musikkultur spielte der Pianist August Leopolder u. a. auch die Königskinder-Variationen mit Doppelfuge von Herm. Kundigraber. Sowohl dem geistigen Gehalte wie auch den ungewöhnlichen technischen Schwierigkeiten des umfangreichen Werkes, das die Zuhörer bis zur letzten Note im Banne hielt, wurde der Künstler in bewundernswerter Weise gerecht und erzielte mit ihm, sowie den anderen Darbietungen des groß angelegten Programmes einen außerordentlichen Erfolg.

Der Pianist Dietrich Amende brachte in einem Konzertabend in Regensburg mit Irma Drummer-München (Alt) u. a. eigene Werke zum Vortrag, die mit großem Beifall aufgenommen wurden.

GMD Dr. Ernst Prätorius, Weimar, dirigierte kürzlich als Gast in Altenburg. Neben Bruckners nachgelassener Symphonie brachte er ein Vorspiel zu einem Drama von Gustav Lewin, Weimar, zur Uraufführung, das bei Publikum und Presse lebhafte Anerkennung fand. Der Dirigent wurde nach der Bruckner-Symphonie sehr gefeiert.

Die Aufführungen der aus dem Nachlaß von Peter Cornelius herausgegebenen Chorwerke nehmen erfreulicherweise ständig zu. So brachte kürzlich der Weimarer Lehrergesangverein das „Stabat mater“ mit größtem Erfolg, Darmstadt bereitet eine Aufführung desselben Werkes vor und die Messe in d-moll für gemischten Chor und Orgel wird Prof. Berberich mit dem Münchner Domchor demnächst zur Uraufführung bringen.

Prof. Fritz Volbach war anläßlich seines 70. Geburtstages Gegenstand großer Ehrungen. In Münster kam sein neues Chorwerk „Grenzen der Menschheit“ nach Goethe zur Uraufführung. Auch die erste Aufführung in Berlin durch den Sondershäuser Verband deutscher Sängerverbindungen fand großen Beifall bei Publikum und Presse.

Edwin Fischer spielte am 1. Dez. 1931 in einem Konzert in der Singakademie Berlin u. a. das Klavierkonzert op. 9 von Karl Marx. Der letzte Satz des erfolgreichen Werkes mußte wiederholt werden.

Wie die Kasseler Staatsoper mitteilt, waren erfreulicherweise die bisher stattgehabten Reihenkonzerte mit einem Besuch von je 2200 Personen vollständig ausverkauft. Die Zahl der Abonnenten ist von 1600 auf 1700 hinaufgegangen, und diese Tatsache verdient vielleicht nur aus dem Grunde Erwähnung, weil daraus zu erkennen ist, wie stark das Bedürfnis nach guter, lebendiger Musik sich weiter entwickelt hat, eine an sich hocherfreuliche Erscheinung. Im krassen Widerspruch zu dem Gemeldeten stehen die rigorosen Maßnahmen,

die das preußische Finanzministerium beschlossen hat, und darauf hinauszielen, das Staatstheater gänzlich zu schließen und damit ein auf hoher künstlerischer Warte stehendes Musikleben, welches sich in jahrhundertelanger Kulturarbeit aufgebaut hatte, mit einem Federstrich zu zerstören.

Kapellmeister Fritz Mahler dirigierte am 6. Dez. 1931 ein Symphoniekonzert der Dresdner Philharmonie, in dem Werke von Reznicek, Bruckner und Strauß zur Aufführung gelangten, und am 13. Januar die Erstaufführung der Suite für Streichorchester und Pauken von Wladimir Vogel und die 6. Symphonie von Bruckner. Ferner dirigierte er die Uraufführung der 2. Orchestersuite von Fitelberg und die Erstaufführung „Introduktion und Scherzo" von Lopatnikoff am 30. Dez. 1931 mit der Dresdner Philharmonie.

Der Cäcilienverein Sondershausen (Prof. Adolf Grabofsky) feierte sein 75jähriges Bestehen mit einem Festkonzert, wobei Werke von Spohr, H. Frankenberger, A. König, C. Schröder und Brahms aufgeführt wurden.

Am 31. Januar fand in der Singakademie in Berlin ein Chorkonzert statt, bei dem die „Sechs Stücke für Männerchor" von Arnold Schönberg, die „Chorburlesken im Zoo" von Hugo Herrmann, „Chöre" von Armin Knab, Hanns Eisler und Ernst-lothar von Knorr erstmalig in Berlin zur Aufführung gelangten.

Dietrich Amende gab im Harmoniesaal in Bamberg einen Klavierabend, der das pianistische Können des Künstlers neuerdings unter Beweis stellte. Bachs große Fantasie in a-moll hätte man sich manchmal in der Deklamation etwas plastischer und konturierter gewünscht. Dafür hat der Künstler aber durch eine prägnante Gestaltung der Beethovenschen A-dur-Sonate op. 101, durch ein Sich-Hingeben in die romantische Welt Schuberts, durch eine anerkennenswerte Beherrschtheit des Formalen bei Reger und durch eine saubere Passagentechnik bei Chopin reichlich entschädigt. F. B.

Karl Meisters „Passacaglia" erntete bei der Erstaufführung durch das Pfalzorchester bei Publikum und Presse ungeteilten Beifall.

Fritz Hübsch, der junge Münchener Pianist, spielt anläßlich des Brahmsjahres 1932/33 in Solingen (Rhld.) das d-moll-Konzert des Komponisten als Gast des Städtischen Sinfonieorchesters. — In Würzburg, wo der junge Künstler in einem Konzert des „Bayreuther Bundes deutscher Jugend" auftrat, schreibt die Presse über ihn: „. . . ein verantwortungsbewußtes Musizieren aus unseren wahrsten Kräften heraus, im Sinne einer wirklichen Feier, schlicht und wahr, mit reiner Sachwilligkeit, fernab allem Zivilisationsmusikbetrieb". Mit dem Mendelssohnpreisträger Ludwig Hölscher spielte er die F-dur-Cello-Sonate von Brahms.

Die Kleine Sinfonie von Hans Wedig op. 5, deren Uraufführung Erich Kleiber in Berlin brachte, gelangt in diesem Jahre in Hamburg, Köln, Bonn, Darmstadt und Gera zur Aufführung, der Deutsche Psalm op. 4 in Oldenburg.

Die im Sommer 1931 neu gegründete „Chorvereinigung Münster", welche sich der Stadt Münster (Westf.) für ihre städtischen Konzerte zur Verfügung stellte, hat bisher in diesem Rahmen im 1. Konzert einen festlichen Chor Joh. Seb. Bachs und in einem großen Chorkonzert (der westdeutschen Erstaufführung von J. Haas „Die heilige Elisabeth") mit außerordentlichem Erfolge gesungen. Im Frühjahr sollen eine Aufführung der h-moll-Messe von J. S. Bach, sowie ein Chorwerk zu Ehren Haydns folgen. Die Chorvereinigung umfaßt zur Zeit etwa 200 singende Mitglieder und steht unter Leitung des städtischen GMD Dr. v. Alpenburg.

Das Berliner Sinfonie-Orchester, dessen schwerer Existenzkampf von den Musikfreunden leider zu wenig, von der Allgemeinheit fast gar nicht beachtet wird, hat seine künstlerische Mitarbeit ehrenamtlich für folgende große Hilfsveranstaltungen zugesichert: Deutsche Künstlerhilfe, Künstleraltershilfe, Berliner Winterhilfe. Sämtliche Veranstaltungen werden in der zweiten Hälfte des Konzertwinters unter Mitwirkung prominenter Solisten vor sich gehen.

Wladimir Vogels „Zwei Etüden für Orchester", eins der interessantesten und erfolgreichsten Orchesterwerke der letzten Jahre, gelangt u. a. zur Aufführung in Halle (Furtwängler) — Frankfurt (Museumsgesellschaft) — Bremen (Wendel) — Wien (Musikfreunde) — Oldenburg (Schüler) — Königsberg (Klemperer) — Mannheim (Rosenstock) — Zürich (Andreae) — Prag (Szell) — Brüssel (Scherchen) — Paris (Monteux) — Rom (Casella) — Münster (Alpenburg) — Amerika-Tournée (Reiner) — Rußland (Fried).

Bei einem Weihnachtskonzert der Lehrerbildungsanstalt Bamberg kam eine fünfsätzige Suite für Streichorchester, Orgel und Harfe von Franz Berthold (Präludium, Elegie, Scherzo, Largo und Fuge), ferner ein Satz aus einer Sonate für Violine und Klavier von Max Schmidtkonz, trefflich gespielt von Georg Bauer und dem Komponisten, zur erfolgreichen Uraufführung.

Der Geraer Hofkapellmeister Prof. Heinrich Laber hat beim Brucknerzyklus der Theatergemeinde in München mit den Münchner Philharmonikern die III. und IV. Symphonie dirigiert und in dieser besonders mit Bruckner sehr verwöhnten Stadt bei völlig ausverkauftem Hause (Tonhalle) einen wahren Triumph errungen.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Der bekannte in München lebende Tondichter Univ.-Prof. Dr. Gustav Friedrich Schmidt, der auch als Gelehrter durch ſeine Forſchungen auf muſikwiſſenſchaftlichem Gebiet in Fachkreiſen einen großen Ruf genießt, hat uns mit ſeiner Märchenoper „Die Glücksritter“ ein Werk geſchenkt, auf das die Welt in dieſer Zeit innerer Verarmung, in der Zeit fruchtloſen Suchens und Experimentierens gewartet hat. Der Reichtum an Gemütswerten, mit denen hier in verſchwenderiſcher Fülle der Zuhörer geradezu überſchüttet wird, übertrifft alle Erwartungen, die an eine Volksoper in beſtem Sinne geſtellt werden. Die Urſprünglichkeit, die Naivität und Reinheit in der Empfindung, die echt deutſcher Gemütstiefe entſpringt, greift unmittelbar ans Herz, der unnennbare Zauber des deutſchen Waldes, das „Gruſeln und Grauen“, das ſüßſelige Schauern, das Sehnen und Hoffen, und wie dieſe Gefühle alle heißen, iſt mit intuitivem Erleben in Töne eingefangen worden; dabei wirkt der Reichtum an Empfindungen in einer Zeit, wo ſo viel Verirrung, ſo viel Äußerlichkeit ſich breit macht, ſtärkend wie taufriſcher Quell. Ein Gedanke jagt den andern, ein Einfall folgt dem andern; eine unerſchöpfliche Fülle, eine lebendige Kraft, keine tote Stelle, ein ewiges Drängen, Steigern, Aufbauen, Entwickeln, Entſpannen und Neugeſtalten iſt es, das hier mit eminenter Meiſterſchaft ein organiſch gewachſenes Ganze formt und zu einem Erlebnis von unerhörter Intenſität künſtleriſchen Ausdruckswillens werden läßt. Zudem klingt die Muſik mit den vielen, manchmal gänzlich neuen, aber auch alten harmoniſchen und melodiſchen Wendungen natürlich und ſelbſtverſtändlich, unverbraucht und friſch. „Es klang ſo alt und war doch ſo neu“, dieſe Worte Hans Sachs' beweiſen auch hier wiederum ſo recht, daß nur muſikaliſche Logik, Reinheit und Einheitlichkeit des Stils, lebendige Fülle des Ausdrucks, Unmittelbarkeit der Empfindung das Wunder des ewig Neuen vollbringt. Heil der Bühne, die hier das Uraufführungsrecht erwirbt!

Paul Liſtl.

Robert Hernried hat nach dem Erfolge ſeiner „Geiſtlichen Frauenchöre“ in mehr als dreißig Städten „Neue Krippenlieder“ (Heliand-Lieder) für dreiſtimmigen Knaben- oder Frauenchor geſchrieben und dem Erfurter Motettenchor und ſeinem Leiter Herbert Weitemeyer zugeeignet. Die Uraufführung erfolgte um Weihnachten durch den genannten Chor, ſowie den Zwickauer a cappella-Chor unter Leitung von Kirchenmuſikdirektor Joh. Schanze. Am 6. Januar gelangte im Bukareſter Rundfunk Hernrieds „Elegie für Flöte und Klavier“ zur Erſtaufführung; kurz nachher ſpielte Prof. A. Junowicz, der Soloflötiſt des Warſchauer Philharmoniſchen Orcheſters, Hernrieds ſämtliche Flötenwerke im Warſchauer Rundfunk.

Erwin Dreſſel, der Komponiſt des „Armen Kolumbus“ und des „Roſenbuſch der Maria“, hat eine Spieloper „Die Zwillingseſel“ vollendet, deren Stoff einer ſpaniſchen Novelle entſtammt. Die Uraufführung findet in der Dresdener Staatsoper April 1932 ſtatt. Derſelbe Komponiſt hat anläßlich des Goethejahres ein wenig bekanntes Goethe-Singſpiel „Jery und Bätely“ vertont, deſſen Uraufführung in Berlin am 12. Januar im Schubertſaal ſtattfand.

Nach Beethoven, Mozart und Haydn ſoll jetzt auch um die Perſon Richard Wagners ein Bühnenwerk geſtaltet werden. Der franzöſiſche Dichter René Fauchois, der Autor des Beethoven-Dramas, arbeitet gegenwärtig an einem Richard-Wagner-Stück, das noch im Laufe dieſer Spielzeit an einer Pariſer Bühne zur Aufführung gelangen ſoll.

Mark Lothar hat die muſikaliſche Bearbeitung der Haydn-Oper „Die Welt auf dem Monde“ fertiggeſtellt. Die Uraufführung findet im Frühjahr ſtatt.

Der ſpaniſche Geiger Juan Manén hat eine dreiaktige Oper „Heros“ komponiert, die wahrſcheinlich in Deutſchland ihre Uraufführung erleben wird.

Edvard Moritz hat eine Sinfonie „Der klingende Garten“ nach chineſiſchen Texten für eine Geſangsſtimme und großes Orcheſter vollendet.

Robert C. von Gorriſſen-Wiesbaden arbeitet zur Zeit an einem „Feſtlichen Hymnus“ für die Heldenorgel in Kufſtein, der vorausſichtlich im Frühjahr erſtmalig zu hören ſein wird. Sein Hymnus „Unſeren deutſchen Brüdern“ iſt ſeit Auguſt des letzten Jahres bereits zehnmal dort zur Aufführung gelangt und wurde nunmehr vom Orgelausſchuß zum muſikaliſchen Mittelpunkt für alle im Jahre 1932 dort ſtattfindenden Gedenkfeiern erwählt. — v. Gorriſſens übrige für dieſe Orgel komponierten Werke werden zur Zeit in verſchiedenen anderen deutſchen Städten ebenfalls aufgeführt.

Paul Graener beginnt mit der Kompoſition einer neuen Oper nach Kleiſts „Prinz von Homburg“.

Reinhold J. Beck (Thale) arbeitet an einer zweiten Pſalter-Kantate für Soli, Chor, Orcheſter und beendet die Vertonung von zehn Münchhauſen-Balladen.

Prof. M. Jora hat ein Ballett geſchrieben: „Piatza mare“, das im Opernhaus in Bukareſt einſtudiert und demnächſt uraufgeführt wird. Jora iſt der muſikaliſche Leiter des rumäniſchen Rundfunks und bringt auch der deutſchen Muſik und

ihren Vermittlern großzügiges Verständnis entgegen.

Alex Grimpe vollendete kürzlich die Komposition eines neuen Werkes „Fantasietta" für gr. Orchester.

Hanns Schindler-Würzburg hat soeben eine viersätzige Sonate für Oboe und Orgel op. 38 beendet, die sich als erstes derartiges Originalwerk für Kammermusiken und Kirchenkonzerte besonders eignet.

VERSCHIEDENES.

„Das bürgerliche Konzertleben, in tiefster Krise, bietet gerade den ehrlichen, strebsamen Komponisten keine Arbeitsmöglichkeiten mehr", schreibt die kommunistische „Welt am Abend". Auch hier ist wieder der Wunsch Vater des Gedankens, in dem Bestreben, kommunistische Tendenzmusik gegen die „Amüsements eines öden Konzertpublikums" auszuspielen. Niedriger hängen!

Eine soeben gegründete Technisch-wissenschaftliche Arbeitsgemeinschaft für Orgelbau will Ingenieur-Fachleute zur strafferen Zusammenarbeit vereinigen, während die ihr angegliederte „Gesellschaft für Orgelbau" einen fachmännischen Sammelpunkt für alle am Orgelbau und am Orgelspiel interessierten Kreise zu bilden gedenkt. Die Bewegung geht von Oberingenieur Herzberg und Diplomingenieur Barkow jun. aus.

In Piacenza, seiner Vaterstadt, wurde das Andenken des bei uns sehr wenig bekannten Opern- und Oratoriumkomponisten Giuseppe Niccolini (1771—1842) gefeiert. Bei diesem Anlasse erweckte die Ausgrabung der Ouvertüre von Niccolinis Oper „Hannibal in Bithynien" lebhaftes Interesse f. r.

Ein Divertimento Nr. 8 von Haydn, sowie ein „Notturno", das der Meister im Jahre 1790 dem König von Neapel widmete, und das bisher als verschollen galt, wurden durch Dr. Karl Geiringer im Archiv der Musikfreunde zu Wien aufgefunden.

Julius Ehrlich, der an der Staatsoper in Leningrad wirkende deutsche Dirigent, wurde auf Grund seiner vorjährigen Gastspiele auch in diesem Jahre wieder von der Ukrainischen Philharmonie für die Städte Charkow, Kiew und Odessa verpflichtet.

Prof. Alfred Pellegrini vom Dresdner Konservatorium, der bekannte Vorkämpfer Bayreuths, hielt im Dezember an der Wiener Urania einen Vortrag über Wagners „Ring des Nibelungen" in Wort, Ton und Bild, wobei die 90 Blätter des Münchner Malers Franz Staffen zum „Ring des Nibelungen" in ausgezeichneten Lichtbildprojektionen vollzählig zur Vorführung gelangten.

FUNK UND FILM.

Als Auftakt zum Weimar-Tag am 15. November kamen mit einigen interessanten Vorträgen einige Tage vorher Arth. Röfels Bratschenkonzert und Gustav Lewins Lustspielouvertüre im Mitteldeutschen Rundfunk in Leipzig unter Leitung von Theodor Blumer zur Aufführung.

Im Westdeutschen Rundfunk fand am 6. Januar ds. Js. die Uraufführung von Heinrich Lemachers „Invitatorium" (Lob Gottes) unter B. Zimmermann statt.

In einem Sinfoniekonzert des Wiener Rundfunksenders am 16. Januar gelangte eine Burleske für Soloflöte und Orchester von Egon Kornauth zur erfolgreichen Erstaufführung.

Mit dem Klavierkonzert op. 16 von Serge Bortkiewicz errang der spanische Klaviervirtuose Teran in Montevideo einen derartigen Erfolg, daß er es im nächsten Sinfoniekonzert wiederholen mußte. Auch in Deutschland, Österreich und Tschechoslovakei wurde das Konzert in den letzten Monaten mehrfach aufgeführt u. a. durch die Schlesische Philharmonie und den Prager Rundfunk mit dem Komponisten als Solisten, durch den Ostmarken-Rundfunk (Solistin Stanislawa Dürst-Schubert) und durch das Wiener Sinfonie-Orchester im Burggarten in Wien (Solist Dr. Nemetz-Fiedler).

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Eduard Habich, früheres Mitglied der Staatsoper, errang an der Civie Opera in Chicago als Papageno in der „Zauberflöte" einen großen Erfolg und wurde darauf auf drei weitere Jahre verpflichtet.

Sigrid Onegin und Göta Ljungberg haben sich nach den Vereinigten Staaten begeben; Sigrid Onegin wird eine Konzerttournee unternehmen, während Göta Ljungberg ihr Engagement an der Metropolitan Opera in New York antritt.

Siegfried Tappolet von der Berliner Städt. Oper wird ab Anfang Januar auf drei Monate seine alljährlichen Gastspiele an der Metropolitan Opera in New York absolvieren. Der Künstler wird dort als Hagen, König Heinrich, Landgraf, König Marke und in anderen Partien auftreten.

Kammersänger Alfred Rittershaus, der viele Jahre hindurch als dramatischer Tenor an italienischen Opernbühnen tätig war, erhielt einen Ruf als Lehrer für Wagner-Gesang an die altberühmte „Accademia di belcanto" in Rom.

Der Berliner Baritonist Rudolf Watzke hat in Turin einen außerordentlich erfolgreichen Liederabend veranstaltet, wobei er vom Publikum zu zahlreichen Zugaben genötigt wurde.

Adolf Buſch ſpielte in Saint Louis, begleitet vom St. Louis-Sinfonie-Orcheſter, unter Leitung Wladimir Golſchmans das Violinkonzert von Brahms. Der Künſtler fand begeiſterten Beifall.

Nach den Erfolgen deutſcher Triſtan-Aufführungen in Amſterdam, Brüſſel und Paris iſt ein Abkommen mit der Pariſer „Société musicale“ getroffen worden, wonach weitere Wiederholungen ſtattfinden ſollten. Opern von Mozart mit deutſchen Soliſten unter Leitung von Franz v. Hoeßlin-Barmen werden demnächſt in der Opéra Municipale in Nizza aufgeführt. Im Januar wird der „Figaro“ mit deutſchen Kräften in London und Paris geſpielt. Ein deutſches „Fledermaus“-Gaſtſpiel wird für die erſten Tage des Januar in Monte Carlo geplant.

Die franzöſiſche Erſtaufführung von Hans Pfitzners Opus 34 „Konzert für Violine“ (h-moll) mit Orcheſter fand in Paris durch Frau Suter-Sapin mit dem Orcheſter Poulet ſtatt.

Richard Strauß' „Elektra“ wird im Laufe des Monats Februar erſtmalig in der Großen Oper in Paris und anſchließend auch im Teatro alla Scala in Mailand zur Aufführung gelangen.

Ernſt Toch begibt ſich im Februar auf eine amerikaniſche Tournée und wird u. a. in Detroit, Chicago, Denver, Seattle, San Francisco und Los Angeles aus eigenen Werken ſpielen. So iſt's: Komponiſten vom Schlage Tochs reiſen als muſikaliſche Vertreter des heutigen Deutſchlands in Amerika herum! Müſſen die Amerikaner nicht glauben, wir befänden uns noch immer im Zeitalter des muſikaliſchen Bolſchewismus, als ſei eben ein Toch unſer Mann!

Paul Breiſach von der Städtiſchen Oper wurde aufgefordert, zwei Symphoniekonzerte des Orcheſtre Lamoureux in Paris im Laufe des Januar zu dirigieren. Soliſt eines dieſer Konzerte iſt Lauritz Melchior.

Die Konzerte der Berliner Philharmoniker unter Leitung von Wilhelm Furtwängler in London finden dieſes Jahr in Form eines Muſikfeſtes ſtatt, welches einen Schubert-, einen Brahms- und einen Beethoven-Abend umfaßt. Außerdem ſind die Künſtler zu Konzerten in Liverpool, Glasgow, Edinburg uſw. verpflichtet.

Prof. Alfred Sittard-Hamburg, den das ruſſiſche Volk ſeit Jahren als Pionier nicht nur der deutſchen, ſondern der europäiſchen Orgelkunſt feiert, beendet ſoeben eine Reihe von Konzerten in Moskau und Leningrad, in denen er beſonders mit Werken von Bach und Händel begeiſterten Beifall erntete.

Dr. Erich H. Müller-Dresden ſprach unter Mitwirkung von Kammerſängerin Maria de Livadia in Hermannſtadt, Schäßburg, Kronſtadt, Bukareſt, ſowie am Bukareſter Sender über die „Geſchichte der Muſik bei den Siebenbürger Sachſen“.

Bei der deutſchen Colonia in Heerlen (Holland) fand die Uraufführung des „Weihnachtskonzerts“ op. 29 von Heinrich Lemacher ſtatt.

Im vorigen Jahre haben die drei großen Operntheater von Mailand, Rom und Neapel am St. Stephanstag, den 26. Dezember, eröffnet. Die „Scala“ huldigte Bellini mit einer glanzvollen „Norma“, San Carlo in Neapel begann die Spielzeit mit Wagners „Triſtan und Iſolde“, während das Teatro Reale in Rom unter Forzanos ſzeniſcher Leitung die „Meiſterſinger“ boten, in denen ſich der peruaniſche Tenor Aleſſandro Granda beſonders auszeichnete.

Nach zwanzigjähriger Ruhepauſe iſt Humperdincks Märchenoper „Die Königskinder“ wieder in den Spielplan der Mailänder „Scala“ aufgenommen worden. Das ſtimmungsvolle Werk, das der Wiener Regiſſeur Wallerſtein geſchickt inſzeniert hatte, wurde in muſikaliſch gut vorbereiteter Aufführung geboten und machte tiefen Eindruck auf das Publikum.

Das Takaradzuka-Orcheſter (Leitung Joſeph Laska) brachte die „Luſtſpielſuite“ von H. Wunſch zur japaniſchen Erſtaufführung.

Das Leipziger Weitzmann-Trio (Fritz Weitzmann — Klavier, Hans Mlynarczyk — Violine, Fritz Schertel — Cello), ſeit Jahren regelmäßiger Gaſt in belgiſchen Städten, ſpielte im Rahmen der Abonnementskonzerte der Antwerpener Société Royale im Dezember 1931 das Beethovenſche „Tripelkonzert“ nach den uns vorliegenden Preſſeſtimmen mit ungewöhnlich großem Erfolge.

Das Berliner Philharmoniſche Orcheſter wird unter Leitung von Wilhelm Furtwängler Ende Januar eine Konzertreiſe durch das Rheinland, Belgien, England und Holland antreten.

Endkampf um die Tribute – Das große Ringen mit Frankreich

Der Kampf um das Triputproblem ist in diesen Tagen in sein Endstadium eingetreten. Wieder einmal steht Frankreich gegen Deutschland. Und wieder zeigt sich, daß die Maßstäbe der Tagespolitik nicht ausreichen, dieses Ringen zu verstehen. Wir müssen vielmehr tiefer greifen. Denn in seiner geschichtlich-politischen Dynamik ist es nur faßbar, wo zugleich von der Geschichtskraft beider Nationen ausgegangen wird. Von ihr reden deshalb die folgenden Bücher:

Frankreichs Machtpolitik am Rhein

Eine eindringliche Darstellung der französischen Machtpolitik gibt der bekannte Verteidiger Professor Dr. Grimm in seinem Buche „Frankreich am Rhein" (Kartoniert RM 4.50. In Leinen gebunden RM 5.50). Er schafft den Beweis für das zu allen Zeiten gleiche Ziel der Franzosen; die Abtrennnung des Rheinlandes von Deutschland, die Zerstückelung unseres Vaterlandes.

Abkehr von Westen

Das deutsche Volk ist in der Anlehnung an Frankreich und den Westen in den vergangenen Jahrhunderten in die Irre gegangen: das ist die These des Buches von Franz Mariaux „Der Schutthaufen" (Kartoniert RM 4.50. In Leinen geb. RM 5.50). Abkehr von diesem für uns verhängnisvollen Weg und Ausrichtung unserer Aufgaben auf Mitteleuropa ist seine Forderung.

Frankreich als antichristliche Sendungsmacht

Das ist das politische Ergebnis, zu dem Hans Blüher in seinen neuen Buche „Die Erhebung Israels gegen die christlichen Güter" (Kartoniert RM 4,80. In Leinen gebunden RM 6.50) kommt. Er zeigt uns, daß Weltkrieg, Versailles, aber auch die Politik mit „friedlichen Mitteln" für Frankreich keine geringere Bedeutung haben, als die eines Religionskrieges, in dem das geschichts-dynamisch ganz anders wirkende Deutschland unter die Hörigkeit des auf Humanität und Weltlichkeit geeinigten Westens gebracht werden soll, dessen Zentrum Paris ist.

Für jedes tiefere Verständnis des Kampfes, um den es mit Frankreich in Wirklichkeit geht, sind diese Bücher unerläßlich.

HANSEATISCHE VERLAGSANSTALT · HAMBURG 36

Herausgeber: Gustav Bosse in Regensburg. — Verantwortlicher Schriftleiter und Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 10. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstr. 19. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Schriftleitung für Norddeutschland:
Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Westdeutschland:
Prof. Dr. Hermann Unger, Köln

Schriftleitung für Österreich:
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien

99. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MÄRZ 1932 HEFT 3

INHALT

Seite

Otto Oster: Goethe und der Geist der Musik 181
Ernst Edgar Reimerdes: Goethes Singspiele 183
Dr. Karl Grunsky: Goethes tragisches Verhältnis zur Musik 185
Dr. Alfred Heuß: Wie steht's um Goethes Musikalität? 188
Wilhelm Röntz: Wie Zelter Goethe's 75. Geburtstag feierte 192
Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics: Faust in der Musik 194
Dr. Paul Bülow: Hans Wildermanns „Faust-Wirklichkeiten" im Zusammenhang mit Faustmusiken des 19. Jahrhunderts 197
Hofrat Max von Millenkovich-Morold: Goethe und Wagner 199
Prof. Dr. Hermann Unger: Richard Wagner als Dichter in Goethes Spuren 203
Anna Charlotte Wutzky: Mignon. Eine musikalische Erzählung 207
Dr. Fritz Stege: Berliner Musik 210
Prof. Dr. Hermann Unger: Musik im Rheinland 212
Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Musik 215
Die Lösung des „Musikalischen Rösselsprung". Preisrätsel von R. Gottschalk, Berlin 218
Carl Schroeder: Eine Hirtenweise. Musikalisches Preisrätsel 223

Neuerscheinungen S. 224. Besprechungen S. 224. Kreuz und Quer S. 228. Ur- und Erstaufführungen S. 239. Konzert und Oper S. 240. Musikfeste und Festspiele S. 251. Gesellschaften und Vereine S. 251. Konservatorien und Unterrichtswesen S. 252. Kirche und Schule S. 252. Persönliches S. 254. Bühne S. 256. Konzertpodium S. 260. Der schaffende Künstler S. 262. Verschiedenes S. 264. Funk und Film S. 266. Deutsche Musik im Ausland S. 266. Aus neuerschienenen Büchern S. 174. Ehrungen S. 176. Preisausschreiben S. 176. Verlagsnachrichten S. 176. Zeitschriften-Schau S. 178.

Bildbeilagen:

Johann Wolfgang von Goethe 181
Bettina Arnim 196
Karl Friedrich Zelter 197

Notenbeilage:

Heinz Munkel, „Scherzando" für Klavier zweihändig op. 26

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35.

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 162.—, 1/2 Seite RM. 84.—, 1/4 Seite RM. 45.—, 1/8 Seite RM. 25.—,
die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit
Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

Aus neuerſchienenen Büchern.

Der Abdruck in unſerem Februarheft aus dem Buch H. Gregor: „Die Welt der Oper — die Oper der Welt“ erfolgte mit Genehmigung des Verlages Ed. Bote & G. Bock, Berlin. Der Preis des Werkes beträgt kart. Mk. 6.—, geb. Mk. 8.—; zu beziehen durch alle Muſikalienhandlungen und direkt vom Verlag.

Aus dem ſoeben erſchienenen Chorbuch „Der Männerchordirigent im Volkslied“ von Heinr. Werlé und Fr. Joſ. Ewens, Schriftleiter der „Deutſchen Sängerbundeszeitung“, veröffentlichen wir nachſtehend mit Genehmigung des Verlages Kiſtner & Siegel, Leipzig, eine Auswahl von beherzigenswerten Gedanken in aphoriſtiſcher Zuſammenſtellung an Hand des Abſchnittes „Programmgeſtaltung“ von Dr. Ewens.

Je mehr das Schwergewicht einer Veranſtaltung zur geſellſchaftlichen Seite hinneigt, um ſo mehr muß an Stelle des Kunſtliedes das einfache volkstümliche Lied und das Volkslied treten.

Man verlangt heute vom Verein ein muſikaliſch geſchloſſenes Programm, das „Linie“ zeigt. Nur wenn der Verein in der Lage iſt, mit einem ſolchen Programm aufzuwarten, hat das konzertmäßige Auftreten überhaupt Sinn und Zweck. Im anderen Falle ſollte ſich der Verein lieber auf ſeine Tätigkeit in der Singſtunde und im Rahmen geſellſchaftlicher Veranſtaltungen beſchränken. Er erſpart ſich manche Enttäuſchung, viele Koſten und beugt der Zerſetzung in den eigenen Reihen vor. In der Singſtunde kann oft mehr für die Liedpflege getan werden als durch Konzerte.

Nichts iſt für das Publikum langweiliger, als wenn man aus einem Konzert eine muſikwiſſenſchaftliche Angelegenheit macht.

Eine weitverbreitete mißverſtändliche Auffaſſung beſteht darin, daß ſehr viele Dirigenten in der Meinung, „Stilprogramme“ aufzuſtellen, von der textlichen Verwandtſchaft der Chöre ausgehen. Ein Programm nach einem beſtimmten textlichen Motto iſt nur dann empfehlenswert, wenn das gewählte Schlagwort eine genügende Freiheit in der Auswahl der Werke läßt.

Die Kunſt des Programmaufbaues liegt zwiſchen ermüdender Einförmigkeit und einem gedankenloſen Kunterbunt. „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ wird die Richtlinie ſein, nach der der Dirigent vorzugehen hat. Unter Umſtänden kann auch einmal ein „Kunterbunt“ wenn nicht muſikaliſch, ſo doch organiſatoriſch begründet ſein. So z. B. bei der „Nürnberger Sängerwoche“.

In letzter Zeit hat man die Frage aufgeworfen: „Homophoner oder polyphoner Männerchorſatz?“ Ohne auf das Problem näher einzugehen, kann die Antwort nur lauten: homophon und polyphon. Beide Stilarten ſind gleichberechtigt. Folglich können im Programm beide Stile nebeneinander laufen, ohne die Wirkung zu beeinträchtigen.

Die Mitwirkung der Soliſten, des Orcheſters oder eines weiteren Chores iſt von allergrößter Bedeutung und ebenſo wichtig wie die Vorträge des Männerchores ſelbſt. Es iſt ein verhängnisvoller Irrtum eines Dirigenten, zu glauben, daß das „Was“ der Soliſten von untergeordneter Bedeutung ſei. Der Dirigent iſt für das ganze Programm vom erſten bis zum letzten Ton verantwortlich.

Soliſtiſche Darbietungen ſind die normale Ergänzung eines Chorkonzertes. Aus Gründen der Abwechſlung (auch der optiſchen) wird die ſoliſtiſche Mitwirkung wohl kaum zu entbehren ſein. Daneben ſoll man bedenken, daß den Künſtlern heute der Weg zum Konzertſaal unſagbar ſchwer gemacht wird. Die Vereine ſind oft die einzigen Faktoren, die überhaupt die Möglichkeit haben, junge Talente dem Konzertſaal zuzuführen. Hier kann ſich der Verein große Verdienſte um Kunſt und Künſtler erwerben.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß durch den gemiſchten Chor eine unſchätzbare Hilfe für das Konzert der mittleren und kleinen Vereine entſteht. Unerſchöpflich ſind die Beziehungen, die ſich zwiſchen Männerchor und gemiſchtem Chor ergeben. Volkslied, volkstümliches Lied, Kunſtchöre aller Formen, vom größten bis zum kleinſten, laſſen ſich im gemiſchten Chor zum Erklingen bringen. Und welche Abwechſlung der Klangfarbe! Eine Ermüdung des Publikums iſt nicht zu befürchten, immer wieder wird das Intereſſe neu angeregt, neu entfacht. Prachtvolle Möglichkeiten tun ſich auf, „Liedpflege“ im beſten Sinne zu betreiben.

Sind Geſangvereine Geſellſchaftsvereine oder Kunſtinſtitute? Eins dürfte unbeſtreitbar ſein: Die Muſikpflege wird von der Einſtellung des Vereins zu dieſem Problem ungeheuer beeinflußt. Vereine, die vornehmlich auf Geſelligkeit eingeſtellt ſind, werden nur ſelten eine beſondere Vorſorge bei ihren Programmen walten laſſen, ſie werden nie Wegbereiter des Fortſchritts ſein.

Ehrungen.

Am 8. März begeht Prof. Paul Juon seinen sechzigsten Geburtstag. Ihm zu Ehren veranstaltet die Hochschule für Musik einen Kammermusikabend mit Werken von Juon. Der Berliner Rundfunk bringt u. a. am 8. März unter Leitung des Komponisten sein neues Violinkonzert op. 88. Solist ist Gustav Havemann.

Der bekannte Leipziger Komponist Sigfrid Karg-Elert, der vor kurzer Zeit seine Amerika-Tournée antrat, hat in New York, Boston, Washington und Montreal seine eigenen Orgelwerke gespielt und laut Presseberichten große Erfolge geerntet. Dem Künstler sind reichste Ehrungen zuteil geworden. Unter anderem überreichte ihm der Präsident der Akademie für Kunst und Wissenschaft von New York die Ehrenmedaille.

Der Österreichisch-Süddeutsche Chormeisterverband hat in seiner kürzlich abgehaltenen Hauptversammlung Prof. Dr. Wilhelm Kienzl anläßlich seines 75. Geburtstages und den Dirigenten des Wiener Männergesangvereins Prof. Carl Luze zu Ehrenmitgliedern des Verbandes ernannt.

Waldemar v. Baußnerns „Das Göttliche" (Goethe) für gemischten Chor und Bläserstimmen „Zur Aufführung von Staatsfeiern" (Verlag Fritz Müller, Karlsruhe) wurde von der Preußischen Akademie der Künste Berlin mit dem 1. Staatspreis ausgezeichnet.

Preisausschreiben u. a.

Der aus dem Reinertrag des im Dezember stattgehabten Konzerts zu Ehren Franz Schalks erzielte Fonds von 15 000 Schilling soll jetzt zu einer Franz-Schalk-Stiftung ausgebaut werden. Zur Erhöhung des Fonds soll auch in diesem Jahr ein großes Konzert veranstaltet werden. Die Stiftung will der Schaffung von Freiplätzen an der Dirigentenschule der Wiener Akademie dienen.

Die nach Chopin benannte Musikhochschule in Warschau hat für den März einen Wettbewerb ausgeschrieben, an dem sämtliche Pianisten und Pianistinnen aller Nationen, soweit sie mindestens 28 Jahre alt sind, teilnehmen können. Wer die von dem Preisgericht vorgelegten Stücke am besten spielt, erhält einen Preis von 15 000 Franken. Der Sieger des Wettbewerbes soll dann im Herbst des Jahres bei dem Chopinfest auf den Balearen in der Stadt Majorka als Solist auftreten.

Verlagsnachrichten.

Auf Grund der besonderen Erfolge der „Isländischen Tänze" op. 11 von Jón Leifs läßt der Verlag Kistner & Siegel jetzt von denselben Stücken eine vierte Ausgabe für großes Orchester und eine fünfte Ausgabe für kleine Saxophon-Besetzung erscheinen.

Die beiden sechsstimmigen gemischten Chöre von Julius Gatter, die mit dem Staatspreis für das Frankfurter Sängerbundes-Fest ausgezeichnet wurden, werden demnächst in dem Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig, erscheinen. Die Uraufführung wird im Rahmen des Sängerbundesfestes durch den Neb'schen Männerchor stattfinden.

Das mit dem I. Staatspreis ausgezeichnete Oratorium „Der jüngste Tag" von Otto Jochum, Dichtung von A. Miller, erscheint bei Fritz Müller, Süddeutscher Musikverlag, Karlsruhe i. B. Textbuch sowie Klavier-Auszug (Deutsch-Englisch) liegt bereits im Druck vor.

Zum Goethe-Jubiläumsjahr ist eine schöne Goethe-Zelter-Gabe nach 100 Jahren zu neuem Dasein erwacht. Zelters Komposition zu dem Gedicht „Laßt fahren hin das Allzuflüchtige", das Goethe im Jahre 1825 zum fünfzigjährigen Regierungsjubiläum des Großherzogs Karl August für eine Logenfeier gedichtet hatte, ist soeben von Prof. Heinrich Martens nach einer zuverlässigen Abschrift herausgegeben. Diese Komposition ist für gemischten Chor und Soloquartett gesetzt und wurde bei Goethe's Bestattung in der Fürstengruft unter Eberweins Leitung gesungen. Der Chor ist im Verlage von Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H. in Berlin-Lichterfelde erschienen und wird besonders den Schulen und Vereinen für die diesjährigen Gedenkfeiern sehr willkommen sein.

Kurt v. Wolfurt hat dem Verlag Bote & Bock den Zyklus „17 Goethelieder" und die Lieder: „Der König in Thule" und „Mailied" (nach Goethe) übergeben.

Der Musikverlag F. Bote & G. Bock-Berlin läßt seit Januar dieses Jahres regelmäßig wiederkehrende Verlagsnachrichten unter dem Titel „Der Aufstieg" erscheinen. Als Herausgeber zeichnet Anton Bock, Mitinhaber der Firma. Die kleinen Hefte sind außerordentlich abwechslungsreich und unterhaltend gestaltet und können bestens empfohlen werden. Sie stehen Interessenten auf Verlangen kostenlos zur Verfügung.

Zeitschriften-Schau

Jos. V. v. Wöß: „Meine persönlichen Erinnerungen an Anton Bruckner" („Gregoriusblatt", Heft 1, Jahrg. 56):

In Bayreuth gab es dazumal Parsifal, Tristan und die Meistersinger in herrlichen, ganz vollendeten Darbietungen. Nach Parsifal sah ich Bruckner mit feuchten Augen; ebenso nach Tristan. Nach den Meistersingern aber lachte er übers ganze Gesicht und war beim darauffolgenden Abendbrot in überaus vergnügter, fast ausgelassener Stimmung. — Parsifal besuchten wir dann noch einmal. Nach Schluß der Vorstellung sammelte Bruckner uns junge Leute um sich und führte uns zu unserem Erstaunen ins Theater zurück. Allen voran betrat er mit einer derartigen Sicherheit die jetzt nur mehr spärlich beleuchtete Bühne, daß das dort Ordnung schaffende Personal es nicht wagte, ihn und uns hinauszuweisen. — Ich erinnere mich noch an den dort stehenden Sarg mit der Leiche Titurels, deren weit über Menschenmaß hinausreichender Kopf mir besonders auffiel. — Von der Hinterbühne ging es, etliche Holztreppen hinab, in die „Versenkung", in die Unterbühne. Die Beleuchtung wurde immer spärlicher. Doch Bruckner rief: „Kommt's, meine Herren!" und stieg uns voran noch ein Stockwerk tiefer in eine wahre Kellerregion. Dort standen wir nun und wußten nicht weshalb. Da rief plötzlich einer: „Bruckner ist verschwunden!" Auf unsere Chorrufe: „Herr Professor! Herr Professor!" tönte eine schwache Stimme von irgendwoher: „Ja, ja! Da bin i." — Wir gingen der Stimme nach und fanden den Meister in einer abenteuerlichen Situation: Er kniete auf dem mehr als feuchten, dem Grundwasser nahen Lehmboden und wühlte mit beiden Händen darin herum. Erschrocken dachte ich schon, unser Führer sei plötzlich übergeschnappt. Das dachten augenscheinlich auch andere, denn sie wollten ihn dazu bewegen, aufzustehen. Er wehrte sie aber nachdrücklichst ab. Wir sahen uns kopfschüttelnd an. — Da tauchte er endlich, schweißbedeckt, empor, eine dicke Lehmkruste im Gesicht und auch die Hände ganz mit Lehm beschmiert, zwei mächtige Flecke desselben anhänglichen Materials auf den Knien, und Rockärmel und Manschetten ebenfalls davon überkrustet. Ein höchst wunderlicher Anblick. Wir brachen — nolens volens — in ein schallendes Gelächter aus, worüber er sehr entrüstet war, und uns — aus dem Lehm heraus, der ihn am Sprechen hinderte — einer kleinen Standrede unterzog, der zu entnehmen war, daß es uns besser stünde, etwas mehr Idealisten zu sein, nota bene an einem Orte, wo der große Meister gelegentlich der Grundsteinlegung selbst geweilt und gesprochen hatte —, und daß es von uns gescheiter wäre, es ihm (Bruckner nämlich) nachzutun und uns ebenfalls so ein kostbares Andenken mit nach Hause zu nehmen wie er. Und nun kam es heraus: Er entfaltete seine Lehmhände und zeigte uns mit Triumphesseligkeit — einen Ziegelbrokken, den er sich aus dem schmierigen Boden herausgewühlt hatte! Und so begeistert war er über seinen grandiosen Einfall und über das glückliche Resultat seiner Forschung, daß wir — weiß Gott — nicht mehr lachen konnten. Nur der allzeit praktisch denkende Löwe rief: „Aber, Herr Professor, wie sehen Sie aus!" und brachte ein Zeitungsblatt zum Vorschein, in dessen erster Hälfte zunächst der kostbare Ziegel geborgen wurde, und dessen zweite Hälfte zur notdürftigen Reinigung der wie mit Boxerhandschuhen angetanen Hände des Meisters dienen mußte. — „Den Ziegel", verkündete er mit strahlendem Lächeln, „nehme ich nach Wien mit; der kommt als Briefbeschwerer auf meinen Tisch." —

Der „Verband Deutscher Tanzkreise e. V.", seit 1927 die Vereinigung der in Volkstanzkreisen, Bünden und Ringen zusammengefaßten Anhänger der Volks- und Jugendtanzbewegung in Deutschland, gibt seit 1930 unter dem Titel „Der Tanzkreis" eine über die Volks- und Jugendtanzbestrebungen unterrichtende Zeitschrift heraus. (Selbstverlag des VDT, jährlich 2 RMk., Willi Trumpler, Berlin-Spandau, Heidereuterstr. 13 c.) Das neueste Heft enthält außer einem eingehenden Bericht über den letzten großen „Deutschen Volkstanztag" in Dresden einen Einleitungsaufsatz des neuen Vorsitzenden des Verbandes, des Tanzschriftstellers Fritz Böhme (Berlin), über die Verpflichtungen des Volkstanzes gegenüber der deutschen Heimat.

Das Mitteilungsblatt der Tonwortfreunde, das bisher unter dem Titel „Das Tonwort" bei Meyer in Detmold erschien, ist an den Henry Litolff's Verlag in Braunschweig übergegangen. Es führt künftig den Titel „Musikalische Volksbildung" und wird von Akademie-Professor Markus Koch, München, herausgegeben. Die Schriftleitung liegt nach wie vor in den Händen von Prof. Dr. Frank Bennedik und Oberlehrer W. Stolte. Im Jahr sollen vier Hefte erscheinen.

„Deutsche Tonkünstlerzeitung", 29. Jahrg., Heft 17. (Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler Mainz.)

Aus dem Aufsatz „Musik und Sport"
von Dr. Otto Peltzer.

Wir können feststellen, daß der musikalische Mensch und der sportliche Mensch beinahe dieselbe Grundveranlagung, nämlich Rhythmusgefühl, haben müssen.

Ich möchte noch auf einige spezielle Fragen eingehen. Ist die Sportbegeisterung der heutigen Jugend die Ursache für den Niedergang der häus-

lichen Musikpflege und des Musizierens überhaupt? Diese Frage kann man durchaus bejahen. Aber nicht der Sport ist schuld, sondern die letzte Ursache der Sportbegeisterung ist Zeiterscheinung: das Streben, herauszuwachsen, herauszukommen aus der engen Nützlichkeitssphäre der Alltags, herauszukommen aus der Mechanisierung unserer Zeit, die jede Individualität tötet und die zunächst einmal im Sport einen Gegenpol hat. Das Äußerliche springt mehr in die Augen, zieht mehr an als das, was nach innen geht wie die Musik. Das sagt aber nicht, daß nicht auch diese sportbegeisterte Jugend schließlich doch auch zur Vertiefung strebt und kommt und vielleicht gerade im Sport auch Tiefe erlebt und durch die Auflockerung, das Erlebnis des Rhythmus,, durch das Erleben der Natur, des eigenen Körpers, schließlich auch zum Höchsten, zur Musik, geführt wird.

Aus meiner eigenen Praxis könnte ich sehr viele Schüler anführen, welche auf das Innigste Sport- und Musikpflege zu vereinen wußten, und gerade in der Musik die richtige Ergänzung des Sportes sahen. Ja, in der Freien Schulgemeinde Wickersdorf zeigt sich, daß der Durchschnitt der guten Sportler auch gleichzeitig den besseren Durchschnitt an Musiknoten erhält als die übrigen, und unsere Musiklehrer selbst waren hier immer gleichzeitig auch die besten Sportler unter den Lehrern überhaupt. Man kennt auch eine Reihe von guten Sportsleuten, die gleichzeitig eine große Vorliebe für Musik haben. Das Vorbild der deutschen Sportjugend, Hanns Braun, ein Mittelstreckenläufer der Vorkriegszeit, ist vielleicht dafür besonders bekannt.

Was die Behandlung der Musik im Sport anbetrifft, so ist die Anwendung von Militär- und Marschmusik ein vollkommener Irrweg. Turnen und Sport stehen ja im Gegensatz. Turnen ist mehr etwas Taktmäßiges, Mechanisches, Maschinenmäßiges, Sport dagegen ist Befreiung, Lösung, Rhythmik. Marsch- und betont stark taktmäßige Musik ist im Gegensatz zum Turnen dem Sport wesensfremd. Man hat dies jetzt auch bei der Auswahl von Gymnastikmusik erkannt und eine Wandlung zu schaffen versucht.

Neben der gemeinsamen, physiologischen und psychologischen Grundlage des Sports und der Musik haben aber beide noch weiter etwas durchaus Gemeinsames, nämlich das Gemeinsame aller Kunst: das Streben nach Schönheit. Ohne dieses Streben nach Schönheit wären die alten Griechen nicht zum kunstgebundenen Sport gekommen, und würde wahrscheinlich auch nicht unsere Zeit alle Auswüchse des Sports für unbedeutend halten gegenüber dem großen Grundton, dem Streben nach Harmonie, Freiheit und Schönheit.





Johann Wolfgang von Goethe

Nach einer Bleistiftzeichnung von Xaver von Schönberg
(1812)

(Veröffentlicht mit Erlaubnis des Goethe-Nationalmuseums zu Weimar)

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

99. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MÄRZ 1932 HEFT 3

Goethe und der Geist der Musik.

Von Otto Oster, München.

Das Bildnis Goethes muß immer unvollständig bleiben, solange man kein Gefühl dafür hat, in seiner geistigen Zeichnung jene Differenzierung zu erkennen, die persönlichster Erlebnis-Ausdruck wurde einer ganz unmittelbaren Verbundenheit mit dem Geiste der Musik. Wissensbezirke, die das großartige Ereignis durch schiefe Popularisierung bis zu travestierender Entartung verzerren, stehen jener Erkenntnis entgegen. Ihr Fluidum ist die Anekdote. Dies volkstümlich-billige Guckkastenbild aus jeder geistesgeschichtlichen Betrachtung ernsthaft auszuschließen, sollte für die Beziehungswelt, in die wir hier eingehen, eine selbstverständliche Forderung sein. — Goethe war in Wahrheit ein musikalischer Mensch. Er besaß jene wirkliche, jene geistig wirkende Musikalität, die das Selbstbildnis in seiner schöpferischen Formgewalt nach persönlichem Gesetz vollendet. Hat man sich einmal völlig frei gemacht von anekdotischer Pseudo-Kenntnis, so spürt man, wie sich wachsende Erlebnisfülle in der Tiefe zu schöner Ordnung, zu harmonisch gebildeter geistiger Landschaft kristallisiert.

Das von Anfang an Wesenhafte und Bedeutungsvolle ist dies, daß Goethe von vorneherein Erscheinungen aus einer jenseitigen Sphäre — und die Musik empfand er zunächst noch als etwas beinahe seltsam Jenseitiges — in gemessener Distanz aufnimmt. Und hier schon begegnen wir zugleich jenem Geheimnis, das uns später in immer deutlichere Nähe rückt: jenem Geheimnis der Reflexion, die Goethe in der Distanz empfindet. Reflexion aber bedeutet ihm alles. So nimmt er auch Musik immer unter den deutenden und wägenden Zeichen der Reflexion auf. Reflexion wird ihm — und dies von Jahr zu Jahr bewußter und unbedingter — die wesenhafteste Beziehungsart, Musik zu erleben. Sie gibt ihm auch die einzige Möglichkeit, die Werte der Musik kritisch zu erfassen. Und Reflexion ist insbesondere auch jene geheime Kraft, die seine ablehnende Haltung gegenüber dem Geiste der Romantik bestimmt. —

Die Stunde der entscheidenden inneren Verwandlung bricht in Italien an. Goethe wechselt jetzt hinüber in jene Form, die an der Entwicklung seines klassischen Lebensgefühls reift. Südliche Landschaft und südlicher Geist geben ihm diese neue, bedeutsame Erkenntnis, daß das Verhältnis des Menschen zur Musik nur von der absoluten Natur abhängig ist und nur von ihr aus bestimmt werden kann und darf. Aus dieser Beziehungsart ergibt sich für ihn das Dogma, daß der Musik Grenzen und Maß gegeben sind in der Erscheinung des Menschen. Wir erleben, wie sich Reflexion in ein entscheidend produktives Stadium entwickelt, wie Reflexion nicht mehr nur geheimnisvolles Echo ist, sondern sich durch kritisch beobachtende Wertung belebt. Goethe entdeckt in Italien seinen genialsten Instinkt: Erfahrung. Erfahrung ganz besonders auch gerade in Dingen der Musik. Er verfeinert sein Betrachtungsvermögen musikalischer Ge-

setzmäßigkeit. Er differenziert die musikalische Erscheinungswelt. Sieht man einmal von dem vorherrschenden Umkreis optischer Eindrücke ab, so empfindet Goethe in Italien nichts so stark wie die Atmosphäre eines im Raume der Musik lebenden, durch die Musik zum Leben erwachten, für das Leben gereiften Volkes. Am wunderbarsten und wie auf sinnbildhafte Weise empfindet er diese südliche Reife, diese im Grunde ganz selbstverständliche südliche Überlegenheit im italienischen Gesang, in der italienischen Oper überhaupt.

Erfüllt von Bildern musikalischer Schönheit, musikalischer Klassik kommt Goethe aus Italien nach dem Norden zurück. Das Bild ist ihm Vorbild geworden, und Erfülltsein drängt in dauerndem Bemühen, dauernder Weiterbildung zu endlicher Erfüllung. Nehmen wir das Wort Weiter-Bildung in seinem wirklichsten Sinne. Bildung: das ist für Goethe Schaffen am eigenen, am persönlichsten Ich. Nicht also nur genießende Berührung mit künstlerischen Erscheinungen, sondern schöpferisches Einfühlen in ihre Wertsubstanz und das Bereitsein, diese Substanz in die Entwicklung der eigenen Gestalt erlebnisstark aufzunehmen. Als Format gesehen, bedeutet ihm Bildung ein dauerndes Sich-an-den-Dingen-Messen. Die Zeit, die eben jetzt anbricht, ist in einem viel weiteren Umfang, als man annimmt, die Zeit auch des musikalischen Bildungserlebnisses. Dabei liegt der Akzent auf dem Gesetz des klassischen Bildungserlebnisses. Denn auch die Musik in ihrem tiefsten Umkreis hat diesem klassischen Bildungsgesetz zu dienen. Um diese Sendung der Musik völlig zu begreifen, muß man — eben als Folie — — zunächst wissen, welche Rolle sie für den romantischen Geist spielt. Der Romantik, insbesondere der romantischen Dichtung, bedeutet die Musik in Wahrheit alles. Diese Erlebnisart aber, diese in Auflösung begriffene und sich einzig immer wieder nach Auflösung sehnende Lebensform ist es nun, die Goethe mit aller Entschiedenheit ablehnt. Für ihn verbindet sich mit der Vorstellung des romantischen Menschen die Erscheinung des im Kern unproduktiven, des schöpferisch jedenfalls negativen, des (nach seiner eigenen Definition) „kranken" Menschen. Der klassische Mensch aber: das ist der nach harmonischer Geschlossenheit verlangende Mensch. Die Sehnsucht des klassischen Menschen also heißt nicht — wie bei dem Menschen der Romantik — Auflösung in Unendlichkeit, sondern höchste Bildung zur Vollendung. Dies entgegengesetzte Anschauungsprinzip bestimmt auch die Rolle der Musik. Also nicht jene romantisch-unmittelbare Sinnenhaftigkeit ist für ihre geistige Wertung entscheidend, sondern die Resonanz einer unterwärts fließenden Besinnlichkeit.

Diese überlegene Geisteshaltung aber bedeutet dem klassischen Lebensgefühl Goethes erst wahrhaft das Maß aller Dinge — so also auch das Maß der Musik. Die Musik als Sinnbild klassischer Vollendung zu empfinden, war ihm nur einmal beschieden: in der Berührung mit Mozart. Dieser wunderbarste und im Absoluten reifste Genius bedeutete für ihn das Ebenbild klassischer Schönheit. In der Musik Mozarts empfand er jene Form einer tiefsten und klarsten Geschlossenheit, die in jedem Augenblick erhaben ist über die Zeit und die Dinge. — Die Stunde, da Mozart stirbt, steht in Goethes Leben als Finis musicae: als Ausklang der klassischen Musik.

In der Erscheinung Beethovens bricht für Goethe das Element der Antithese durch. Die Musik Beethovens bleibt ihm unberührt von dem Geiste der Klassik. Denn Goethe vermißt in dieser Musik den Willen zum klassischen Maß. Er spürt in ihr nur die zügellosen, rebellierenden Sinne einer „ganz ungebändigten Persönlichkeit".

Heute verstehen wir in der Distanz historischer Perspektive, in differenzierender Einfühlung, was sich an tiefer Erlebnis-Substanz in der innersten, in der persönlichsten Begegnung zwischen Goethe und Beethoven konzentrierte. Das Ereignis in jener Begegnung war etwas geistig stark Beziehungsvolles, bewegt von seltsam wetterleuchtender Erkenntnis, bestimmt zu einem Sich-Loslösen und Zurücktreten in den eigensten Ich-Bezirk. Goethe schließt den Kreis des persönlich Privaten auf ganz unbedingte Art. Es ist Selbstschutz eines Menschen, der in schicksalhafter Stunde den glühenden Rand des Tragischen berühren sollte, der sich jetzt nur noch um so ausgesprochener in klassischer Atmosphäre bewahrt. Aber es liegt noch ein völlig anderes in

Goethes innerer Loslösung. Eine Witterung für die Größe des dämonischen Geistes. Eine Überlegenheit, die die Kraft findet zu ehrfürchtig sinnender Bejahung. Wir belauschen sie in dem wundervollen Briefwort an Bettina: „Ihn belehren zu wollen, wäre wohl selbst von Einsichtigeren als ich Frevel, da ihm sein Genie vorleuchtet und ihm oft wie durch einen Blitz Hellung gibt, wo wir im Dunkel sitzen und kaum ahnen, von welcher Seite der Tag anbrechen werde."

In seinen letzten Jahren steht Goethe der Musik innerlich ferner, fremder, bisweilen sogar skeptisch gegenüber. Die Transzendenz, die in Beethovens Musik neues geistiges Ereignis zu werden beginnt, erscheint ihm jetzt lediglich als gefährliche Auflösung im Esoterischen. Das Esoterische aber ist für den klassischen Geist ohne die Möglichkeit zu konkreter Anschaulichkeit. Bildnisse, die entschweben, die sich nicht mehr zu gleichnishaften Sinnbildern formen wollen, bleiben dem klassischen Menschen Geheimnisse ohne den dichterischen Sinn bildender Anschauung. — Um die Dinge in ihrer ganz besondern Wahrheit zu sagen, Goethe hat ein untrügliches Gefühl dafür, daß sich in der Musik Beethovens ein Neues ankündigt, die geistige Kraft einer kommenden Bewegung, die noch namenlos ist, weil es ihr vorerst nicht gegeben ist, sich als Problem schöpferisch auszuschwingen: der Anbruch der „modernen" Musik. — Und diese nun wird die letzte Fermate: Goethe, der zeitlebens nur sekundär ein Ohrenmensch gewesen, wendet sich jetzt immer ausschließlicher und immer bewußter dem optischen Sinne zu. Er wird Plastiker — und damit absoluter Augenmensch. Aber die Musik hat ihre Sendung als Bildungserlebnis erfüllt. Das Auge, ganz der Anschaulichkeit der Dinge zugewandt, übersieht — neuen Aufschluß findend — jene Verwandlung nicht, die aus der Musik in alle Dinge eingeht. Goethe empfing aus der Verkündigung des musikalischen Geistes diese Erkenntnis: das Leben in jener universalen Gestaltenfülle zu erleben, wie es sich ihm in dem harmonischen Gebärdenspiel von reiner Bildkraft und musikalischer Transparenz zu eigen gab. Diese Offenbarung gewordene Erkenntnis bewahrt er als köstliches Geheimnis in einer stillen, einer in sich seligen Dankbarkeit. Botschaft der Gnade wurde sie dem klassischen Menschen und eine reinste Verklärung.

Goethes Singspiele.

Von Ernst Edgar Reimerdes, Celle.

Goethe hat selbst Musik nicht ausgeübt, obwohl er in jungen Jahren die Anfänge des Klavier- und Cellospiels erlernte. Dennoch schätzte er sie zeitlebens. Zweifellos spricht schon aus seiner wundervollen Lyrik eine musikalische Natur.

Nach seiner Rückkehr aus Leipzig, wo die heitern, anmutigen Singspiele Johann Adam Hillers damals den Spielplan beherrschten, begann Goethe sich für diese Kunstgattung zu interessieren, die auch an der Frankfurter Bühne gepflegt wurde. Er verband sich mit seinem Freunde und Landsmann Johann André, einem begabten Musiker, zur Herausgabe seines ersten Singspiels „Erwin und Elmire"; ein Wiederhall seiner Liebe zu Lili Schönemann, der er das Werk gewidmet hat. Wenig bekannt dürfte es sein, daß darin die reizenden Lieder „Ihr verblühet, süße Rosen" und „Das Veilchen" vorkommen. Während es in Frankfurt merkwürdigerweise nur wenig Anklang fand, ist das liebenswürdige Stück, das übrigens mehrere Bearbeitungen erfuhr, später in Berlin 21mal mit großem Erfolg gegeben worden. Bei der Erstaufführung in Weimar am 1. März 1777 verkörperte Corona Schröter die Elmire und nach dem Urteil von Zeitgenossen soll sie in dieser Rolle bezaubernd gewesen sein. — Ein anderer Jugendfreund und Landsmann des Dichters, Philipp Christoph Kayser, vertonte u. a. das weniger bekannte Singspiel „Scherz, List und Rache". —

Als Goethe 1775 nach Weimar kam, betraute man ihn nebenbei mit der Leitung des höfischen Unterhaltungs- und Theaterwesens. Unter dem Schutz der musikalisch hochbegabten Herzogin-Mutter Anna Amalia wurde die Tonkunst am Hofe eifrig gepflegt, sie komponierte selbst und schuf u. a. eine sehr hübsche Musik zu Goethes Singspiel „Claudine von Villa Bella", das

übrigens vor einigen Jahren in Bückeburg (am Musikwissenschaftlichen Institut) sowie in Frankfurt eine erfolgreiche Wiederbelebung erfahren hat. Es wurde bei dieser Neuaufführung des Werkes von Kennern festgestellt, daß die Herzogin-Mutter als Komponistin weit über den Durchschnitt hinaus begabt gewesen ist und den Vergleich mit manchem berühmten Musiker ihrer Zeit keineswegs zu scheuen brauchte. (Johann André, für den Goethe das Stück ursprünglich schrieb, hat übrigens ebenfalls eine Musik zu „Claudine" geschaffen). — Wertvoll wurde für Goethe die Bekanntschaft mit dem vielseitig begabten Kammerherrn Siegmund v. Seckendorff, der zu seinem leider bis heute wenig beachtet gebliebenen Singspiel „Lila" eine sehr hübsche, warmempfundene, melodienreiche Musik geschrieben hat. Das Stück, das zum erstenmal 1777 am Geburtstag der Herzogin Luise aufgeführt wurde, ist mehrfach geändert und ergänzt worden. — Von besonderer Bedeutung war für den Dichter die Verbindung mit Johann Friedr. Reichardt, dem größten und populärsten Liederkomponisten seiner Zeit, zu dem er freundschaftliche Beziehungen unterhielt. Reichardt schrieb eine ausgezeichnete Musik zu „Erwin und Elmire", „Claudine von Villa Bella" und „Jery und Bätely", das mit seiner frischen Schweizerstimmung und den anmutigen Liebesliedern das Glück der Weimarer Frühzeit Goethes wiederspiegelt. „Jery und Bätely" war die poetische Frucht der Schweizer Reise des Dichters mit dem Herzog (1799); er schrieb das Stück unterwegs nieder und konnte es, wie er in den „Annalen" bemerkt, „völlig fertig mit nach Deutschland nehmen". Schon am 29. Dezember 1799 schickte er das Stück von Frankfurt aus an Kayser, beschäftigte sich aber zunächst nicht weiter damit. Am 30. Januar des nächsten Jahres ließ er Kayser nochmals eine Abschrift zukommen mit genauen Angaben über die Art, wie er das Stück komponiert haben wollte. Noch im April „tändelte" der Dichter einer Tagebuchnotiz zufolge „mit dem Drama" und in Italien wurde es von neuem so „um- und ausgearbeitet", daß es kaum noch zu erkennen war. A. W. von Schlegel nannte es „ein reizendes Naturgemälde in schweizerischen Sitten, im Geiste und in der Form der besten französischen Operetten" und Riemer sagte: „man fühlt sich von Bergquellen und Mattenduft angehaucht". Goethe selbst fand besonders Gefallen daran, er bekennt, daß er die Gebirgsluft, die darin weht, jedesmal empfunden habe, wenn ihm die Gestalten auf Bühnenbrettern zwischen Leinewand und Pappenfelsen entgegengetreten wären. — „Jery und und Bätely" ist, ebenso wie alle Goetheschen Singspiele, wiederholt in Musik gesetzt worden, die beste Vertonung aber bleibt diejenige Reichardts. — — Die Goetheschen Singspiele erlebten ihre Erstaufführung teils auf der Bühne im Palais der Herzogin-Mutter Anna Amalia (— das Schauspielhaus war 1774 ein Raub der Flammen geworden —), teils auf den Naturbühnen von Schloß Belvedere und Ettersburg sowie im Tiefurter Park am lieblichen Ufer der Ilm, wo die von der genialen Sängerin und Schauspielerin Corona Schröter komponierte „Fischerin" am 22. Juli 1782 durch die Hofgesellschaft zum erstenmal dargestellt wurde. Corona selbst lieh der weiblichen Hauptpartie, dem Dortchen, den unvergleichlichen Zauber ihrer Stimme und ihrer Persönlichkeit, während Goethe, der ihr bekanntlich jahrelang sehr nahe stand, den Niklas, ihren Bräutigam spielte. Nach Berichten von Zeitgenossen soll das liebenswürdige Stück, das an einem schönen Sommerabend, bei Fackel- und Lampenschein, dargestellt wurde, auf alle Zuschauer eine tiefe Wirkung ausgeübt haben. — Etwa 120 Jahre später ist die „Fischerin" mit der Musik Corona Schröters gelegentlich eines Künstlerfestes an derselben Stelle wieder aufgeführt worden, und 1921 errang man bei einem Sommerfest eines gemischten Chorvereins in Heilbronn mit einer Wiedergabe des Werkes am Ufer des Trappensees einen glänzenden Erfolg.

Von den zahlreichen Kompositionen Goethescher Singspiele aus älterer Zeit sind die meisten unveröffentlicht und infolgedessen unbekannt geblieben, die Handschriften befinden sich in der Staatsbibliothek in Berlin, sowie im Goethe-Schiller-Archiv zu Weimar. — — Auch in jüngster Zeit haben sich Komponisten zur Vertonung der alten Singspiele angeregt gefühlt, darunter der begabte Schweizer Tonschöpfer Othmar Schoeck, der eine liebenswürdige, sehr feinsinnige Musik zu „Erwin und Elmire" geschrieben hat, die 1923 in Zürich bei der Erstaufführung überaus beifällig aufgenommen wurde. — — —

Eine Neubelebung Goethescher Singspiele wäre durchaus wünschenswert und würde sich in einzelnen Fällen auch gewiß lohnen. Dr. Erich Fischer, der verdienstvolle Musikforscher und Leiter des bekannten Ensembles der „Musikalischen Hauskomödien", sollte sich ihrer annehmen, da sie leicht aufführbar sind und wenig Personal verlangen.

Goethes tragisches Verhältnis zur Musik.

Von Karl Grunsky, Stuttgart.

So reich und vielgestaltig das allgemeine geist'ge Leben sein mag, es kommt doch nur in der Weise zustande, daß es sich aus vielerlei Zuflüssen sammelt, die ihr eigenes Bett durchlaufen. Die einzelnen Persönlichkeiten, aus denen die Fluten hervorquellen, haben alle ihre besonderen Grenzen. Man tut gut daran, sich diesen Sachverhalt zu merken, wenn man an Goethes Verhältnis zur Musik denkt. Enttäuschungen bleibt ausgesetzt, wer vom großen, unvergleichlichen Dichter zugleich über alle andern Gebiete so etwas wie bindenden Bescheid erwartet. Verzichten wir auf Beratung, dann werden wir Goethe als dem Musikliebhaber unbefangener gegenübertreten und gerechter beurteilen, worin er unzulänglich war oder geirrt hat.

An sich ist der Stoff zum Thema überraschend weitschichtig. Wer das zweibändige Werk: „Die Tonkunst in Goethes Leben" zur Kenntnis nimmt, das der fleißige Wilh. Bode verfaßt hat (Berlin, Mittler, 1912), der muß erstaunen, wie regen Anteil der Dichter auch an der Welt der Töne nahm. Neuerdings haben wir zwei ergänzende Zusammenfassungen; eine kleinere von Prof. Dr. Herm. Abert (Goethe und die Musik; Stuttgart, Engelhorn, 1922) und eine größere von Dr. Hans John (Langensalza, Herm. Beyer, 1928; Musikalisches Magazin, Heft 73). Aus allen Einzelheiten geht hervor, daß Goethe ähnlich wie Wilhelm von Humboldt eine im Grunde unmusikalische Natur war. Seinem Künstlerauge entsprach eine außergewöhnliche Kraft der Anschauung. Und alles Erschaute wußte er aus Ruhe in Bewegung überzuführen. Die Sprache stand ihm als einem Meister willig zu Gebote. Sie schwelgt in Reim und Rhythmus, in Wohllaut und beherrschter Form. Diese Vorzüge sind es, die unsere Eindrücke nach Seite der Musik lenken: wir empfinden Goethes Verse als musikalisch. Aber doch nicht im eigentlichen Sinne, sondern nur aus der Vorstellung heraus, daß ihnen und der Musik etwas Gemeinsames zu Grunde liege, so wie es etwa Lessing in der wenig bekannten Fortsetzung des Laokoon beschreibt. Die Vielseitigkeit in Goethes Wesen trieb seinen spürsamen Geist auch in der Tonkunst dazu an, die Weite und Stärke seiner etwaigen Veranlagung zu prüfen und durchzuproben. Die sicherste Brücke zum Verständnisse schien ihm der Gesang, sofern dieser die dichterischen Bilder mitgab, deren seine Einbildungskraft zur Deutung der Tonsprache bedurfte; auch kam beim Gesang der sinnliche Reiz und Zauber der Stimmen dazu, für den ja viele empfänglich sind, die den inneren Zusammenhang der Töne nicht erfassen. Was aber Goethe versagt blieb, war gerade der unmittelbare, zwingende Eindruck der Tonbewegung selber. Für die sogenannte „absolute", von der Sprache losgelöste Musik fehlte ihm nicht der Wille, aber die Kraft der Aufnahme. Seine Kammermusik zeichnete sich nicht durch Pflege der Quartette Haydns und Mozarts aus. Ebenso entging ihm der Sinn für die Entwicklung der deutschen Symphonie. Damit war einem segensreichen Eingreifen ins musikalische Leben der Boden schon entzogen. Zwar hat Goethe 1791—94 Mozarts Hauptopern in Weimar einbürgern helfen. Ein ausgesprochen deutscher Zug hat ihn dabei aber nicht geleitet. Mit der italienischen Weise war er aufgewachsen; sie hätte ihn weiter befriedigt, auch falls kein Mozart erschienen wäre. Wenn er für diesen eine gewisse Vorliebe faßte, ja ihm die Vertonung seines Faust zutraute, so dürfen wir kaum daraus schließen, daß ihm die wirklichen Stellen, in denen Mozart dämonisch ist, ans Herz gegriffen hätten.

Sehr wohl möglich wäre, daß die Verehrung Mozarts auch auf einem stillen Widerspruch gegen Joh. Friedr. Reichardt beruhte. Denn dieser warb zwar für Gluck, verkannte aber Mozarts Wert. Reichardt gewann Bedeutung als Vertoner Goethescher Lieder. Vielseitig begabt,

aber nicht stet, begann er nach jeder begrabenen Unternehmung etwas Neues. Das Buch von Max Faller (Joh. Fr. Reichardt; Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1929) zeichnet die ganze Folge dieses bewegten Lebens. Achtung gebot Reichardts geistige Regsamkeit, und ihr verdankte er, nächst seinen Liedern, Goethes zeitweilige Schätzung. Es wurde sogar an ein nordisch-mythologisches Bühnenwerk gedacht, das Reichardt komponieren sollte; vielleicht eine Anregung Herders oder Schillers, welch letzterer übrigens gegen den geschmeidigen, allzubeweglichen Musiker eine ausgesprochene Abneigung hegte. Als der Tonsetzer revolutionäre Gesinnungen verriet, hatte er es auch mit Goethe verdorben, und er wurde in den „Xenien" ohne Schonung behandelt. (Wie sich Reichardt wehrte, ersehe man aus Fallers Buch, Seite 62.) Zwar kam es später wieder zu einer Art von Aussöhnung; jedoch war inzwischen bei Goethe ein anderer musikalischer Berater an seine Stelle getreten, nämlich Karl Friedrich Zelter.

Der tüchtige Sohn eines fleißigen Maurermeisters nahm als musikalischer Liebhaber und Fachmann einen ebenso glücklichen wie selbstgewollten Aufstieg, über den Wilhelm Bode ausführlichst berichtet. Genau wie einen Reichardt drängte es auch Zelter, einzugreifen in seine Zeit und dabei sich selber zur Geltung zu bringen. Die Geschichte der Singakademie, der Liedertafel, des Berliner Kirchenmusikinstituts bekundet seine Fähigkeit, Vereine zu bilden, eine Anstalt zu gründen; beherzt und wagemutig sandte er 1804 unaufgefordert eine Mahnung ans Ministerium, die Pflege der Tonkunst ins Auge zu fassen; eine Denkschrift folgte, und sie erregte in Weimar Aufmerksamkeit, und bestärkte Goethe in der Hochachtung vor Zelter, den er 1802 in Weimar persönlich hatte kennen lernen. Die Wertschätzung gedieh zu einer Freundschaft, die nicht bloß vermöge ihrer Herzlichkeit etwas Rührendes hat, sondern, was die Freunde selber betraf, ein wahres Geschenk des Himmels war; nach manchen Fehlschlägen glaubte der Dichter den Mann gefunden zu haben, dem er seine musikalischen Anliegen rückhaltlos anvertrauen konnte, und Zelter fühlte sich in Goethes geistiger Nähe beglückt und über alles Hoffen ausgezeichnet.

Aber im Hinblick auf den Gang der Musikgeschichte war und blieb diese schöne Freundschaft eine Tragödie. Es handelte sich nach 1800 um die Anerkennung neuer Tonmeister. Nun ist es doch wohl klar, daß ein Musiker, der den zeitgenössischen Größen widerstrebt, den Anspruch aufgeben muß, als musikalisch urteilsfähig zu gelten. Umgekehrt wird eigentliche Musikgeschichte von solchen gemacht, die rechtzeitig das Ursprüngliche vom Gewöhnlichen unterscheiden. An dieser Forderung gemessen, hatte Zelter wirklich kein Recht, in entscheidenden Fragen mitzureden.

Am schlimmsten wirkte sich Zelters Abneigung gegen Beethoven aus. Die persönlichen Eindrücke, die Goethe vom Tonmeister hatte, waren schwankend; im Grunde blieb der beherrschten Lebensart des Dichters die kecke Äußerung Beethovenschen Selbstbewußtseins ein Rätsel. Aber zwischen Benehmen und Schöpfungen hätte er gern und gerecht unterscheiden gelernt, wenn ihn Zelter belehrt hätte. Für Beethoven aber, der seit 1800 die Welt eroberte, hatte der gesangfrohe Berliner schlechterdings kein Verständnis; über seine Spießigkeit kann ein Zweifel nicht obwalten, wenn man von ihm hört, daß Beethovens „Christus am Ölberg" sogar „unreine Gefühle" erwecke. Wie stark und lange Zelters Stellungnahme Beachtung fand, geht daraus hervor, daß Beethovens Festmesse von der Singakademie boykottiert wurde (Sternfeld, 1900). Zwischen 1856 (!) und 1886 war der Sternsche Gesangverein der einzige, der das Werk aufführte. Voll Vertrauen sandte Beethoven die Messe einst auch nach Weimar an Goethe; dieser hat sich in keiner Weise geregt. Ebenso wurde Schubert, der ihm 1825 drei Lieder mit dem Ausdruck dankbarer Ergebenheit zueignete, jenes vielsagenden Stillschweigens gewürdigt, das dem Vertoner vieler Gedichte Goethes nicht angemessen scheint. Wenn Beethovens Instrumentalmusik als neue Sprache dem Berliner Orakel mißfiel, so kann man dafür seelische Entschuldigungen anführen. Unerhört aber ist Zelters Abweisung Schuberts; nicht um Quartette und Symphonien handelte es sich da, sondern um Lieder, zu deren Erfassung ein im Gesang Erfahrener wohl hätte befähigt sein können. Nicht besser als Schubert erging es dem aufstrebenden Franzosen Berlioz, der es ebenfalls gewagt hatte, mit einigen unverfänglichen Sachen um die Gunst Goethes zu

werben. Und wie steht es mit Weber? Hätte Zelter nicht allen Anlaß gehabt, ihm zuzujubeln? Mit Befremden hören wir Goethes zurückhaltende Äußerungen, auch in Eckermanns Gesprächen. Auffallend ist, daß Mendelssohn der einzige Musiker blieb, den Zelter dem Dichter empfahl. Wenn man aber versucht sein könnte, diesen Ausnahmefall in Zusammenhang mit Bach zu bringen und Zelter wenigstens als Bachkenner zu loben, so steht auch dem die Tatsache gegenüber, daß sich Zelter erdreistete, an Bachs Kantaten herumzubessern und dabei noch meinte, den wahren Willen des Schöpfers auszuführen.

Nun ist andrerseits die Frage laut geworden, ob nicht auch ohne Zelters Unfähigkeit, das Große zu erkennen, Goethes eigene musikalische Schwäche die Anerkennung Beethovens, Schuberts und anderer ursprünglicher Tonschöpfer gehemmt hätte. Allerdings fehlte Goethe, wie eingangs angedeutet, Wesentliches zur Erfassung der musikalischen Form; so die Lust, durch Erinnerung eine Folge von Tönen zu bemeistern. „Musik" hängt zusammen mit „Muse". Das griechische Wort geht auf die indogermanische Wurzel ma (= messen) zurück. In der erweiterten Stammform „man" finden sich alle seelischen Bewegungen zusammen, die sich auf die Kraft der Erinnerung gründen. Musik ist also sprachlich wie sachlich eine Kunst der Erinnerung. Man hat herausgefunden, daß Goethe gerade für die Erinnerung als solche keine Vorliebe hegte.. Auf der andern Wagschale stehen Aussprüche, wie der über Bach (an Zelter, 17. Juli 1827), der musikalische Eindrücke aufs schärfste wiedergibt: „... als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Weltschöpfung, möchte zugetragen haben." Indessen bleibt zu beachten, daß eine solche Zusammenfassung nichts über das Verständnis der Folge als solcher aussagt. Hier mangelte wohl immer die verbindende Einbildungskraft, die arbeitende Erinnerung.

Doch wie dem auch sei, ob wir Goethes Anteilnahme an musikalischen Dingen höher oder weniger hoch bewerten: jedenfalls blieb er auf einen Helfer oder Berater, um nicht zu sagen Lehrer, zeitlebens angewiesen. Und wenn er sich ein Menschenalter hindurch von einem Irrenden betreuen ließ, so richtete dieser Mißgriff weit über alle persönliche Bedeutung hinaus einen musikgeschichtlichen Schaden an, der kaum abzuschätzen ist. Zwar konnte Goethe bei Einsichtigen nie als musikalischer Sachverständiger gelten; konnte auch Beethovens, Schuberts, Berlioz', Webers Aufstieg nicht unterbinden. Aber so wie die Dinge im menschlichen Leben nun einmal geartet sind, hatte eine Zustimmung, eine Aufmunterung, vollends eine wirkliche Teilnahme für jeden Tonsetzer ungeheuer viel zu bedeuten, weil solche von einer Größe stammte, die eben in der ganzen Welt gerühmt und anerkannt war. Gerade der Fall Mendelssohn beweist die Wichtigkeit, die einer Empfehlung Goethes in musikalischen wie nichtmusikalischen Kreisen — ob mit Recht oder Unrecht, bleibe dahingestellt — wirklich beigelegt wurde. Beethoven, Berlioz, Weber konnten sich allenfalls anderweitig trösten; Schubert aber hätte einen Hinweis auf Goethe bitter nötig gehabt, und wäre es auch nur die Tatsache gewesen, daß Goethe mitgeteilt hätte, er habe sich über Schuberts Lieder gefreut.

In diesem Sinne muß Goethes Verhältnis zu Zelter als tragisch gelten. Je unsicherer des Dichters eigenes Urteil war, desto nötiger hätte er einen aufgeschlossenen, neidlosen Freund gehabt, der ihm den Hochflug deutscher Musik energisch und klar zum Bewußtsein bringen mußte. Alle Versuche, Zelter zu „retten", seine Verkennungen als belanglos oder unvermeidlich hinzustellen, übersehen die Macht der gewaltigen Persönlichkeit Goethes, die z. B. Beethoven viele Kämpfe und Bitternisse hätte ersparen können. Tragisch ist es auf der Welt eingerichtet, daß der Unbedeutende den Bedeutenden nicht schätzen will. Ebenso tragisch aber ist jene Kluft, die mitunter die Großen selber von einander trennt. Man stelle sich einmal vor, Zelter hätte Goethe für Beethovens Neunte begeistert — ähnliche Worte wie für Bach hätte der Dichter vielleicht für den ersten Satz gefunden (vergl. die Deutung bei Otto Baensch. Aufbau und Sinn des Chorfinales in Beethovens Neunter; Walter de Gruyter, Berlin, 1930). Aber weder einem Zelter noch einem Mendelssohn machte die Neunte „Plaisir". Zwischen 1824 und 1846 hätten ihr vielleicht Tausende lauschen können, wenn Goethe für sie eingetreten wäre!

Wie ſteht's um Goethes Muſikalität?

Von Alfred Heuß, Gaſchwitz b. Leipzig.

In einer Geſchichte der deutſchen Philiſtroſität dürfte keineswegs ein Kapitelchen fehlen, das die Stellung des gebildeten Deutſchlands zu Goethe in ſeinen Beziehungen zur Tonkunſt behandelt. Es ließe ſich darin allerlei klar machen. Der ſanfteſte Bürger, der es an gebührendem Reſpekt Goethe gegenüber nicht fehlen läßt, heute ſogar über das Verhältnis des Olympiers zu den Frauen ſich keine Blößen mehr gibt, wächſt plötzlich, ſo das Geſpräch auf unſer Thema kommt, beträchtlich über einen Zoll, ſchwingt ſich elaſtiſch aufs immer wieder bereitſtehende hohe Pferd und ſpricht nun mit herablaſſender Miene von dieſem erhabenen Stand- oder vielmehr Sitzpunkt: Da gibt's nun einmal nichts! Hier fehlts dem Goethe ganz beträchtlich: von Muſik hat er nichts verſtanden. Einem Beethoven, der ihn vergötterte, bringt er faſt keine Teilnahme entgegen, einem Schubert, der ihm wundervollſte Lieder ſchickt und den er in die Arme hätte ſchließen müſſen, überhaupt keine. Statt deſſen weiß er kleine Leute wie Reichardt und Zelter als Komponiſten nicht genug zu loben, mit dem letzteren ſchließt er ſogar engſte Freundſchaft und läßt ſich von ihm ſein ganzes ſpäteres Leben hindurch beraten. Und was dergleichen mehr iſt!

Wie wär's nun, wenn auch Goethe in dieſer Frage nach dem Grundſatz beurteilt würde, den ſchon der alte Cato — und das iſt beträchtlich lange her — aufgeſtellt hat, daß ſich jemand nur vor denen verteidigen könne, die mit ihm gelebt haben, was, für unſeren Fall, ſo viel heißt, daß der Urteilende ſowohl Goethe wirklich kennen muß wie die Zeit, in der er muſikaliſch groß geworden iſt. Gerade das iſt's nun, was der Philiſter weder will noch kann. Seinen Goethe glaubt er natürlich zu kennen, noch beſſer weiß er aber über die Bedeutung eines Beethoven und Schubert Beſcheid, welche höchſt bequeme Kenntnis ihn auch das Recht ſich anmaßen läßt, über Goethe nach dieſer Seite hin zu urteilen. Wie wär's aber, wenn er ſich einmal über die Grundlagen von Goethes Muſikalität und ſeiner muſikaliſchen Entwicklung ein klares Bild verſchaffte! Wollen wir wetten, daß ſelbſt ganz kurze Ausführungen all' die vorgebrachten Vorwürfe in ein Nichts zerfließen laſſen, ja, noch mehr, daß, wird der männliche Standpunkt zur Beurteilung derartiger Fragen eingenommen, Goethes Stellung als die allein richtige und mögliche für ſeine Perſon zu gelten haben wird? Zu ſagen iſt da einzig vorher, was denn der männliche Standpunkt eigentlich iſt. Nun, einzig und allein derjenige, der nicht nur aus dem ganzen inneren Weſen eines echten Mannes naturgemäß herauswächſt, ſondern bis ins Letzte erprobt und erhärtet worden iſt, mit ſeinem, um mich Schopenhauers Ausdruck zu bedienen, erworbenen Charakter aufs engſte zuſammenhängt. Die Spezies: wirklicher Mann, zudem auf einer höheren, geiſtigen Grundlage, iſt heute, wo „Umfälle" das Übliche ſind, etwas derart Seltenes, daß der Begriff notwendigerweiſe etwas näher beſtimmt werden mußte.

Sehen wir bei Goethe in aller Kürze zu. Zunächſt, Goethe iſt als ſolcher und noch beſonders in ſeinen Beziehungen zur Muſik ein Menſch des 18. Jahrhunderts, was für uns ſo viel heißt, daß er zur Vokalmuſik viel nähere Beziehungen hat als zur Inſtrumentalmuſik, für die er zudem nur eine geringe Naturveranlagung zeigt. Iſt dies ein abſoluter Mangel und dürfen wir ihn vom Standpunkt des inſtrumentalen 19. Jahrhunderts aus verurteilen? Was den erſten Punkt betrifft, ſo ſei lediglich darauf hingewieſen, daß es große Muſiker gibt, denen die Inſtrumentalmuſik ſo gut wie gleichgültig war, wie ſie auch kein einziges ſelbſtändiges Inſtrumentalmuſikſtück geſchrieben haben, ja, daß bedeutſame Muſiker in der reinen Inſtrumentalmuſik eine Verirrung erblickten. Und macht nicht die Vokalmuſik den größten Teil der Muſikliteratur aus und weiter, hat ſich das Übergewicht der Inſtrumentalmuſik im 19. Jahrhundert nicht gerächt? Nützt nichts, dick wird Goethe ſein „Mangel" an inſtrumentalem Verſtändnis angeſtrichen, es nützt nichts, auch dann nicht, wenn darauf hingewieſen wird, daß Goethe während ſeines ganzen Lebens nie wirklich Gelegenheit hatte, mit inſtrumentaler Konzertmuſik regelmäßig in Füh-

lung zu kommen. Nach Ansicht seiner Beurteiler hätte er sich statt Weimar etwa Leipzig oder Wien zu seinem ständigen Aufenthaltsort wählen sollen! Um eben seinen „Mangel" zu beseitigen!

Weiter: hat nun aber Goethe in seiner Stellung zu den großen, mit ihm sich entwickelnden, ausgeprägten Musikern des 18. Jahrhunderts etwa versagt? Wenn ja, so könnte ihm vielleicht ein Vorwurf gemacht werden. Aber das gerade Gegenteil ist der Fall. Haydn lag ihm unmittelbar und es ist nur bedauerlich, daß Weimar mit seinem zurückgebliebenen Konzertleben Goethe nicht die regelmäßige Bekanntschaft mit Haydnschen Sinfonien vermitteln konnte. Mozart aber! In ihm erkannte er bald den größten Musiker, sah in ihm denjenigen, der die Musik zum „Faust" hätte schreiben können, und wer darauf hinweist, daß Goethe von Mozarts „Veilchen" nichts Rechtes wissen wollte, sei darauf hingewiesen, daß Mendelssohn-Bartholdy noch im Jahre 1847 (!), als Mozarts und Reichardts Fassungen nebeneinander im Gewandhaus zum Vortrag gelangten, der letzteren den Vorzug gab. Bitte, sich also mit Mendelssohn auseinanderzusetzen, der doch den Vorzug genießen dürfte, als Musiker zu gelten und ziemlich musikalisch gewesen zu sein! Dabei auch, wie ersichtlich, Charakter besaß, auf Grund einer festgefügten Musikanschauung zu urteilen! (Wie es sich übrigens mit Mozarts „Veilchen" verhält, ist in dem Aufsatz des Verfassers: Das Geheimnis von Mozarts „Veilchen" ausgeführt. Heft 11 und 12 des Jahres 1926 dieser Zeitschrift.) Über Don Juan hat Goethe eine, uns durch Schopenhauer übermittelte, Äußerung getan (s. W. Bode, Die Tonkunst in Goethes Leben, I, S. 281), die tiefer greift als so ziemlich alles, was das 19. Jahrhundert über das Werk zu sagen hatte, nämlich: im „Don Juan" gehe es nur auf der Oberfläche lustig zu, in der Tiefe walte der Ernst, und die Musik drücke eben diesen doppelten Charakter aus. — Man fühlt, das geht auf das Dämonische dieser Musik, das bei Mozart bald und gründlich genug überhört worden ist. Also, seinem kühnsten, eigentlichen Musik-Zeitgenossen hat Goethe vollstes Verständnis entgegengebracht, ein tieferes, als die ganze musikalische Romantik.

Als Beethoven und Schubert in das Blickfeld Goethes traten, war dieser ein Mann von annähernd sechzig und siebzig Jahren, im Besitz einer Welt- und Kunstanschauung, die in ihren Grundlagen unverrückbar feststand, der Grund, warum Goethe nicht selten gegen Männer sich ablehnend verhielt, deren Genialität — man denke an einen Kleist — gerade ihm nicht verborgen bleiben konnte. Selbst der junge Schiller mit seinem nachträglichen Sturm- und Drangwerk „Die Räuber" konnte bei Goethe, der diese Zeit hinter sich hatte, auf keine Gegenliebe hoffen. Ich führe die Beispiele nur deshalb an, weil es sich um Dichter, um Fachgenossen Goethes handelt, ihm Mangel an „Fachverständnis" vorzuwerfen, noch etwas mehr als philiströs wäre.

Und nun Beethoven! Dessen Sinfonien lernte Goethe so gut wie gar nicht kennen, im höchsten Alter hat ihm der junge Mendelssohn einige auf dem Klavier vorgetrommelt, worüber einige bekannte Aussprüche erhalten sind. Die mangelnde Kenntnis der Werke ersetzte nun Goethe durch seinen unheimlichen Instinkt für das Menschliche im Künstler, und was er damals anläßlich des Karlsbader Aufenthaltes über Beethoven geschrieben hat, das ist, als aus dem Munde Goethes kommend, der wie kaum ein Mensch bedeutende Männer kennen gelernt hat, das Bedeutsamste und Großartigste, was je über Beethoven geschrieben und gesagt worden ist. Die Worte sind ja bekannt, werden aber allem nach von denen, die sich über Goethes Verhältnis zu Beethoven ergehen, wie Zeitungslektüre behandelt, sodaß ich sie anführen muß. Z u s a m m e n g e f a ß t e r — was heißt das im Munde desjenigen, der einem Schiller, einem Herder, einem Napoleon in die Augen geschaut hat — energischer und — nun kommt ein besonderer Ausdruck gerade in Verbindung mit energisch — i n n i g e r habe er noch keinen Menschen gefunden. Man vergleiche damit, was unsere jüngste, unterdessen allerdings bereits ältlich gewordene Musikergeneration anläßlich von Beethovens 100. Todestag über den Meister zu sagen wußte! Energisch und innig — man denke nun wirklich einmal darüber nach, was das heißt! Es gibt noch heute keine Beethoven-Biographie, die das Innige in Beethoven mit Erfolg wirk-

lich herausgearbeitet hätte. Das Energische, fortwährend zum Titanenhaften gesteigert, das, gerade das und nur das war so die eigentliche Marke der Beethoven-Auffassung im 19. und auch 20. Jahrhundert. Goethe aber, der die wunderbare, so selten zutreffende Synthese in Beethoven erschaute, ach, der Arme, er verkannte Beethoven.

Daß nun aber Goethe keineswegs in Beethoven das Höchste in der Tonkunst verkörpert sah, sondern in Mozart, das hängt mit keiner besonderen Musik-, sondern der ganzen Weltanschauung des Urteilenden zusammen, über die sich mit keinem Wort, im letzten Sinne wenigstens, streiten läßt, so wenig, wie darüber, ob jemand in Raffael oder Michelangelo den höchsten Ausdruck in der bildenden Kunst findet. Ich glaube aber sagen zu dürfen, daß Goethe, so er Beethoven als Musiker wirklich hätte kennen lernen können, ihn von sich gehalten hätte, nicht etwa, weil er ihn nicht, sondern nur allzu gut verstanden hätte. Die Dämonen, die in Beethovens Musik lebten, würden nur allzusehr die seinen, mühselig genug gebundenen, entfesselt haben. Von all' dem aber abgesehen, wie stehts um Mozart? Ist er heute Vielen nicht näher als Beethoven? Was aber beileibe kein Kriterium sein soll!

Und nun Schubert! Der Philister ist der Ansicht, daß Goethe sofort schon nach der ersten Sendung Schubertscher Lieder (1819) entzückt hätte auffahren und dem jungen, auch in Wien noch fast unbekannten Künstler einen Brief etwa folgenden Inhalts diktieren, nein eigenhändig hätte schreiben sollen: Lieber Schubert! Du bist einfach ein genialer, fabelhafter Kerl! Jetzt erst erkenne ich, was aus meinen Gedichten gemacht werden kann, zugleich, welch' dürftige Kameraden meine bisherigen Liedvertoner [eigentlich hätte er b e toner geschrieben, diesen Ausdruck aber sicherlich kassiert] die Kayser, Reichardt und Zelter gewesen sind. Einfach fabelhaft! Komm in meine Arme, brüderlicher Genius, ich sehne mich nach Dir wie Mignon nach Italien. Hast Du kein Geld, was wahrscheinlich sein wird, so telegraphiere Deinem überglücklichen Goethe!

Ja, das wäre was gewesen! Leider hat Goethe nicht so geschrieben, er hat überhaupt nicht geschrieben. In Wien, wo bekanntlich Schubert lebte, schuf nun auch ein Musiker, der eigentlich nur mit sich und seinen Werken zu tun hatte, auch selber Lieder schrieb, bis in seine letzten Monate aber, als er auf seinem Krankenbette lag, nicht Zeit gefunden hat, von dem jungen Genie auch nur irgendwie Notiz zu nehmen, so daß dieses gerade so gut in Berlin oder sonstwo hätte aufwachsen und sich entwickeln können. Beethoven wird diese Nichtbeachtung eines jungen Kollegen nicht im geringsten verdacht; es war eben so. Goethe aber, der ziemlich viel zu tun gehabt haben soll und sich mit dem Verschiedensten beschäftigte, nicht Musiker war, weder sang noch Klavier spielte, niemand auch neben sich hatte, der ihm die wirklich neuen Lieder Schuberts hätte vermitteln können, Goethe wird von den gleichen Leuten, die Beethovens Verhalten ganz begreiflich finden, ein Strick gedreht, weil er nicht und selbstverständlich begeistert antwortete. Allem nach erwartet man von ihm, daß er das Gräschen selbst auf einer Wiese wachsen hört, die ihn unmittelbar doch wirklich nichts angeht. Sehen wir aber von all dem ab und setzen den Fall, daß Goethe die ihm zugeschickten Lieder Schuberts voll und ganz hätte kennen gelernt. Was wäre geschehen? Er hätte sie kopfschüttelnd beiseite gelegt. Denn was die Sendungen enthielten, Stücke wie „Erlkönig", „Ganymed" und ähnliches, mußte sein ausgesprochenes Mißbehagen erwecken; mit derartigem war Goethe nicht zu gewinnen. Hätten Schuberts Freunde hingegen Strophenlieder geschickt wie „Der Fischer", „Der Gott und die Bajadere", kurz Lieder, die sich der Berliner Liederschule anschlossen — ja nicht etwa „Des Jägers Abendlied", obwohl es auch dazu gehört; da hätte Goethe nämlich laut aufgelacht, aus einem Grund, den wir aber nicht verraten wollen —, ja, wäre die Sendung anders zusammengestellt gewesen, auf den eingestellt, den sie erfreuen und nicht ärgern sollte, dann hätte Goethe sogar sicher aufgeschaut und erklärt, der macht das Gleiche doch noch anders, genialer als die Zelter usw. Ja dann. So lange aber Goethes Liedauffassung nicht nur so von ungefähr gekannt, sondern auch in ihrer unerschütterlichen Grundlage durchdacht und, als Folge davon, respektiert wird, so lange wolle man sich über diese ganzen Fragen kein Urteil erlauben. Es gibt kein Ge-

biet der Musik, auf dem sich Goethe gründlicher auskannte als auf dem des Liedes. Wenn irgendwo, stehen hier 18. und 19. Jahrhundert einander gegenüber. Und Goethe kannte auch das letztere sehr gut, Lobe war es, der ihn sowohl theoretisch wie praktisch zu überzeugen suchte. Ohne Erfolg. Und was witterte Goethe bereits damals, als das neuzeitliche Lied noch als solches frisch war? Das einseitige Klavierlied, das unter anderem dazu geführt hat, daß kein Dichter mehr sich darum kümmert, was die Komponisten aus seinen Gedichten machen, weil er sich nicht mehr in diesen sog. Liedern erkennt. Und welch inniges Verhältnis damals zwischen den Dichtern und ihren Musikern, beinahe erinnernd an die Zeit der Minnesänger, als Wort und Weise noch eine Einheit bildeten! Überhaupt, wir haben heute derart viel mit der Bereinigung von Rechnungen aus dem 19. Jahrhundert zu tun, daß wir denn doch in unserem eigensten Interesse gut daran täten, den nicht begönnernd zu bemitleiden, der die gesunden Grundlagen des 18. Jahrhunderts mit voller Person vertritt, weil er sie innerlichst erprobt hat, auch deshalb, damit wir nicht einmal mitleidlos verlacht werden. Wie gesagt, gerade auf dem Gebiet des Liedes ist mit Goethe nicht zu spaßen, heute schlüge der Blitz aus seinen Augen sogar ein.

Und nun Zelter, der — o ihr wunderbaren Menschenkenner — für Goethes Stellung zu Musikern des 19. Jahrhunderts verantwortlich gemacht wird. Als die beiden Männer sich näher kennen lernten und in ihren berühmten Briefwechsel traten, war Goethe ein Mann von fünfzig Jahren, gefestigt in seinen Grundanschauungen, wie es nur je ein bedeutender Mann in diesen Jahren gewesen sein kann. Nicht ein Gott hätte Goethe in diesen seinen Grundanschauungen beeinflussen können, die ganzen Dichter-Romantiker haben's gleich dutzendweise versucht. Und nun Zelter! Dem traut man's, wäre er eben ein Apostel der neuen Zeit, des 19. Jahrhunderts gewesen, zu, daß er Goethe zu all' dem bekehrt hätte, was sich da auch in der Musik zu entfalten begann, Zelter traut man's zu, daß er Goethe einen Trunk hätte reichen können, der diesen fünfzig Jahre innerster Entwicklung hätte vergessen lassen. Eigentlich ungemein viel Ehre, die diesem Zelter erwiesen wird. Kein gewöhnlicher Gott, ein Übergott hätte er sein müssen. Und ach, dieser Zelter war ebenfalls nur ein Mann des 18. Jahrhunderts, aus viel derberem Stoff gemacht wie Goethe, aber doch aus ähnlichem, eine Rippe nur von Goethe, aber doch wenigstens eine Rippe. Und der Olympier wußte sie zu schätzen, nein, er liebte sie, weil er etwas erschaute, was zu ihm gehörte und was ihm all die vielen hochgebildeten Männer, die sich mehr oder weniger an ihn herandrängten, nicht zu bieten vermochten. Und wir Musiker, die glücklich darüber sein müßten, daß es ein Musiker war, der annähernd dreißig Jahre lang der beste und beneidetste Freund eines Goethe war, wir Musiker bringen es tatsächlich fertig, diesen Mann zu schmähen, und ihn für Goethes Musikanschauung verantwortlich machen zu wollen! Er ist nicht immer angenehm, dieser Zelter, wenigstens für uns Heutige, aber alles zusammengenommen, gibt es einen so vollen, gesunden und vor allem männlichen Klang, daß an ihm noch ein späteres, gesunderes und glücklicheres Musikergeschlecht als das heutige seine hellste Freude haben wird.

Und nun wollte ich eigentlich noch über etwas anderes schreiben, die Kehrseite der Goethe-Musikmedaille aufdecken, die in diesem Falle das eigentliche Bild betroffen hätte. Nämlich, es sollte gezeigt werden, daß die Art der Goetheschen Musikalität, die in rein musikalischer Beziehung sicherlich nicht bedeutend war, einen Bestandteil jener inneren Musikalität ausmacht, ohne die es weder einen großen Musiker gegeben hätte, noch eine uns im Tiefsten bewegende Tonkunst. Goethe ist hiefür sogar das vielleicht schönste und wichtigste Beispiel, er gibt einen klassischen Beitrag zu der Frage: Wer ist und was heißt musikalisch? Aber wir mußten uns länger als beabsichtigt mit der anderen Seite der Kehrmünze beschäftigen. Das dürfte aber nicht geschadet haben und zudem, das Goethejahr ist noch lang.

Wie Zelter Goethe's 75. Geburtstag feierte.

Von Wilhelm Röntz, Berlin.

Der Freundschaftsbund zwischen Goethe und Zelter stand im Jahre 1823 auf der Höhe. Daß Zelter den 75. Geburtstag seines hohen Freundes gebührend feiern würde, darf als eine Selbstverständlichkeit erscheinen. Daß diese Feier durch die Zelter'sche Liedertafel in Berlin jedoch Anlaß gab zu seltenen Äußerungen über Wert, Wirkung und Macht der Musik und des Gesanges, ist besonderer Behandlung wert.

Die Vorbereitung zur Feier und ihre Ausführung hatten Zelter schon zu denken gegeben. Er begründete in einem kleinen, mit Z. unterzeichneten Aufsatz in der Spener'schen Zeitung die Goethe-Feier damit, daß die Liedertafel ihren Ursprung gern diesem Dichter verdanke. „Die Liedertafel zu Berlin mag wohl in dem Sinne entstanden sein, welchen Goethe längst in dem Liede „In allen guten Stunden" ausgesprochen hat. Und wenn Er so Gelegenheit und Stoß gab zur Ersten Liedertafel, so ist Ihm diese wieder zur Gelegenheit manches neuen unsterblichen Liedes geworden."

Der ganz besondere Festtag sollte auch in einer ungewöhnlichen Form begangen werden. So können wir den Bericht von B(ornemann), einem angesehenen Liedertäfler, an gleicher Stelle verstehen, mit Freudenjubel sei die Einladung des würdigen Professors Zelter aufgenommen worden, im romantischen Treptow (einem Berliner Ausflugsort an der Oberspree) durch eine außerordentliche Liedertafel, und zwar zur Mittagszeit, Goethe's 75. Geburtstag feierlich zu begehen. „Nicht Sturm noch Wetter soll darein sprechen dürfen", so lautete Zelters, des Meisters, kräftiges Mandat, gesprochen für den „hochverehrten Freund seines Lebens und seiner Seele, der dem Kreise der Liedertafel durch vielfältige, unschätzbare Gaben der Musik das höhere Leben gleichsam erst aufgeschlossen."

Auch die Fahrt an sich war eigenartig. In zwei besonders geschmückten Gondeln nahm die Liedertafel den Weg zu Wasser nach Treptow, „bald sich vereinend zum vollen Chor, bald sich trennend zu Doppel- und Wechselgesängen", bis Treptows blumenreicher Uferplatz erreicht worden.

Ein überaus glücklicher Zufall kam der Feier zustatten. Goethe befand sich damals in Eger, dem „böhmischen Zauberkreise", aus dem er nur Gutes zu melden hatte. Er schrieb von dort am 24. August einen „lebensreichen" Brief an Zelter, woraus er Goethe „in Fülle der Kraft und Macht" leibhaft vor sich sah. Dieser Brief kam just am 28. in Zelters Hände, und mit der Verlesung dieses denkwürdigen Schreibens wurde die Feier in Treptow in erhebendster Weise eröffnet.

Anna Milder-Hauptmann, Beethovens erste „Leonore", damals gefeierte Sängerin in Berlin, hatte Goethe in Eger besucht, worüber Goethe also schrieb: „noch eine herrliche Gunst und Gabe ist von Berlin gekommen: Madame Milder nämlich zu hören, vier kleine Lieder, die sie dergestalt groß zu machen wußte, daß die Erinnerung dran mir noch Tränen auspreßt. Und so ist denn das Lob, das ich ihr seit so manchem Jahr erteilen höre, nicht kaltes geschichtliches Wort mehr, sondern weckt ein wahrhaft Vernommenes bis zur tiefsten Rührung. Grüße sie zum schönsten; sie verlangte etwas von meiner Hand und erhält durch Dich das erste Blättchen, das ihrer nicht ganz unwert ist."[1]

Aber nicht nur kündet Goethe die Einzelwirkung der Kunst der Milder, sondern er weitet seine musikalischen Eindrücke zum umfassenden Bekenntnis:

„— — Nun aber doch das eigentlich Wunderbarste! Die ungeheure Gewalt der Musik auf mich in diesen Tagen. Die Stimme der Milder, das Klangreiche der [Pianistin] Szymanowska, ja sogar die öffentlichen Exhibitionen des hiesigen Jägerkorps falten mich auseinander, wie man eine geballte Faust freundlich flach läßt. Zu einiger Erklärung sag'

[1] Briefzitate aus Hecker, Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Leipzig 1913—18.

ich mir: Du hast seit zwei Jahren und länger gar keine Musik gehört (außer Hummel zweimal), und so hat sich dieses Organ, insofern es in Dir ist, zugeschlossen und abgesondert; nun fällt die Himmlische auf einmal über Dich her, durch Vermittlung großer Talente, und übt ihre ganze Gewalt über Dich aus, tritt in alle Rechte und weckt die Gesamtheit eingeschlummerter Erinnerungen. Ich bin völlig überzeugt, daß ich im ersten Takte Deiner Singakademie den Saal verlassen müßte. Und wenn ich jetzt bedenke, alle Woche nur einmal eine Oper zu hören, wie wir sie geben, einen „Don Juan", die „Heimliche Heurat" [von Cimarosa] in sich aufzunehmen, so begreift man erst, was das heiße, einen solchen Genuß zu entbehren, der, wie alle höheren Genüsse den Menschen aus und über sich selbst, zugleich auch aus der Welt und über sie hinaushebt.

Wie schön, wie notwendig wär' es nun, daß ich an Deiner Seite zu verweilen Gelegenheit fänd'. Du würdest mich durch allmähliche Leitung und Prüfung von einer krankhaften Reizbarkeit heilen, die denn doch eigentlich als die Ursache jenes Phänomens anzusehen ist, und mich nach und nach fähig machen, die ganze Fülle der schönsten Offenbarungen Gottes in mich aufzunehmen . . ."

Man kann sich vorstellen, wie dieser Brief als „Ouvertüre" der Feier gewirkt haben mag, und man wird Bornemanns Geständnis verstehen: „Wer möchte nach zu sprechen wagen, was der edele Greis Tiefes und Herrliches über seine Empfindungen, wie überhaupt über die Wirkungen des Gesanges, in gewichtigen Zügen niedergelegt hatte."

Die Feier des 75. Geburtstags Goethe's hatte durch den Dichter selbst ihre Prägung erhalten, die ihr auch im weiteren Verlaufe, selbst in feuchtfröhlicher Stimmung verblieb. „Ein Festgesang, eigens zur Feier gedichtet und komponiert,[2] eröffnete nun den Reigen der Lieder und steigerte in seiner gewaltigen Kraft nur noch höhere Freude und Begeisterung. Eine Auswahl geeigneter Gesänge, aus den Liedertafel-Büchern besonders abgedruckt, folgte, wechselnd mit mannigfaltigen Trinksprüchen, wie der Geist des Augenblicks sie gab. Schöner, heller, reiner und kraftvoller hörte noch nie die Liedertafel sich selbst, denn zu der innern Gesangeslust, wovon Meister und Jünger sich beseelt fühlten, gesellete sich ein ungemein klangreiches Lokal, als wäre der mächtige Tafelsaal mit ganz besonderer Kunst für Ton und Klang ausgestattet worden. Noch nie so zart, noch nie so brausend erscholl das Champagner-Lied, das nimmer veralternde; charakteristisch begleitet mit manchem Zwischenknall der pfropfenschnellenden Flasche, nachdem das festliche ‚Ergo bibamus'[3], offene Bahn zu bereiten, triumphierend vorangegangen.

Mit einer Extrazugabe des Kraft- und Kernliedes — ‚Frisch! trommelt auf den Tisch!' tüchtig und lebendig, wie es ziemt und gebühret dem Extrajubel, — erscheint ein Tag, von besonderem Schlag — schloß der Meister die Tafel bei einbrechender Nacht und in erleuchteten Gondeln kehrte die hocherfreute Gesellschaft heim, vom traulichen Auge des Mondes begleitet."

Dieser sinnfällig malenden Schilderung des schrift- und versgewandten Bornemann seien noch Zelters Worte freudiger Genugtuung über seine Liedertafel angefügt: „Es ist in der Tat herzerhebend, manches frischfertige Stück dieses wohlbegabten Kreises, so nahebei, als auch aus der Ferne anzuhören, welches sich auch noch durch älteste muntere Gedichte so kräftig an eine gute Vorzeit anschließt, in der freilich nur Dichter dichteten und Sänger sangen. — Eine erwünschte Witterung als erste Bedingung einer fröhlichen Wasserfahrt begünstigte das Fest, das sich zur Fülle des Vergnügens einer zahlreichen dankbaren Zuhörerschaft erfreute."

Glückestrunken konnte Zelter seine Gefühle in einem Brief an Goethe zusammenfassen: „Alle Elemente hatten sich wie alte Freunde zu unserer Lust umarmt; es war ein unaussprechlich schöner Tag." Und unser ist das helle Frohlocken über Goethe's inneren Anteil an musikalischem Geschehen und die Zelter'sche vorbildliche Ausrüstung einer Goethe-Feier, „wie sie einer Liedertafel wohl geziemt".

[2] nach dem Chronisten Kuhlo war der Text von Giesebrecht, die Musik von Rungenhagen.

[3] das Goethe aus Anlaß des Geburtstages der Königin Luise auch der Liedertafel gewidmet.

Fauſt in der Muſik.

Von Roderich von Mojſiſovics, Graz.

Zu den Geſtalten, welche die Phantaſie der Komponiſten auf die mannigfaltigſte Weiſe anregten, gehört die des Zauberkünſtlers Dr. Fauſt. Wir können daher direkt von einem „Fauſtproblem in der Muſik" ſprechen. Dieſes tritt uns entgegen in der ſeit dem Volksbuche und dem Puppenſpiel ungemein populären Geſtalt des berühmten Magiers und Schwarzkünſtlers an und für ſich und in den Dichtungen Leſſings (Fragment), Maler Müllers (Fragment), Klingers, Goethes, Klingemanns, Grabbes und Lenaus, ſoweit wir die deutſche Literatur in Betracht ziehen. Eine literariſche „Bibliotheca Faustiana" gab K. Engel (1874 und 1885). Für die Muſik ſteht eine analoge Arbeit noch aus, obwohl in James Simons kleinem Schriftchen „Fauſt in der Muſik" (1906 Kiſtner & Siegel) ein Anfang gemacht wäre, der durch Hugo Riemanns Opernhandbuch und eine kleine Arbeit Kurt Meys teilweiſe Ergänzung erfährt.

Die älteſte muſikaliſch-dramatiſche Faſſung des Stoffes iſt eine engliſche Pantomime von J. E. Galliard (London 1715) „Harlequin Faustus". Offenbar gefiel dieſer Stoff ſehr, da noch 1793 ein Singſpiel „Harlequin and Faustus" von Samuel Arnold in London auftaucht. Ein Bänkelgeſang aus Unterfranken, den Ditfurth aufzeichnete, iſt wohl die älteſte deutſche Fauſtkompoſition: zu unterſuchen wäre, ob in Liedern in der Art Kurz-Bernadon's oder des Münchener Lipperltheaters nicht auch der große Magier eine Rolle ſpielt. Das Intereſſe am Fauſtſtoff wurde aber jedenfalls erſt ſeit Leſſings berühmten 17. Literaturbrief rege (man vergleiche dazu M. Mendelsſohns Geſ. Schriften V. 11. Brief vom 19./3. 1755) und gar, als bekannt wurde, daß der berühmte Dichter des „Goetz" und des „Werther" an einem „Fauſt" arbeite, ließen auch die Muſiker nicht lange auf ſich warten. Wenn Johann Georg Staudingers († 1790 zu Weißenburg) „Arien zu Fauſt" (Dichter?) einem Bühnenwerk entnommen ſind, ſo wäre dies die älteſte deutſche Theatermuſik des Fauſtſtoffes, ſonſt gehört Wenzel Müller, der 1784 in Brünn ein Singſpiel „Doctor Fauſt" herausbringt, der Vortritt. Unter Müllers 225 Bühnenwerken treffen wir noch dreimal die Fauſtſage: „Der Vitzliputzli" (Märchenoper 1817), „Fauſts Mantel" (1817), „Der Schatten von Fauſts Weibe" (1818). 1790 erſcheint in Wien „Doctor Fauſts Zaubergürtel" von Phanty, 1795 vertont denſelben Stoff Karl Hanke in Flensburg; 1797 kommt in Bremen die vieraktige „Originaloper" (!) „Doctor Fauſt" von Ignaz Walter (Text von Schmieder) heraus, welcher den Stoff, nachdem er Goethes Dichtung kennen lernte, noch einmal (Text von Mämminger) komponierte. 1799 wurde in Wien „Fauſts Leben, Thaten und Höllenfahrt", Schauſpiel von Voll, mit Geſängen von Georg Lickl aufgeführt. Inzwiſchen war Goethes Dichtung als Fragment 1790 erſchienen; erſt 1808 folgte der vollſtändige erſte Teil. Nicht nur für die literariſche, ſondern auch für die muſikaliſche Romantik der damaligen Zeit ein Ereignis. Denn nun wird den uferloſen Produkten der Durchſchnittskomponiſten, welche, wie die oberwähnten Titel vermuten laſſen, meiſt in modiſcher Manier gehaltene Zauberſtücke vertonten, ein gewiſſes Ziel geſetzt: dies inſofern, als Goethes Dichtung ſelbſt Muſik erfordert und nun die ſeriöſen Komponiſten ihre Blicke auf „Muſiken zu Goethes Fauſt" richteten: kein Geringerer als Beethoven trug ſich mit ſolchem Gedanken. Doch der erſte, der eine Fauſtmuſik wünſchte, war Goethe ſelbſt, als man 1810 an eine Fauſtaufführung in Weimar dachte. (Brief an K. Fr. Zelter vom 18. 11. 1810). Damals hatte freilich bereits ein kunſtbegeiſterter Dilettant an einer Fauſtmuſik (ſeit 1809) zu arbeiten begonnen: Fürſt Radziwill, mit deſſen Muſik 1820 im Schloſſe Monbijou bei Berlin die allererſte Fauſtaufführung zuſtande kam. So ideal Radziwill ſich alles dachte, ich kann mich des Eindruckes einer arg dilettantiſchen, zeitlich höchſt rückſtändigen Mache nicht erwehren. (Übrigens urteilt Robert Schumann auch nicht anders.) Für die Weimarſche, 1829 endlich unter des Dichters Augen vorbereitete Erſtaufführung des Werkes ſchrieb nach dem Zeugnis des berühmten Mephiſtodarſtellers Laroche Karl Eberwein die Muſik. (C. K. J. Schröer „Fauſt von Goethe" I. 6. Aufl. Stuttgart 1926 S. CX). Bei der Stuttgarter Erſtaufführung (2. März 1832) wurde Peter Joſef von Lindpaintners zur Seydelmannſchen Bearbeitung ge-

schriebene Musik verwendet, die dann große Verbreitung fand. Wohl mit durch Goethes Dichtung kamen Joseph Strauß [„Fausts Leben und Thaten", Oper, 1815] und Ludwig Spohr auf den Fauststoff [Spohrs Autobiographie I, 191 gibt freilich keinen genügenden Aufschluß]. Spohrs „Faust. Große Oper in drei Aufzügen von (J. C.) Bernard" (Wien 7. 6. 1815 Theater an der Wieden) fußt, wie das Strauß'sche Werk auf dem Volksbuche. Faust verfällt der Hölle. Spohrs Musik ist als wichtiges Dokument der Romantik hochinteressant; die Blocksbergszenen, die volkstümlichen Partien könnten heute noch fesseln, während ich die rouladensingenden Hauptfiguren (Faust, Mephistopheles) als unmöglich empfinde, obwohl der Ausdruck überall gut getroffen ist. Stilgeschichtlich möchte ich auf den Orchesterpart der Oper hinweisen. Im gleichen Jahre erschien in Wien eine „dramatische Legende" nach Klingemanns Faust von Ig. Ritter von Seyfried; übrigens schrieben noch J. P. C. Schulz, Bierey, J. L. Schubert Ouvertüren zu Klingemanns Dichtung. Zu Goethes Lebzeiten sind noch folgende bemerkenswerte Faustkompositionen entstanden: J. Fr. Reichardts Musik zu Goethes Faust (I.); Beaucourts zur französischen Bearbeitung Theaulons und Gondeliérs (1827, Paris Théatre de Nouveautés), desgleichen eines Anonymus (Nov. 1828 Paris), ferner eine Oper „Faust" von Angèlique Bertin (1831 Paris), eine englische Oper von H. R. Bishop (ca. 1825) und sogar eine polnische von Werstowski „Pan Twardowski" (Text von Zagoskin 1831, Moskau). Als Kuriosa seien Albert Lortzings Pasticcio zu Grabbes „Don Juan und Faust" (Detmold 29. 3. 1829), Ludwig Blum's Musik zu C. v. Holteis Volksmelodram „Faust, der wundertätige Magus des Nordens" (1829), ein Trauerspiel „mit Gesang und Tanz" von J. v. Voß (1827 Berlin), eine Operette „Doktor Fausts Vetter" von L. de Saint-Lubin (1830 Berlin) und Adolphe Adams Ballett „Faust" (1832 Paris) erwähnt.

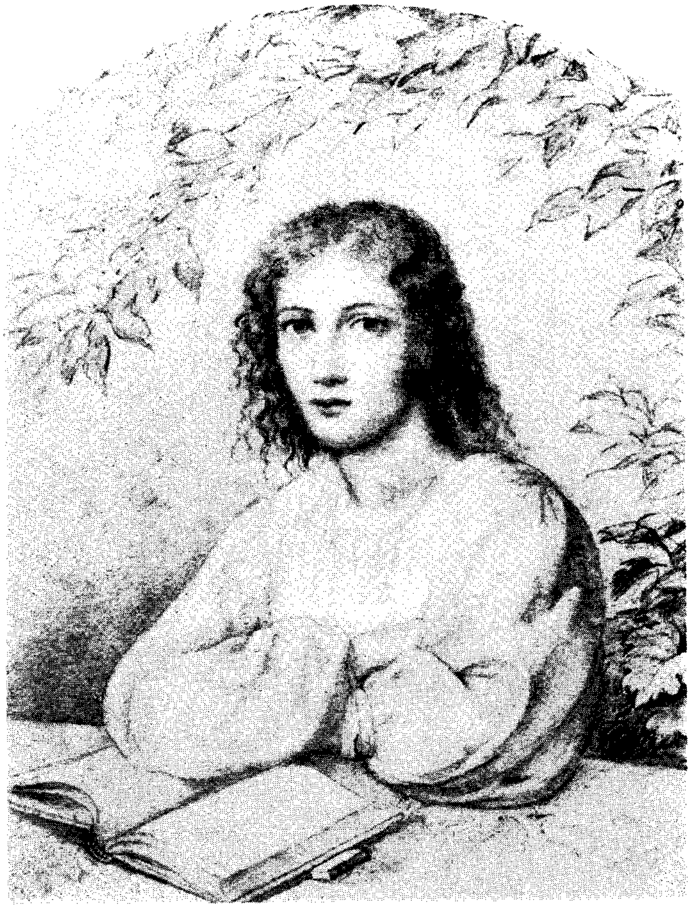
Beschäftigen sich diese Werke doch entweder ausschließlich mit dem Volksbuche oder mit dem ersten Teile der Goetheschen Dichtung, so wurde nun, nach Goethes Tode und dem Bekanntwerden des zweiten Teiles erst recht das Faustmusikproblem aufgerollt. Denn sind schon im ersten Teile eine ganze Anzahl Stellen ausdrücklich für Musik bestimmt, so ist der zweite Teil streckenweise ausgesprochen ein Opernbuch: wenn auch eines, das solche Anforderungen an den Komponisten stellt, daß wir die alle Teile der Dichtung mit einer künstlerisch gleichwertigen, also kongenialen Musik erfüllende Faustmusik noch missen, wenn es auch für einzelne Teile ganz hervorragende Vertonungen gibt. In den ersten Ausgaben [und in der Ausgabe K. J. Schröers] sind die zu singenden Verse im Satzbilde hereingerückt. Die Schwierigkeiten einer Faustmusik liegen aber auch im Technischen der Wiedergabe, welche Darsteller erfordert, die sowohl hervorragende Schauspieler und Sprachkünstler, als auch erstklassige Sänger mit schönen Stimmitteln sein müssen; ferner erschwert der beispiellose Gedankenreichtum, schon der Verständlichkeit wegen, und die Farbigkeit der Pallette des Dichters sehr die Rolle des Komponisten: da die Musik wohl hiervon beeinflußt, also ebenfalls gedanken- und farbenreich sein müßte, aber nie dominieren darf — unbedeutend darf sie aber auch nie sein. Dann noch eines. Goethe hat manche Teile des Werkes 62 Jahre mit sich herumgetragen. Diese lebensalten Gedanken, welche in dem Dichter teils bewußt, teils im Unterbewußtsein jahrzehntelange ausreiften mit entsprechend-adäquater Musik zu verbinden, ist wohl das Schwierigste. Es müßte geradezu das Werk eines Lebens werden: in der Jugend begonnen, im Alter ausgeführt. Eine solche Musik existiert bisher noch nicht: erst wenn diese geschaffen wäre, könnte man Faust als Bühnenfestspiel — etwa in Bayreuth — aufführen. Bis dahin muß man sich mit den vorhandenen Inzidenzmusiken begnügen. Einige nannte ich schon. Es folgten in älterer Zeit: Konradin Kreutzer (I. Teil), Louis Schlösser (1838, Darmstadt), C. Eberwein (II. Teil 1845 beendet, 1856 zu Weimar aufgeführt), C. G. Reissiger (1849 Dresden), Lortzing (nur II. Teil 1849 Privataufführung Leipzig), Herbeck (1852), Henry Hugh Pierson (1854 Hamburg), B. Damcke, Fanny Hensel, Meyerbeer (Bruchstücke, angeblich vernichtet?), Julius Rietz, Tomaschek, Leopold Lenz (Bassist der Münchener Oper, vgl. Schilling IV 356, M. Zenger, Gesch. d. Münchner Oper 193. Ob das Werk vollständig ist?), J. L. Hatton (1854 zu e. engl. Bearb.). Seit 1875, wo Lassens Musik erschien und vorübergehend Furore machte, sind noch zu nennen: die Faustmusiken von

Max Zenger (I. u. II. Teil), J. Gregoir, W. Fritze, E. Petzold, ferner eine Kompaniearbeit von Deſſoff, Hellmesberger und Brahms, ſodann Arno Kleffel, Max Karpa, Auguſt Bungert, Felix von Weingartner (1907), Max von Schillings (I. Teil 1908 Münchner Künſtlertheater), R. Grosz (Altenburg), Fr. Weigmann, A. Diepenbrock, Willibald Kähler, Georg Kieſſig (I. u. II. Teil 1823), ferner zu einer engliſchen Bearbeitung: H. Clarke und M. Ball (1885 London).

Was Goethe zu dieſen Muſiken geſagt hätte? „Die Muſik müßte im Charakter des Don Juan ſein, Mozart hätte den Fauſt komponieren müſſen" (12. II. 1829). Nun zu dem Heere der fragmentariſchen Fauſtmuſiken! Berlioz ſchrieb 1829 acht Szenen, überſandte ſie dem Dichter, der, geradeſo wie im Falle Schubert, von Zelter beeinflußt, hierauf nicht reagierte. Berlioz nahm die Stücke ſpäter in umgearbeiteter Geſtalt in ſeine merkwürdige, 1846 beendigte „dramatiſche Legende" „Damnation de Faust" auf. März 1832, ſchrieb R. Wagner ſieben Szenen aus Fauſt. 1844—1853 arbeitete — mit Unterbrechungen — Rob. Schumann an ſeinen Fauſtſzenen, die ich in einzelnen Stellen als die einzige an Goethe heranreichende Fauſtmuſik empfinde. Sehr aufſchlußreich iſt ein Vergleich der Ouvertüre mit R. Wagners „Eine Fauſtouvertüre", der durchaus zu Gunſten Schumanns ausfällt. Schon das innige Gretchenthema bei Schumann gibt zu denken: in Tonart (D-moll) und Charakter zeigen aber beide Werke viel Verwandtes. Die Domſzene und das meiſte aus dem Schlußteile gehören zum Schönſten deutſcher Tonkunſt. „Fauſtſzenen" ſchrieb auch H. Litolff op. 103. Liſzt komponierte einen Engelchor für das Goethealbum (1849); Draeſeke vertonte die Oſterſzene, Heinrich Schulz-Beuthen zwei Orcheſterſtücke, M. Zenger Zwei Gretchenſzenen, Wilhelm Berger die Euphorionſzene, Gottfried Linder ein Vorſpiel zum 2. Teil, Theodor Streicher die Fauſtmonologe, Karl Bleyle den „Chorus mysticus", Heinrich Caſſimir einen Hymnus (I. Teil), Silvio Lazzari eine Reihe Szenen und Roderich v. Mojſiſovics den „Chorus mysticus" (op. 4) und die Oſterchöre. Fauſtouvertüren, außer den Genannten, ſchrieben: Ferd. Hiller, Taubert, Emilie Mayer. An der Spitze aller ſymphoniſchen Werke, die durch Goethes Fauſt angeregt ſind, iſt Liſzts herrliche Fauſtſymphonie — in drei Charakterbildern mit Schlußchor — zu ſtellen. Symphoniſche Dichtungen ſchrieben: L. Roſicky (Pan Twardowski), Hirſchbach, Rubinſtein, Münchheimer, v. Mihalovich, Paul Geisler, Heidingsfeld, Max Puchat, Cyrill Kiſtler, Herm. Ambroſius (mit Chor); Chorwerke: Cohen, Dachauer, Gunnar Wennerberg, v. Roda, P. Benoit. Seit Goethes Tode entſtanden folgende Fauſtopern: V. Kugler (1832), de Pallaert (1834, Brüſſel), P. D. Hennebert (1835, Lüttich), Gordigiani (1837, Florenz), W. Meyer-Lutz (1855, London), Gounod (1859), Boito („Mefiſtofele", 1868 und 1875), Giov. v. Zaitz („Twardowsky", 1880), Canti, Valente, Heinrich Zöllner (1887), Cyrill Kiſtler (1907), Ferruccio Buſoni (1924 beendet durch Th. Jarnach, 1925 Dresden). Gehalten hat ſich von all dieſen nur Gounods unverwüſtliche „Margarete", deren geniale Muſik dramaturgiſch leider der nötigen Sorgfalt entbehrt. Lange war Boitos Werk Gegenſtand der Bewunderung (Vgl. jedoch E. Hanslick, Mod. Oper III. Teil S. 3), Zöllners ſympathiſches Werk ging über etliche Bühnen, Kiſtlers melodienreiche, jedoch zu wenig metaphyſiſche Muſik blieb unaufgeführt. (Klavierauszug gedruckt.) Eine Sonderſtellung nimmt der auf das Volksbuch zurückgreifende „Doctor Fauſt" des genialen Ferruccio Buſoni ein: ſein Fauſt iſt ein ureigner, der Fauſt des 20. Jahrhunderts. Die Muſik höchſt eigenartig, kantig, geht ſie „durch dick und dünn", iſt jedoch nicht ſchwulſtig; die Gedanken „ſagen etwas" — über Buſonis oft krauſe Theorien, ſiegt meiſt das triebmäßig-Muſikaliſche zum Vorteil des Werkes. Schade, daß es ſo raſch von der Bühne verſchwand. Aber eine Fauſtoper im Goetheſchen Sinne iſt es auch nicht — dieſe fehlt eigentlich noch — wenn ſie nicht irgendwo im Pulte eines Komponiſten ſchlummert.

Noch iſt auf Lenaus Fauſt zu verweiſen, zu dem Liſzt zwei Orcheſterſtücke „der nächtliche Zug", „Tanz in der Dorfſchenke" (I. Mephiſtowalzer) ſchrieb. Liſzt ſchrieb noch drei Mephiſtowalzer und eine Mephiſtopolka. (Vgl. Göllerich S. 288.) Auch H. Rabauds „La Procession nocturne" gehört hierher. Zu Grabbes „Don Juan und Fauſt" (ſ. o.) haben noch Moritz Moſzkowski, Alfred Kaiſer und Heinz Tieſſen Begleitmuſiken verfaßt.

Fauſtballette ſchrieben (außer A. Adam): Neuner, Fr. Dunkel, C. Pugni, Panizza (mit Coſta



Bettina Arnim

Nach einer Bleistiftzeichnung von L. E. Grimm

(Veröffentlicht mit Erlaubnis des Goethe-Nationalmuseums zu Weimar)



Karl Friedrich Zelter

Nach einer Kreidezeichnung von Josef Schmeller

(Veröffentlicht mit Erlaubnis des Goethe-Nationalmuseums zu Weimar)

und Bajetti 1848, Mailand), Heinrich Hammer; Operetten, außer L. de Saint-Lubin (ſ. o.): Hebenſtreit „Doktor Fauſts Zauberkäppchen“ (1843, Wien), Rich. Genée „Der moderne Fauſt“, A. M. Storch desgl., Fr. Et. Barbier „Les faux Fauſt“ (1858), Hervé „Le petit Fauſt“ (1869), Julius Hopp „Margarethel und Fäuſtling“. Ebenſowenig, wie es möglich iſt in einem Aufſatze, wie dem vorliegenden, Vollſtändigkeit zu erzielen, ebenſowenig kann auf die unzähligen Liedkompoſitionen und kleineren Chorkompoſitionen aus Fauſt eingegangen werden — ich glaube der Hinweis, daß der „König in Thule“ über 60mal, „Gretchen am Spinnrade“ über 40mal, das „Flohlied“ etwa 20mal komponiert wurden, genügt! Hier ſei auf die Spezialarbeiten Max Friedländers: „Gedichte von Goethe in Kompoſitionen ſeiner Zeitgenoſſen“ (1896 und 1916) und Hugo Holles: „Goethes Lyrik in Weiſen deutſcher Tonſetzer bis zur Gegenwart“ (1914) verwieſen.

Hans Wildermanns „Fauſt-Wirklichkeiten“ im Zuſammenhang mit Fauſtmuſiken des 19. Jahrhunderts.

Ein Bericht aus der deutſchkundlichen Unterrichtspraxis in der Oberprima einer Deutſchen Oberſchule.

Von Paul Bülow, Lübeck.

„Laſſen wir geſondert, was die Natur geſondert hat, verknüpfen aber dasjenige, was in großer Ferne auf dem Erdboden auseinanderſteht, ohne den Charakter des Einzelnen zu ſchwächen, in Geiſt und Liebe.“ Goethe.

Darf ich zunächſt die handelnden Perſonen dieſer Schulſtunden im Verlauf des deutſchen und muſikgeſchichtlichen Unterrichts einer Oberprima vorſtellen: es ſitzen vierzehn Oberprimaner der Deutſchen Oberſchule des Johanneums zu Lübeck vor mir, mit denen ich — nach der Lektüre von Bindings anregungskräftiger Selbſtbiographie „Erlebtes Leben“ — während des größeren Teiles des Sommerhalbjahres Goethes Fauſt 1. und 2. Teil (in der Ausgabe mit den neunundvierzig Bildern der „Fauſt-Wirklichkeiten“ von Prof. Hans Wildermann, Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg 1927) als Klaſſenlektüre beſprochen habe. Parallel mit dieſer Fauſt-Beſprechung lief im muſikgeſchichtlichen Unterricht ein Überblick über die wichtigeren muſikaliſchen Geſtaltungen des „Fauſt“ im neunzehnten Jahrhundert — eine Themenverbindung, welche die Klaſſenmitglieder in außergewöhnlich hohem Maße feſſelte. Immer wieder iſt es ja die gewichtige Aufgabe des Deutſchunterrichts in Prima, der Jugend das Vermächtnis des klaſſiſchen Weimar und im Rahmen dieſes Geiſtbezirks inſonderheit Goethes „Fauſt“ als einen der ragenden Gipfelpunkte deutſchen Kulturſchaffens zu vermitteln. So durchwanderten wir zu gegenſeitigem inneren Gewinn in Goethes Menſchheitsdichtung Fauſtens Lebenskreiſe und fanden Goethes Verkündigung letzter Weisheit in der ſozial gebundenen Tat des im frei ſtrebenden Perſönlichkeitsideal verwurzelten Mannestums. Unſere die Wildermannſchen „Fauſt-Wirklichkeiten“ enthaltende Textausgabe ſtellte uns während der einzelnen Unterrichtsſtunden immer wieder vor die aufſchlußreiche Aufgabe, den künſtleriſch geſtaltenden Willen des Bildners in Beziehung zur Leitidee des Goetheſchen Werkes zu ſetzen. So war gleichſam in dieſem Unterrichtsbereich ein harmoniſcher Dreiklang in der hohen Aufgabe zur Erkenntnis des Ringens um die Erſchließung des Fauſtproblems in Dichtung, bildender Kunſt und Muſik gegeben.

Im vorliegenden Rechenſchaftsbericht ſei nun vor allem die leider noch nicht genügend erkannte und gewürdigte unterrichtliche Bedeutung der Wildermannſchen „Fauſt-Wirklichkeiten“ in den Mittelpunkt gerückt. Es dürfte bei uns wohl der erſte, mit einem vollen Erfolg gekrönte Verſuch geweſen ſein, dieſes Werk eines der bedeutendſten Bühnenbildner unſerer Tage der Goethelektüre in der Schule ergänzend an die Seite zu ſtellen. Gewiß war es kein be-

quem zu bezwingendes geistiges Hochland, das es hier zu erobern galt. Aber es war beglückend, zu verfolgen, wie die Schüler — unter anfänglich aufs vorsichtigste geübter Wegweisung seitens des Lehrers — immer unbefangener und erkenntnisreicher in die Aufgabe hineinwuchsen, den Kerngehalt des Wildermannschen Kunstwerkes im Anschluß an Goethes Dichtung zu ergründen und in Beziehung zu setzen zu den bedeutenderen musikalischen Gestaltungen des „Faust“ im verflossenen Jahrhundert.

Im Rahmen dieses Beitrags kann nun nicht im einzelnen dargetan werden, wie sich die Interpretation der 49 Faustblätter Wildermanns im Zusammenhang mit der Goetheschen Dichtung vollzog, sondern hier soll nur das Gesamtergebnis der Einbeziehung dieses Kunstwerkes in den literarischen Unterricht beleuchtet werden. Nicht der zunächst für die Schüler rätselumsponnene Titel „Faust-Wirklichkeiten“ stand am Anfang der Erörterung, sondern das erste Blatt des Zyklus selber (I, 7) ließ uns den Grundgedanken des Wildermannschen Werkes finden: da schauen wir Faust auf einem Ruhelager hingestreckt. Die eine Hand deckt ihm die Augen, die einer im Hintergrunde sichtbaren Vision nachträumen. Die dort herannahende edle Lichtgestalt des Jünglings und die Erscheinung des flammenumloderten, krampfverzerrten Höllengeistes weisen auf Fausts Läuterungsweg. Diese Vision von Licht und Finsternis, von Freiheit und Gebundenheit deutet sogleich auf das Faustproblem überhaupt. Und wenn wir vor dem Ruhelager der Faustgestalt einige wahllos umherliegende Bücher erblicken, so mögen diese auf Goethes Kampfesweg um die Faustdichtung hinweisen, denn auch diese gewaltigste Dichtung ist von ihrem Schöpfer durch ein ganzes Erdendasein erlebt und erliebt. So eröffnet uns Wildermanns erstes Faustblatt in aller Klarheit das Thema des „Faust“: Fausts Läuterungsweg im Sinne der Worte des Herrn aus dem Prolog im Himmel: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen!“ Es ist der Wanderer zwischen zwei Welten („Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust“), den wir auch durch den Wildermannschen Faustzyklus verfolgen dürfen: vom leitmotivisch anklingenden ersten Blatte, das der „Zueignung“ gewidmet ist, bis zu dem im Kosmischen verhallenden Epilog der Schlußblätter. Hatte Schiller für die dichterische Gestaltung des zweiten Teils seinem Freunde eine symbolhafte Behandlung des Ganzen angeraten, so finden wir dieses Prinzip in Wildermanns „Faust-Wirklichkeiten“ durchgehends angewendet. Diesem Künstler unserer Tage geht es in seinen Faustblättern um eine symbolhafte Erfassung des Faustproblems, und so deutet schon das streng beibehaltene vertikale Format seiner Blätter auf die Leitidee des Goetheschen „Faust“ hin. Format und Inhalt dieser Blätter folgen in der symbolischen Kraft ihrer Darstellung, die nur auf Licht, Linie und Fläche aufgebaut ist, in phantasiebeschwingter Veranschaulichung der innersten Wesenheit der Goetheschen Dichtung. Auf oft vielverschlungenen Pfaden lernten so die Schüler an den Blättern dieser „Faustwirklichkeiten“ eines modernen Bildners Ringen um den Faustgedanken kennen. Unter Verzicht auf jede eigenmächtige Vergewaltigung des Themas, sondern vielmehr in tief hineinlauschendem Miterleben jenes „Wanderers zwischen zwei Welten“ führten Wildermanns „Faust-Wirklichkeiten“ die Schüler zu einer überzeugenden plastischen Verkündigung der Leitidee des Goetheschen „Faust“.

Während mir zur Besprechung der Goetheschen Faustdichtung im Zusammenhang mit Wildermanns „Faust-Wirklichkeiten“ wöchentlich vier Stunden zur Verfügung standen, mußte die Auswahl der Faustmusiken in einer Wochenstunde bewältigt werden. So war für diesen Stoffbereich strengste Auswahl des Wesentlichen und jedesmal Charakteristischen geboten: ausgehend von dem Thema „Beethovens Neunte Sinfonie als faustische Musik“ (nach der programmatischen Erläuterung Wagners) mit den entsprechenden Bildern aus Wildermanns Zyklus (1. Satz: I, 29+33+61; 2. Satz: II, 249; 3. Satz: II, 119+195; 4. Satz: II, 283) wurden des siebzehnjährigen Schubert Liedschöpfung „Gretchen am Spinnrad“, sowie Wagners Faustouvertüre (I, 179+247) und Liszts Faustsinfonie (1. Satz: II, 7; 2. Satz: I, 195+255; 3. Satz: II, 127+367+385 ff.) behandelt. Die in Klammern verzeichneten Zahlen weisen auf die Blätter aus dem Wildermannschen Text, die unter Zuhilfenahme des Epidiaskops neben der musikalischen Erläuterung (Klavier, Schallplatte) den Schülern vorgeführt wurden, um ihnen

die inneren Verbindungslinien zwischen den Werken des bildenden und musikalisch schöpferischen Künstlers zu zeigen. Damit war der Dreiring unserer hier aus begreiflichen Gründen nur skizzenhaft aufgezeichneten deutschkundlichen Erörterung des Faustproblems auf dem Gebiete der Dichtung, Musik und bildenden Kunst geschlossen.

Goethe und Wagner.

(Gesprochen im Bayerischen Rundfunk am 19. Januar 1932.)

Von Max von Millenkovich - Morold, Wien.

Goethe und Wagner — die beiden geistigen Beherrscher ihrer Mit- und Nachwelt, die dem 19. Jahrhundert das künstlerische Gepräge gaben. Zuerst die Überlieferung von Weimar und die dichterische Erfassung des gesamten Weltbildes durch den deutschen Idealismus im Sinne des Schillerschen Wortes: „Was wir als Schönheit hier empfunden, wird einst als Wahrheit uns entgegengehn". Dann der Gedanke von Bayreuth und die engste Verknüpfung des Schönen und Wahren mit der „alles sagenden" Gewalt der Tonkunst, die ihren höchsten Rang gewinnt, indem sie nicht mehr und nicht weniger sein will als die Trägerin und Künderin ewiger Gedanken in ihrer einprägsamsten sichtbaren Gestaltung. Goethe — das unerreichbare Vorbild eines ganz „modernen" Menschen, der seinen künstlerisch betonten Idealismus auf jede Wissenschaft und auf die kleinsten Dinge des Alltags tätig anzuwenden weiß und so das Leben nach allen Seiten anregt und befruchtet. Auf dieser breitesten Grundlage errichtet Wagner seinen stolzen Bau, der den Gipfel des Lebens bedeuten soll: das Zusammenwirken aller Künste auf einer festlichen Bühne, auf der älteste Vergangenheit und fernste Zukunft als zauberhafte Gegenwart, als künstlerisches Erlebnis, leuchtend und erleuchtend, vor uns hintreten — ein Zusammenwirken, das nur durch die einigende und verklärende Macht der Musik möglich ist.

Wagner hat immer wieder darauf hingewiesen, daß der Bayreuther Gedanke und seine Verwirklichung auf der Weltanschauung und der Kunstlehre der deutschen Klassiker beruhen. Keiner von diesen ist von ihm so oft genannt worden wie Goethe; von keinem anderen sind in seinen Briefen und Schriften so viele Stellen wörtlich angeführt. Das beruht nicht nur auf der überragenden Größe des Weimarer Dichterfürsten, sondern weit mehr auf jener inneren Übereinstimmung und zugleich auf einem persönlichen Gegensatz: Wagner hatte sich mit dem anders gearteten Goethe, von dem er doch niemals loskam, ernstlich auseinanderzusetzen. Und was sie sachlich trennte, oder zu trennen schien, das war die Auffassung Wagners von dem erhabenen Beruf der Tonkunst, der Goethe nur als „Liebhaber" so nebenbei Beachtung geschenkt hatte. Betrachten wir das Verhältnis Wagners zu Goethe, so erhellt sich unser Blick nach beiden Seiten.

1849 zum 100. Geburtstage Goethes sollte eine Goethe-Stiftung zur „Förderung und Belebung" des künstlerischen Schaffens in Deutschland gegründet werden. Franz Liszt ergriff mit Feuereifer die Gelegenheit, seine Gedanken darüber auszusprechen. Die meisten hatten an die Dichtkunst, die „schöne Literatur" gedacht; von bestimmter Seite wurde die Unterstützung der bildenden Künste ins Auge gefaßt; Liszt hingegen machte seine Auffassung von einem Unternehmen geltend, bei dem der Musik, als der jetzt bahnbrechenden Kunst, eine der wichtigsten Rollen zuzuweisen wäre. Nun gelangte auch Wagner zu Wort, der als politischer Flüchtling in der Schweiz lebte und am „Ring" arbeitete. Die gewaltige Natur, die ihn umgab, und der dieser Natur verwandte großartige Charakter seines Werkes, das war die Luft, die er atmete. Die Kunstindustrie, der schöngeistige Merkantilismus des gebildeten Europa war ihm räumlich und geistig fern und was davon in seine persönliche und künstlerische Einsamkeit drang, das erschien ihm fremd, ja widerwärtig. Sein Werk wuchs uneingeengt von allen Rücksichten und Bedenken, die das praktische Bühnenleben und der literarische Markt demjenigen auferlegen, der Hoffnung hat, auf die Bühne zu kommen, und den Ehrgeiz, auf dem Markte zu gelten. Sein Werk gewann einen solchen Umfang und zugleich einen so eigentümlichen neuen Stil, auch mit

so hohen technischen Anforderungen, daß an eine Aufführung vorerst nicht zu denken war. Aber war nicht schon das Niederschreiben des Werkes eine klare Äußerung der tiefinnersten Sehnsucht des wahren Dramatikers nach Verwirklichung der dramatischen Absicht, nach der lebendigen Aufführung? Textbuch und Partitur galten ihm nur als tote Zeichen, deren Beseelung und Verkörperung durch die Sänger und Instrumentalisten, den Theatermaler und Maschinenmeister und noch viele unentbehrliche Hilfskräfte aus allen Bereichen der Kunst und des Handwerks erst das zur Wahrheit machen sollte, was er gewollt, was er geschaffen. Ein Drama, und gar ein tönendes Drama, das im Buchhandel „erhältlich" ist oder, wenn's hochkommt, am Klavier gesungen wird, das war in seinen Augen überhaupt kein Drama, kein Schauspiel, kein Erlebnis, sondern — Literatur. Es klingt wie ein Notschrei des Künstlers, wenn er in seinem offenen Briefe an Liszt über die Goethe-Stiftung (1851) alle bekannt gewordenen Pläne verwirft und geradezu erklärt, daß der Name Goethe nicht zur weiteren Ausgestaltung des Geschäftsbetriebes, in dem sich das „Kunstleben" unserer Tage darstellt, mißbraucht werden dürfe. Alle diese schönen Dinge brauchen keine „Förderung", da herrscht Angebot und Nachfrage, da wagt und gewinnt die Selbstsucht und der Eigennutz, reine Kunst ist da nicht zu Hause. Doch nur mit dem Höchsten in der Kunst war der Name Goethes zu verbinden. Und dieses Höchste sah Wagner in dem einheitlichen Zusammenwirken der Künste zur vollkommenen Darstellung des Menschen im musikalischen Drama. Seine Werke galten ihm als Versuche, dem erträumten Ziele näher zu kommen, das ihm nur erreichbar dünkte durch den Willen der Gesamtheit. Die frivole und verwelschte deutsche Bühne, von der einst Goethe tief verstimmt sich abwandte, war kein Lebensboden für die wahre Kunst. Den rechten Kunstwillen zu suchen, zu wecken, zu stärken — das, meinte Wagner, wäre die einzige Aufgabe, der man sich im Namen Goethes zu unterziehen hätte. Ein deutsches Originaltheater — das wäre die rechte Goethe-Stiftung! Mit ihr würden alle wahren Dichter und Künstler der Nation zu ihrem Recht und ihrer Geltung kommen.

Wagner beklagt es, „daß unser größter Dichter die künstlerischen Organe zur Verwirklichung seiner höchsten Absichten nicht fand", daß er „in verzweiflungsvoller Unlust" vom vorhandenen Theater sich abwandte, „um im bloß literarischen Schaffen, im wissenschaftlichen Tichten und Trachten eine gedachte künstlerische Ruhe und Erholung zu gewinnen", daß er „von der Unmöglichkeit, dem Theater in seinem Sinne beizukommen, besiegt" wurde. Im „Faust" erkennt Wagner „die konsequenteste Ausbildung des originalen deutschen Schauspieles", und nur aus dem Grunde gelte der zweite Teil für theatralisch unausführbar, „weil das deutsche Theater selbst die Originalität seiner Ausbildung schmählich aufgegeben hat". Nur wenn diese noch nachgeholt werden könnte, wenn wir ein Theater, eine Bühne und Schauspieler hätten, welche uns dieses deutscheste aller Dramen vollständig richtig zur Darstellung brächten, würde auch unsere ästhetische Kritik über dies Werk in das Reine kommen können. .... Wir würden dann erkennen, daß kein Theaterstück der Welt eine solche szenische Kraft und Anschaulichkeit aufweist als gerade dieser ... immer noch ebenso verketzerte als unverstandene zweite Teil der Tragödie".

Indem Wagner dem Dramatiker Goethe diese unbedingte, glühende Bewunderung zollt, entdeckt er in der Gesamtpersönlichkeit des Dichters manches, das ihn weniger anspricht. Er nennt ihn einen „durchaus der anschaulichen Welt zugewendeten schönen Geist"; und wenn eben hierin die packende Anschaulichkeit des Dramatikers begründet ist, so schreibt Wagner doch beinahe mißmutig vom allzu „augenseligen" Goethe und meint, daß er hingegen „entschieden Ohrenmensch" sei. Er fügt dann hinzu: „Doch gerade ich lebe so lange Perioden ganz ohne jede Nahrung für mein Gehör, daß auch das mir nicht das Rechte dünken will. Es muß da einen unbeschreibbaren inneren Sinn geben, der ganz hell und tätig nur ist, wenn die nach außen gewendeten Sinne etwa nur träumen. Wenn ich eigentlich nicht mehr deutlich sehe, noch auch höre, ist dieser Sinn am tätigsten und er zeigt sich in seiner Funktion als produktive Ruhe: ich kann's nicht anders nennen." Eine Ruhe, die „von innen nach außen dringt" und mit der er „im Zentrum der Welt" ist. Er schreibt von dem Blick über das „wesenlose Spiel-

werk" der äußeren Erscheinungen hinweg „über die Welt hinaus". „Es ist dies auch der einzige Blick, der mich an anderen sympathisch berührt, — der einzige, der die Welt versteht; während Goethe mit der Zeit seine Augenlust bis zur Grille verfolgte, sodaß wir ihn am Ende mit wunderlicher Begier beim Münzensammeln ankommen sehen. Er war ein ganzer und vollkommener Augenmensch!"

Wie? das konnte Wagner ungünstig deuten? Wir kennen seinen erschütternden Ausruf: „Sehen, sehen, wirklich s e h e n, — das ist es, woran allen es gebricht. Habt ihr Augen? habt ihr Augen? — möchte man immer dieser ewig nur schwatzenden und horchenden Welt zurufen, in welcher das Gaffen das Sehen vertritt. Wer je wirklich sah, weiß, woran er mit ihr ist." Diese Worte führen uns auf das Unterscheidende und das Verbindende. Goethe war glücklich, zu s c h a u e n; ein „der anschaulichen Welt zugewendeter schöner Geist". Wagner war ein S e h e r. Und wir wissen, wie jene Zeit, die noch an Seher glaubte, sich den Seher vorstellte: b l i n d. Nicht die Außenseite der Dinge, nicht die Vielgestaltigkeit dessen, was wir Leben nennen, darf den Blick hemmen oder trüben, der einzig in die Tiefe des Daseins, auf das Wesen der Dinge gerichtet ist. Ein Lichtkünder, der in Nacht wandelt, der nichts weiß von seiner nächsten Umgebung, aber das Verborgene erspäht er und das Fernste ist ihm gegenwärtig, der fröhlichen Augenlust muß er entsagen und genießt dafür die Wonnen hehrer innerer Gesichte — das ist der Seher. Blind, hilflos, preisgegeben dem Erbarmen und der — Ehrfurcht der Menschen, muß er andere für sich sorgen lassen, um, ganz in sich versunken, die inneren Gesichte mit voller Deutlichkeit wahrzunehmen.

Auch Wagner mußte man helfen: verstehende Ehrfurcht und gläubige Liebe hat ihm die ungestörte innere Schau, das unbeirrte Schaffen ermöglicht. Ohne seine Freunde war er oft unfähig, sich in der Wirklichkeit zurechtzufinden, das Nächstliegende zu ergreifen, für das unmittelbar Bevorstehende gerüstet zu sein. Er war — unpraktisch. Ihm wurde das Gewöhnliche leicht zur Qual und auch bei anderem hatte er für die Beherrschung der täglichen Aufgaben wenig Sinn. Für ihn gab es sozusagen nur Lebensaufgaben, und die hatten für ihn nur dadurch Wert, daß sie über das Leben des Einzelnen hinausragten, daß ein Ewiges in ihnen zum Zeitlichen wurde. Wenn seine Helfer und Mitarbeiter seinen Wünschen und Plänen Zweifel und Bedenken entgegensetzten, die aus dem Tag geschöpft und für den Tag berechnet waren, dann fühlte er sich verletzt, wähnte er sich unverstanden, weil er die anderen nicht verstand. Er hatte kein Auge für das, was sonst jeder sehen mußte. Ein Seher kann kein Augenmensch sein. Aber — er w a r ein Seher, und das wieder konnten die anderen nicht gleich verstehen. Bis endlich niemand mehr daran zweifelte, daß er ein Genie war, bis seine Werke zum geistigen Besitz der Nation gehörten und auch ihre Form und Technik zum Vorbild für das allgemeine Schaffen geworden war. Das hatte nur der Unpraktische, der Weltfremde in seiner „Ahnungslosigkeit" erreichen können. Nur der ließ sich niemals abschrecken, nur der vermochte den Kampf mit eitlen Sängern, beschränkten Musikern, unverständigen Bühnenleitern, teilnahmslosen Zuhörern und leichtfertigen Kritikern so unerbittlich zu bestehen. Wie oft lagen ihm seine Gönner und Freunde in den Ohren, doch nicht so unerhörte Anforderungen zu stellen. Wie oft mußte er hören: das geht nicht. Er sagte einfach: es muß gehen! Es geht nicht an den deutschen Hofbühnen und privilegierten Stadttheatern; aber ich baue mir mein eigenes Haus und erziehe mir meine Darsteller selbst; ich spiele nur für Freunde und „Kunstgewogne" und kümmere mich den Teufel um Intendanten, Primadonnen und Journale! So stellte er sich außerhalb der herrschenden Gewohnheiten und der gangbaren Vorurteile eines gedankenlosen Spielplanes, einer liederlichen Darstellungsweise. Und heute — steht er im Mittelpunkte der Welt. Bayreuth, als Utopie verlacht, als persönliche Schrulle belächelt, endlich als die Schöpfung eines bedeutenden Mannes mit Achtung begrüßt, ist der lebenspendende Kern unseres gesamten Bühnenwesens geworden. Der Seher als der siegreiche Praktiker, als der Praktiker der Zukunft.

Dem Gegenwartspraktiker Goethe wäre es nie eingefallen, die bestehenden Einrichtungen so grundsätzlich zu verachten. Goethe, der nicht nur den „Faust" für eine ideale Volksbühne, sondern auch harmlose Scherze für höfische Liebhabertheater schreiben konnte und einen Mas-

kenzug unter Umständen so eifrig in Szene setzte wie ein Schillersches Drama, Goethe quälte sich redlich mit dem Weimarer Schauspielpersonal, mit Maschinen und Puppen, und — quälte sich vergebens. Da war Wagner geschickter und erfolgreicher. Sein Sehertum befähigte ihn zu einer unvergleichlichen Tätigkeit, zur Verwirklichung seiner Seherträume. Sobald seine stürmische Gewalt die ersten Bedingungen für den Aufbau seines Vorhabens erzwungen hatte, baute er es mit einer Sicherheit und Besonnenheit auf, die kein bloßer Praktiker je sein eigen nennt. Sogar zum Diplomaten und zum Menschenkenner wurde der hierin so wenig geschulte Wagner, wenn es galt, die widerstrebenden Künstler für seine Zwecke zu wählen, zu bilden und zu begeistern. Was hat Goethe nicht alles gedacht und geschrieben über die Regeln der Schauspielkunst, die Technik des Dramas, über optische und akustische Gesetze und ihre Nutzanwendung! Wagner sagte, wie sein Theatergebäude beschaffen sein muß, und es erstand ein Gebäude, das in allem Wesentlichen seiner Aufgabe vollkommen entspricht und für den modernen Theaterbau so mustergültig und vorbildlich ist, daß alle Optiker und Akustiker und Bautechniker davon eben nur lernen können. Goethe der Theoretiker, Wagner der Praktiker.

Goethe bleibt auf der „festen, wohlgegründeten" Erde, nimmt die Menschen und Dinge, wie sie sind, versucht, wozu sie sich gebrauchen lassen, verfällt dabei immer mehr in ein rein „wissenschaftliches Tichten und Trachten" und flüchtet, von all dem enttäuscht und unbefriedigt, als Dichter in das Reich des Schönen. Wagner schwebt auf einer fernen Wolke, aber wenn er sich der Erde zuwendet, dann ist es ein Segen, der von oben kommt: ein erfrischender Regen, ein reinigender Sturmwind, eine weckende Sonne. Die Wirkung Goethes erzeugt keinen Rausch — wenn wir von der ersten Wirkung des „Götz" und des „Werther" absehen. Er beschäftigt, er regt an, er hat jedermann etwas zu sagen, die Fachleute können ihn für ihre Zwecke ausbeuten und wer sein Wesen „ahnet", der „folgt ihm nach", wenn er sich mit milden Flügelschlägen „in höhere Sphären hebt". So steht ein Jahrhundert in seinem Banne, und die Naturwissenschaft und die Technik von heute, die Entwicklungslehre und die Lebenskunde unserer Tage, sie preisen und bewundern den Dichter, der vor einem Jahrhundert mit unzureichenden Hilfsmitteln der heutigen Wissenschaft nahekam, weil er nicht nur als Künstler, sondern auch in sogenannten praktischen Dingen eben auch ein — Seher war. Das ist es: Goethe war Augenmensch, augenselig, aber er war es nur, indem er weit und tief blickte, er sah auf den Grund der Dinge. Wagner hatte unrecht, ihm seine — „allerhand physikalischen Versuche und Experimente" halb mitleidig vorzuwerfen. Wenn Goethe ein Blatt oder einen Knochen betrachtete, so gingen ihm Wahrheiten auf, die auch Wagner im „Siegfried" und „Parsifal" ahnungsvoll verkündete. Goethe blieb der anschaulichen Welt zugewendet; — aber er blieb nicht an den Dingen haften, der Schleier der Maja zerriß vor seinem Auge, das in brünstiger Schau den Kern der Natur erfaßte. Zu jenem Kern, den Wagner, das Sichtbare überspringend, gewaltsam aus der Natur herausholte, zu ihm bahnte sich Goethe durch die Dinge selbst in unverdrossener Arbeit mit nimmermüder Geduld den sicheren Weg. Goethes Auge war *in* den Dingen und zugleich *über* den Dingen. Sein Auge schaute und sein Geist sah. Er war der *sehende* Seher.

Und doch konnte ihn ein blinder Seher überflügeln. Goethe, der Dichter, war zugleich bildender Künstler; er wandte sich stets an die Sinne, den feinsten Gedanken sucht er noch in eine Form zu fassen, die der Einbildungskraft ein sinnlich klares Bild vortäuscht. Auch die vielbeschrieenen Rätsel und Geheimnisse des zweiten Teiles des „Faust" sind beinahe ausnahmslos in den lebendigsten Vorgängen und den anschaulichsten Reden dargestellt. Wagner, der Dichter, war zugleich Musiker. Hätte er sich mit der Dichtkunst allein begnügen müssen, wie leicht konnten da seine überweltlichen Gestalten etwas Schattenhaft-Verschwommenes, Neblig-Unklares annehmen. Aber er war Musiker und — Tonkünstler. Er konnte seiner dichterischen Eingebung den musikalischen Körper geben. Und nun war er dem Wortdichter überlegen. Nun wurden wir durch die Macht der Musik zu Mitwissern seiner Geheimnisse. Nun brauchte er nur in großen Bildern und einfachen, bedeutsamen Worten zu uns zu sprechen, um uns die reichste Fülle eines gesteigerten Lebens in unvergeßbaren Eindrücken nahe zu bringen. Vom „Rienzi"

angefangen geht bei ihm die wachsende Ausdrucksfähigkeit der Musik, der stets zunehmende, entscheidende Anteil des musikalischen Ausdrucks an der Formung des Ganzen Hand in Hand mit immer reineren, schärferen Linien der dichterischen Gestaltung, einer immer lückenloser und überzeugender hervortretenden unfehlbaren Sicherheit im dramatischen Aufbau. Die Form aber scheint bestimmt zu sein von den Gesetzen der bildenden Kunst. Aus der Musik geboren, steht das Drama Wagners vor uns als das verwirklichte Ideal Goethes. Am zauberkräftigsten in dem krönenden Schlußwerke, im „Parsifal". Wie hier ein riesenhaft ungeheurer dunkler Stoff auf die kürzeste dramatische Formel und in die sinnfälligste theatralische Form von vollendeter Bühnenwirksamkeit gebracht ist, dafür haben wir nur die Bezeichnung: goethisch.

Doch auch Goethe hatte sich in seinem krönenden Schlußwerke dem Ideale Wagners genähert. Die letzten Szenen des „Faust" sind ohne Musik nicht aufführbar und Goethes eigene Worte scheinen hier schon von musikalischen Gesetzen bestimmt zu sein, seine durchaus gegenständliche Sprache trägt zugleich eine melodiebildende Kraft in sich, der die ganz eigentümliche rhythmische Anordnung des Szenischen entspricht, das sich mit dem Szenischen im „Parsifal" wundersam berührt. Stoff und Gehalt beider Werke haben einen gemeinsamen Untergrund, eine ähnliche Gedankenrichtung, verwandte Farben. Und beide Meister greifen, um die letzten Geheimnisse ihres übersinnlichen Schauens zu enthüllen, zu den volkstümlichen, allgemein verständlichen Sinnbildern des christlichen Glaubens. So begegnen sie einander und so vertauschen sie die Rollen: Wagner, der Musiker, wird plastisch, Goethe der Plastiker, wird musikalisch. Die Goethesche Musik zum „Faust" freilich, die ist bis heute nicht geschrieben worden. Oder vielmehr: Wagner hat sie geschrieben. Die Musik zur Gralsfeier, das wären die richtigen Klänge zum Chorus mysticus.

Der Chorus mysticus sagt uns auch, was Goethe und Wagner übereinstimmend gewollt, erstrebt, vollbracht haben. Sie haben uns ihr seherisches Vermögen mitgeteilt, sie haben uns einen Blick aus der Enge des Irdischen in die Weite des Ewigen tun lassen. Sie haben uns gezeigt, daß alles Vergängliche nur ein Gleichnis ist. Und sie konnten dies nur, indem sie das Weite und Ferne in traute Nähe rückten, indem ihr bildnerisches Vermögen die Wahrheiten des Außerirdischen und Übersinnlichen in Zeit und Raum greifbar lebendig erstehen ließ, indem durch sie das vordem Unzulängliche, bloß Geahnte und Geträumte, zum Ereignis, ja zum Bühnenereignis, zur sinnlichen Tatsache wurde. So haben sie das Unbeschreibliche getan — was Religion und Philosophie in Dogmen und Thesen verkünden, als Künstler verwirklicht. Es ist kaum nötig, hinzuzufügen, daß bei so außerordentlichen künstlerischen Taten der ganze innere Mensch tätig war und daß solchen Künstlern nichts Menschliches fremd geblieben ist; daß aber auch das Allermenschlichste bei ihnen wie von selbst zum Kunstwerk wurde, im Kunstwerk Rechtfertigung und Befreiung fand; daß in der Macht ihrer Kunst die Mächte ihres Lebens fortwirken. Wir kennen ihr Leben und Leiden und empfinden die hehre Weihe des letzten Spruches: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan".

Richard Wagner als Dichter in Goethes Spuren.

Von Hermann Unger, Köln.

Der Dichter Goethe hat den Musiker Wagner durch dessen ganzes Leben und Schaffen begleitet: zur Feier des 80. Geburtstags des Weimarer Altmeisters führte Wagners Vaterstadt Leipzig den „Faust" mit einem, von Tieck gedichteten, Prolog auf und Rosalie Wagner, die Schwester des Komponisten, begeisterte diesen, der als Sechzehnjähriger im Publikum saß, durch ihre großartige Darstellung des Gretchens. Im Todesjahr des Dichters vollendet Wagner sieben Vertonungen aus dem „Faust", und in seine Pariser Hungerjahre fällt die Entstehung der, als erster Satz einer ganzen Sinfonie gedachten „Faust-Ouvertüre". Mit Zitaten aus dem „Faust" erläutert Wagner später Beethovens Neunte, und sein Alterswerk, der „Parsifal" zeigt in der

Schlußszene deutliche Anklänge an die poetische Chorsinfonie des Epilogs zum zweiten Teil der Faustdichtung.

Aber abgesehen von diesen mehr allgemeinen künstlerischen Beziehungen zwischen beiden Meistern sei nachstehend eine Parallele bestimmterer Art gezogen. In Goethes klassischer Walpurgisnacht findet sich eine Szene, bestritten von Mephistopheles und den Lamien, welche deutlich sich in dem ersten Bild des Wagnerschen „Rheingold" widerspiegelt: Alberich und die Rheintöchter. Ich setze zur Vergleichung den Text beider Szenen nebeneinander.

Im „Faust" heißt es:

MEPHISTOPHELES:
Noch tanzt und schwebt mir lockend, weichend vor,
Spitzbübisch gaukelnd, der galante Chor.
Nur sachte drauf! Allzu gewohnt ans Naschen,
Wo es auch sei, man sucht was zu erhaschen.

LAMIEN:
(Mephistopheles nach sich ziehend):
Geschwind, geschwinder!
Und immer weiter!
Dann wieder zaudernd,
Geschwätzig plaudernd.
Es ist so heiter,
Den alten Sünder
Uns nachzuziehen.
Zu schwerer Buße
Mit starrem Fuße
Kommt er geholpert,
Einher gestolpert;
Er schleppt das Bein,
Wie wir ihn fliehen,
Uns hinterdrein!

MEPHISTOPHELES:
(stillstehend):
Verflucht Geschick! Betrogne Mansen!
Von Adam her verführte Hansen!
Alt wird man wohl, wer aber klug?
Warst du nicht schon vernarrt genug!
Man weiß, das Volk taugt aus dem Grunde nichts;
Geschnürten Leibs, geschminkten Angesichts:
Nichts haben sie Gesundes zu erwidern,
Wo man sie anfaßt, morsch in allen Gliedern.
Man weiß, man sieht's, man kann es greifen,
Und dennoch tanzt man, wenn die Luder pfeifen.

LAMIEN:
(innehaltend):
Halt! Er besinnt sich, zaudert, steht;
Entgegnet ihm, daß er euch nicht entgeht!

MEPHISTOPHELES:
(fortschreitend):
Nur zu! Und laß dich ins Gewebe
Der Zweifelei nicht töricht ein;
Denn wenn es keine Hexen gäbe,
Wer Teufel möchte Teufel sein!

Bei Wagner heißt es:

ALBERICH:
He, He ihr Nicker!
Wie seid ihr niedlich,
Neidliches Volk!
Aus Nibelheims Nacht
Naht ich mich gern,
Neigtet ihr euch zu mir.

(später):

WOGLINDE:
Nun nahe dich mir!

ALBERICH:
Garstiger glatter,
Glitschriger Glimmer!
Wie gleit' ich aus!
Mit Händen und Füßen
Nicht fasse noch halt ich
Das schlecke Geschlüpfer! (Er prustet)

(später):

WOGLINDE:
(sich ihm entwindend):
Willst du mich frei'n, so freie mich hier!

ALBERICH:
(kratzt sich den Kopf):
O weh, du entweichst? Komm doch wieder!
Schwer ward mir,
Was so leicht du erschwingst.

(später):

WOGLINDE:
Bist du verliebt
Und lüstern nach Minne?
Laß seh'n, du Schöner,
Wie du bist zu schau'n! —
Pfui, du haariger,
Höckriger Geck!
Schwarzes, schwieliges
Schwefelgezwerg!
Such dir ein Friedel,
Dem du gefällst!

LAMIEN:
(anmutigſt):
Kreiſen wir um dieſen Helden!
Liebe wird in ſeinem Herzen
Sich gewiß für *eine* melden.

MEPHISTOPHELES:
Zwar bei ungewiſſem Schimmer
Scheint ihr hübſche Frauenzimmer,
Und ſo möcht' ich euch nicht ſchelten.

(ſpäter):

LAMIEN:
Verſuch' es doch! Sind unſrer viele,
Greif zu! Und haſt du Glück im Spiele,
Erhaſche dir das beſte Los!
Was ſoll das lüſterne Geleier,
Du biſt ein miſerabler Freier,
Stolzierſt einher und tuſt ſo groß! —
Nun miſcht er ſich in unſre Scharen:
Laßt nach und nach die Masken fahren
Und gebt ihm euer Weſen bloß!

MEPHISTOPHELES:
Die Schönſte hab ich mir erleſen . . .
(ſie umfaſſend)
O weh mir! Welch ein dürrer Beſen!
(eine andere ergreifend)
Und dieſe? . . . Schmähliches Geſicht!

LAMIEN:
Verdienſt du's beſſer? Dünk' es nicht.

MEPHISTOPHELES:
Die Kleine möcht' ich mir verpfänden . . .
Lacerte ſchlüpft mir aus den Händen!
Und ſchlangenhaft der glatte Zopf.
Dagegen faß ich mir die Lange . . .
Da pack ich eine Tyrſusſtange,
Den Pinienapfel als den Kopf!
Wo will's hinaus? . . . Noch eine Dicke,
An der ich mich vielleicht erquicke;
Zum letztenmal gewagt! Es ſei!
Recht quammig, quappig! Das bezahlen
Mit hohem Preis Orientalen . . .
Doch ach, der Boviſt platzt entzwei!

LAMIEN:
Fahrt auseinander, ſchwankt und ſchwebet!
Blitzartig ſchwarzen Flugs, umgebet
Den eingedrungnen Hexenſohn!
Unſichre ſchauderhafte Kreiſe!
Schweigſamen Fittichs, Fledermäuſe!
Zu wohlfeil kommt er doch davon.

(ſpäter):

FLOSSHILDE:
(ſchmeichelnd):
O ſinge fort
So ſüß und fein:
Wie hehr verführt es mein Ohr!

ALBERICH:
Mir zagt, zuckt
Und zehrt ſich das Herz,
Lacht mir ſo liebliches Lob.

FLOSSHILDE:
(ihn ganz in ihren Armen haltend):
Deinen ſtechenden Blick,
Deinen ſtruppigen Bart,
O ſäh ich ihn, faßt' ich ihn ſtets!
Deines ſtachlichen Haares
Strammes Gelock,
Umflöß es Floßhilde ewig!
Deine Krötengeſtalt,
Deiner Stimme Gekrächz,
O dürft ich ſtaunend und ſtumm
Sie nur hören und ſeh'n!

ALBERICH:
(erſchreckt aus Floßhildes Armen auffahrend):
Lacht ihr Böſen mich aus?

FLOSSHILDE:
(ſich plötzlich ihm entreißend):
Wie billig am Ende vom Lied!

ALBERICH:
Wehe, ach wehe!
O Schmerz! O Schmerz!
Die Dritte, ſo traut,
Betrog ſie mich auch? —
Ihr ſchmählich ſchlaues,
Liederlich ſchlechtes Gelichter!

Im Aufbau, in der Verknüpfung von Rede und Gegenrede zeigen beide Szenen das gleiche Bild. Ähnliches gilt von dem Zuſammentreffen des *Thales* und *Homunculus* im ſelben zweiten Akt des „Fauſt II." mit *Proteus* und der, gewiß dem Leſer weit bekannteren dritten Szene im „Rheingold", wo *Wotan*, geführt von *Loge*, *Alberich* in ſeinem Nibelheim aufſucht. Ich ſtelle wieder beide Partien nebeneinander:

Goethe:

THALES:
Wo bist du, Proteus,

PROTEUS:
(bauchrednerisch, bald nah, bald fern):
Hier! Und hier!

THALES:
Den alten Scherz verzeih ich dir;
Doch einem Freund nicht eitle Worte!
Ich weiß, du sprichst vom falschen Orte.

PROTEUS:
(als aus der Ferne):
Leb wohl!

THALES:
(leise zu Homunculus):
Er ist ganz nah. Nun leuchte frisch!
Er ist neugierig wie ein Fisch;
Und wo er auch gestaltet stockt,
Durch Flammen wird er hergelockt.

HOMUNCULUS:
Ergieß ich gleich des Lichtes Menge,
Bescheiden doch, daß ich das Glas nicht sprenge.

PROTEUS:
(in Gestalt einer Riesenschildkröte):
Was leuchtet so anmutig schön?

THALES:
(den Homunculus verhüllend):
Gut! Wenn du Lust hast kannst du's näher seh'n.
Die kleine Mühe laß dich nicht verdrießen
Und zeige dich auf menschlich beiden Füßen.
Mit unsern Gunsten sei's, mit unserm Willen,
Wer schauen will, was wir verhüllen.

PROTEUS:
(edel gestaltet):
Weltweise Kniffe sind dir noch bewußt.

THALES:
Gestalt zu wechseln, bleibt noch deine Lust.

Wagner:

ALBERICH:
Doch überall bin ich,
Geborgen dem Blick. . . .

LOGE:
Vieles sah ich,
Seltsames fand ich:
Doch solches Wunder
Gewahrt' ich nie.

(später):

ALBERICH:
Bestimm, in welcher Gestalt
Soll ich jach vor dir stehn?

LOGE:
In welcher du willst,
Nur mach vor Staunen mich stumm!

ALBERICH:
Riesenwurm, winde dich ringelnd!

LOGE:
(stellt sich von Furcht ergriffen):
Ohe! Ohe!
Schreckliche Schlange!
Verschling mich nicht!
Verschone Loge das Leben!

(später):

ALBERICH:
Wie klein soll ich sein?

LOGE:
Daß die engste Klinze dich fasse,
Wo bang die Kröte sich birgt.

ALBERICH:
Pah, nichts leichter!
Luge du her!
„Krumm und grau krieche Kröte!"

(Die Götter gewahren im Gestein eine Kröte auf sich zukriechen)

Was die vorstehende Gegenüberstellung beweisen sollte, ist keineswegs eine innere oder gar äußerliche „Abhängigkeit" des dramatischen Dichters Wagner von dem poetischen Mystiker Goethe, umso weniger, als ja beide Märchenmotive verwendet haben, die an sich schon parallel laufen. Vielmehr sollte allein eben an der gemeinsamen Wahl des entsprechenden Motivs wie an der miteinander übereinstimmenden Art der Verwendung die geistige und künstlerische Verwandtschaft dieser beiden Großen erneut ins Licht gerückt werden, sodaß man verallgemeinernd sagen dürfte: Was Goethe in seiner Dichtung des zweiten Teiles „Faust" vorgeschwebt hat, in der von ihm gewählten Form jedoch trotz aller gutgemeinten Versuche noch nie hat auf der Bühne verlebendigt werden können, ist vielleicht in Richard Wagners „Gesamtkunstwerk" erst wirklich, wenn auch auf anderem Wege und mit anderem Stoff zur Tat geworden und konnte es werden, eben weil in beiden Künstlern Gleiches nach Ausdruck und Form drängte.

Mignon.

Von Anna Charlotte Wutzky, Berlin.

Die niedrige Türe, deren Schloß nie fest hielt, flog unter einem Windstoß auf. Dabei rollte eine Spirale Sonnenlicht in das dämmernde kleine Zimmer, und war auch schon wieder verglommen, — ausgelöscht. Der versunken Lesende bewegte den vorgestellten Fuß, als wolle er die Lichtkringel, die darüber huschten, scheuchen. Er sah auf. Seine Mienen, die sich nur schwer von dem Bann des Buches freimachten, wechselten aus ablehnender Verfinsterung in ungläubiges Staunen. Das Mädchen, das hereingeweht war, schien ihm nicht so Wirklichkeit als vielmehr die Verdichtung einer nur in der Phantasie lebendigen Gestalt. Das zarte Kind lehnte am Türpfosten, die Arme hingen müde herab, der kleine Hut berührte mit der weißen Feder beinahe den Sand des Fußbodens, so verloren haftete er an den Fingerspitzen. Unter tiefem dunklen Scheitel und zwischen zwanglos geringelten, zur Schulter strebenden Locken geisterte das fast blutlose, kindhaft weiche Oval des Gesichtes. Nur die Augen lebten. Keiner Farbe gehörend, brannten zwei ungedämmte Feuer unter den geschwungenen Brauen.

Aber unerwartet, den schweigend Schauenden sprunghaft überrumpelnd, zuckte durch das feine stumme Mädchengebilde eine blitzartige Bewegung, die seine Konturen verwischte. Die Hände ihm entgegenstreckend, näherte sich die Kindliche schnellen sicheren Schrittes dem unfreundlich auffahrenden Manne. Die Illusion war zerstoben. Ein Eindringling störte die verschlossenste Stunde dieses Tages.

Dem Manne stieg die Röte des Unwillens ins Gesicht und färbte die dunkle Haut olivenfarben. Nachdrücklich stemmte er die Hände unter das noch halb geöffnete Buch.

Die Besucherin legte unbefangen die Hände auf seine Schultern, als begrüße sie einen vertrauten Freund, und forschte in seinen Zügen. „Eine Amsel hat Bettinen den Weg gewiesen. Hier ist Gestirn und Windhauch klang aus deiner Schöpfung, Beethoven!"

Er erhob sich schwerfällig, warf das Buch auf das kahle Fensterbrett. Unwirrsch kämpfte er gegen den Zwiespalt an, den der ungebetene Gast in ihm wachrief. Ein Name war haften geblieben, dem nachzugrübeln ihm in der Verwirrung nicht gelang. Seine starre Haltung, seine versteift böse Miene schüttelten die Kleine körperlich ab. Wie sie zurücktretend die Arme über der Brust kreuzte und zu ihm aufschauend beinahe demütig vor ihm stand, zerrann ihre zierliche Erscheinung abermals vor seiner Fassungslosigkeit zu der erdichteten Gestalt, um deretwillen er sich mit dem Buche dort verschloß. Er würgte an sinnlosen Worten, unter dem Zwang, etwas sagen zu müssen, und zugleich gehemmt von der Unklarheit der Situation. Da war die Fremde mit einer der ihr eigenen unbeherrschten, dabei zielbewußten Bewegungen unversehens wieder verwandelt. Sie hatte das beiseite gelegte Buch erspäht. Ehe er sie hindern konnte, hielt sie es in den Händen. „Der Wilhelm Meister! War ich nicht eine Prophetin, mein Goethe?! Geist in Geist mit Dir werde ich den Titanen finden. Das Meer, die Spur der Sonne wiegend. So grüßt Du mich hier mit ihm, — Weltenweite in schmalen Mauern!"

Beethoven war jäh zu klarem Denken erwacht. Diese ekstatische Elfe — die Erkenntnis durchjagte ihn mit Siedehitze und ihm war, als wandle sich sein äußerer Mensch in dieser Sekunde — sie kam zu ihm als Abgesandte Goethe's?

Er stammelte unbeholfene Entschuldigungen, während das Glück in seinen Mienen die Sprödigkeit der Rede besiegte. Er küßte zagend die kleine feste Hand, deren unbefangener Druck ihn mit dem Fernen zu verketten strebte. Noch einmal verstand er den Namen Bettina. So beherrschend verband sich diese einzelne Benennung mit der Sphäre, aus der sie ihm erschien, daß eine bürgerliche Namensform ihm Dissonanz gewesen wäre. Allenfalls hätte sie noch Mignon heißen können.

Er saß ihr gegenüber. In der fahlenden Dämmerung zeichnete sich ihr dunkles Köpfchen scharf über dem hellen Blau des Mantels ab. Von der grünenden Mölker-Bastei quoll bal-

samische Luft in das offene Fenster. Die Amsel, die dem Maiabend ihre flötende Huldigung gebracht hatte, war verstummt.

Bettina schilderte den Anlaß zu ihrer Wiener Reise. Einen Pilgerdrang nannte sie die Begierde, die alle äußeren Anregungen und alle Verheißungen Wiens in ihr überflutete, — die ein Ziel nur gelten ließ: Beethoven zu sehen; „einen Satz seiner Ton-Sprache hinüberzuleiten in Goethe's Abgeschlossenheit". Er wäre der Musik gar so schwer zugänglich, erklärte sie, weil er dem jämmerlichen Gezimper Zelters magnetisch verfallen sei. Der sei ja zwar der ergebenste Freund und ein wohlwollender Ästhet manchem Strebenden gegenüber, — aber die Musikinteressen Goethe's hüte er gegen alles, was er selber nicht billige. Und er erkenne Wenige an. Seine Ohren blieben hinter den Tatzen an Vollkommenheit zurück; diesen kümmerlichen Ohren passe ja auch sein eigenes Genie sich an.

Beethoven lachte in herzlicher Zustimmung wie selten einmal. Aber im Grunde fand er sich noch immer nicht ganz zurecht. Jenes fremdartige Geschöpf, das ihm die warme Dämmerstunde geradewegs aus einer Dichtung heraus beschert hatte, vermenschlichte sich zuweilen in liebenswerter, aber ihrem zweiten Wesen gegensätzlicher Art, daß es ihm Mühe machte, die Spaltung kreuz und quer zu übersteigen. Denn Bettina versenkte sich jetzt wieder in die Verkündigungen seiner Musik, und was hätte ihn stärker gefesselt als ihre tief schürfende Erkenntnis, ihr intuitives Erfassen seelischer Hintergründe. Trotz seiner peinigenden Schwerhörigkeit verstand er ihre Worte gut. Wie er sie so vornübergebeugt betrachtete, das in Qualen verwetterte Gesicht von Überraschung durchschauert, schien ihm, daß sie — wenngleich noch sehr jung — doch kein Kind mehr war. Etwas war und blieb Dichtung an ihr. Nicht allein ihre Augen, durch die zuweilen funkelnde Dämonen jagten und die nun wieder stille Flammen trugen. Eine Regung seines Herzens zündete sich daran und entglomm langsam zur Melodie.

Er sprang auf, in dem Bestreben, die keimenden Klänge zu ersticken. Es geschah oft, daß im Augenblick der schöpferischen Empfängnis eine Abwehr, aus Furcht und Ungläubigkeit gemischt, ihn hochriß. Er wußte, daß er dann um so schmerzvoller dem elementaren Schaffenstrieb unterlag und daß nach hochgejagten Fieberschauern das Form gewinnende Werk allmähliche Erlösung in Lust verhieß. Nie jedoch war das Widerstreben in ihm so stark mit Scham durchsetzt wie in dieser Sekunde.

Um sich abzulenken — von seinem eigenen Widerstreit und dem sinnlich und geistig alles beherrschenden Mädchen —, suchte er in dem unordentlichen Zimmer nach dem Leuchter mit den drei noch einigermaßen brauchbaren Kerzen. Die abendlichen Schatten breiteten sich behutsam aus. Bettina sah seinem Hantieren versonnen zu. „Ja, der Goethe," murrte Beethoven, umständlich den Feuerstahl an den Schuhsohlen wetzend, — „warum steht er meiner Musik gar so fern? Ist keiner, der dem Rhythmus seines Geistes das wahre Wesen der Musik erschließt? Die Musik vertritt die Gottheit, wie seine Dichtkunst Religion ist. Die Harmonie bindet seine Gedanken zur Einheit. Und er läßt sich von kleinen Krämern diese göttliche Beziehung zerspalten?"

„Beethoven" — sagte Bettina leise, beinahe unverständlich für sein schwaches Gehör; er gewahrte, in der profanen Beschäftigung innehaltend, daß sie sich zusammenkauerte und die Hände auf das Herz preßte, um eine Ergriffenheit zu bändigen, — „oh Beethoven, wenn jemand den Ring seines Geistes zur letzten Rundung schließen kann, so müßt Ihr das sein. Fühlt Ihr die Ergänzung nicht selber?"

Er stand betroffen, den Kopf mit dem storren Haar gesenkt. „Mädchen" — erwiderte er nach einer Weile tonlos — „Du weißt nicht, wie Du meine Gedanken entschleiert hast. Ja, ich fühle das. Mehr noch: es hat Gewalt gewonnen über mich. Und weil seine Dichtung mehrmals schon der Brennpunkt meines schöpferischen Erlebens war, hat mein Bewußtsein ebensooft von mir gefordert: ihn zu sehen, sein lebendiges Wort zu vernehmen, ein einziges Mal, ehe das Tor der Außenwelt fest vor mir zufällt. Dennoch — —" Er brach ab, gab sich einen Ruck und schlug mit verbissener Kraft einen springenden Funken aus dem Feuerzeug.

„Dennoch unterblieb es — bis heute —" ergänzte Bettina.

„Es wird ewig unterbleiben. Ich trage zwar ein Bewußtsein in mir; ich trage mein Werk auf steifem Nacken durch alle Strömungen, durch alles Gestrüpp meines Geschickes; aber nach Weimar wage ich nur von ferne zu spähen. Ich fürchte, meine Finger sind zu rauh, um jenes Kleinod der Nation zu berühren."

„Spielt etwas!" bat Bettina.

„Warum das?!" wehrte er ab.

Bettina trat an den Flügel, auf den sich Notenblätter häuften. Sie blickte bittend auf. Der flackernde Glanz der Kerzen strich durch ihr Haar. „Ich möchte das Herrlichste in mich aufnehmen, um künftiger Tage willen." Sie ergriff seine beiden Hände. „Ich glaube an das Mysterium der Gottheit in der Kunst."

„Liebe junge Goethefreundin," entgegnete er zögernd, „ich weiß nicht, ob ich das, was Ihnen vorschwebt, erfüllen kann. Vielleicht verdiene ich Ihr Vertrauen gar nicht, denn ich kann Sie nicht einmal nach Ihren Wünschen fragen. Heute bin ich unfähig, irgend eine bestimmte Komposition vorzutragen."

„Aber wenn ich mich ganz still in einen Winkel ducke, daß ich gar nicht mehr da bin für Sie, Meister . . .?

„Du wirst noch für mich da sein, wenn längst Länder zwischen Deinem Lebensweg und meinem liegen," fuhr es durch seinen Sinn. Mit der einen Hand schob er einen Stoß Noten vom Klavierstuhl, die andere griff zaudernd in die Tasten, ehe er sich niederließ. Bettina zog sich auf den Platz am Fenster zurück. Das Halbdunkel sog sie in sich auf wie einen blauen schwülen Hauch. Und plötzlich überfiel ihn schmerzliches Verlangen, ihre Nähe nicht mehr zu missen.

Er begann ziellos zu präludieren, indeß der Schmelz ihres Wesens in die Harmonien einglitt. Jetzt, da die ersten Phrasen der freien Phantasie ihn umklangen, gewann die Empfängnisstunde Gewalt über ihn. Aus der Dichtung, aus dem Wilhelm Meister, formten sich Klanggebilde schon vordem in seinem Sinn. Selbstvergessen spürte er den Umrissen nach, türmte mit sicherer Hand den harmonischen Bau. Gestalten belebten die Szene; galante, fahrige, abenteuerliche, überbürdete. Rundum dehnte sich der Horizont. Gewässer murmelten; durch Wipfel harfte der Wind, und der äolische Sang wurde zum Schicksalslied aus dem Menschenherzen.

Eine fehlte unter den Lebendigen: Mignon. Die Hand, die den Pulsschlag der Dichtung mit der Musik vermählte, scheute noch, die Zartheit des Gewebes anzurühren. Es schien ja nur aus Ahnung und Traum gewoben.

Nein, siehe, es ist Wirklichkeit. Sichtbar tritt es vor den verwirrten Blick; ein schmächtiges Kind voll heißer Impulse, voll leidenschaftlichem Erkenntnistrieb.

Der Frühlingswind jagte heftiger durch den Maiabend, er warf eine warme Brandung in das Zimmer. Die Kerzen duckten ihren schwachen Schein unter dem jähen Anprall, und zwei von ihnen erloschen. Am Fenster kauerte reglos, das Gesicht in den Händen vergraben, das Mädchen. Bettina . . .?

Mignon.

Beethoven neigte das Haupt tiefer über die Tasten. Sie ist Wirklichkeit. Aus fremden Regionen verschlagenes Leben mit sehnsuchtbeladenen, pochenden Sinnen. Hingebung bringend, doch unbewußt die Flamme des Blutes hütend. Drängender Geist in kindlicher Körperhülle. Er spürt den Druck der kleinen, festen Hand. Schmerzliche Lust jagt über ihn hin. Dunkel aufglühend entfaltet sich die Melodie.

„Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühn . . .?"

Er flüsterte rhythmisch die Verse, die wie ein Feiertagsgewand der erwachenden jungen Seele schimmerten. In klaren Linien fügte sich das Lied. Tastende Frage, von sicherer Ahnung geleitet, getrieben von schnellendem Herzschlag; brennender Seherblick voll Gläubigkeit. Ferner Bezirke warmer Hauch streifte armselige Gebundenheit.

„Kennst Du es wohl . . .?"

Drängender Geist in kindhafter Körperhülle, du bist Verheißung und Erfüllung und inbrünstiges Suchen nach beidem.

Er begann das Lied von neuem. Es überdeckte mit seinem schweren Glanz alle die anderen Gestalten der Dichtung; ihre Klangbilder dunkelten. Verdämmert ist das ganze bunte Leben. Mignon allein ist um ihn mit ihrem sehnsuchtbeladenen, pochenden, erlösungdurstigen Sang, und er ist Wilhelm Meister und Harfner zugleich; der Freund, dem zu dienen sie kam, und der Überbürdete, dem nur gegeben ward, ihre junge verlangende Seele „dahin" zu tragen.

— —

Mit dem dreistrophigen Liede endete Beethoven die Phantasie. Die einzelne Kerze war tief heruntergebrannt. Bettina ließ atemholend die Hände in den Schoß sinken. Beethoven starrte auf die entzauberten Tasten.

„Ich war mir selber entführt, unter einen gewaltigen Horizont. Meine Sinne finden mühsam zurück", sagte Bettina. Es schien, ihre Stimme erreichte ihn jetzt nicht. Langsam erhob sie sich und trat zu ihm. Seine Augen lasen heiß in ihren Mienen. Sie wollte die Worte wiederholen, da nickte er hastig: „Du bist Melodie geworden, sinnlich und leiblich, Kind! Verzeihen Sie, liebe Bettina! — Jetzt lechzt jeder Nerv an mir nach einer Gewißheit: Wird Goethe mich verstehen? Jetzt, da Sie lebendige Verbindung mit ihm verkörpern, dehnt sich mein Wunsch, ihn der Musik zu gewinnen, wie ein riesiger flugbereiter Fittich aus."

Sie preßte seine Hände. Am Boden lag ein gehäufter Stoß Notenblätter, darauf ließ sie sich halb knieend nieder.

„Die Zeichen, die ich aus Eurer Welt ihm zuleiten wollte, Beethoven, sind zu einem Meer geworden, das meine Hand nur in Tropfen umschließen kann. Ich will sie ihm wie Kristalle schenken. Auf daß er aus eingefangenen gebrochenen Strahlen die Herrlichkeit eines Gestirns ermesse."

Er lehnte stumm die Stirn auf ihre Hände, die in der seinen fast untergingen.

„Dann wird eine Stunde kommen, die Eure Wege zueinander führt." Sie sann einige Sekunden nach, als merke sie auf eine plötzliche Eingebung. „Losgelöst von Weimar müßte es geschehen." Und schon sprang sie mit einem Satz auf die Füße, daß die Locken über das durchglühte Gesicht flogen: „Fern den Hütern eines Vorhofs, die nach Gewohnheit dort schalten und walten. Ich denke an Karlsbad, an Teplitz, das Goethe aufzusuchen pflegt. Ach, Beethoven, ein Schwindel packt mich, eine jähe niederreißende Furcht! Als müsse jeder Ort dieser Erde sich als zu klein erweisen, Euch und ihn zu gleicher Zeit zu umfassen."

Beethoven nickte schmerzlich: „Vielleicht." Er strich ihr begütigend über das Haar. „Liebes Kind, es wird meine Hochschätzung seiner dichterischen Persönlichkeit nicht vermindern. Wenn er selber mir noch so fremd bleiben sollte, — sein Werk hat sich in mein Herz genistet. Ja, selbst wenn das nicht standhalten würde: so bist D u doch aus seiner Sphäre. Wie seine Dichtung Dich zum anderen Male geboren hat, ist Dein Atem, Deine Seele in meiner Melodie erstanden. In dieser geistigen Welt wenigstens ist Raum für unsere Einheit."

„Spielt mir noch einmal das Lied", bat Bettina. „Ich fürchte, Tage und Wochen werden sich in flüchtige Sekunden wandeln, wenn ich so die Hände ausstrecke, Tropfen um Tropfen für ihn aus Eurer Unendlichkeit zu sammeln."

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

In unverkennbarer Trägheit floß der Strom des Musiklebens in den letzten Wochen dahin, und es ist nur gut, daß einige unfreiwillige Scherze ein wenig zur Abwechslung und zur Unterhaltung beitrugen. Solch ein Witz war beispielsweise das Konzert der 135 Trompeter, Posaunisten und Schlagzeugspieler auf der Bühne der Städtischen Oper eines Sonntags Vormittags unter Leitung von — nun, wer könnte es sein? — Hermann S ch e r ch e n. Da erklangen Ur-

aufführungen von Lendvai, Hindemith, Toch, Wladimir Vogel, Milhaud, Casella, Werner Egk. Mit geringer Ausnahme entzogen sich die Darbietungen einer wohlwollenden Kritik voll und ganz, namentlich die Sprechchöre mit Schlagzeugbegleitung aus „Les Choéphores" von Milhaud. Während sich eine Sprechstimme mit Negertrommeln, Kinderknarren und Windmaschinen zu einer „Rumba"-Imitation verband, übte sich der Sprechchor in urwüchsigem Baby-Dialekt, wie zum Beispiel „Hau hau—wau hau". Ich fand diesen Realismus eines zoologischen Stimmungsbildes im Vergleich zu den mitunter recht musikalischen Lauten der üblichen Zoo-Insassen recht übertrieben. Zum Schluß legte Scherchen sein kommunistisches Musikbekenntnis bei der Leitung eines „Solidaritätsliedes" von Hans Eisler ab. Was man von einem Scherchen natürlich nicht anders erwarten kann. Einen Einblick in die gegenwärtige Situation der proletarischen Musik bot ein Konzert des Arbeitersängerbundes. Aufschlußreich waren weniger die erstaufgeführten Männerchöre von Arnold Schönberg, deren Albernheiten dreihundert Proben erforderten, oder die geistlosen „Chorburlesken im Zoo" von Hugo Herrmann — sondern der neue Stil proletarischer Kunst in Form von Schlagern mit politischen Texten und Jazzbegleitung! Welch ein kultureller Tiefstand! — Und der dritte Witz des Berliner Musiklebens war ein Uraufführungskonzert des „Berliner Sinfonie-Orchesters" mit der vierten Sinfonie des künstlerisch verwirrten Schönberg-Jüngers Norbert v. Hannenheim, mit dem unpersönlichen und in der Erfindung matten Klavierkonzert von Sonja v. Gramatté (von der Komponistin temperamentvoll gespielt) und mit der „Passion im Urwald" der Grete v. Zieritz. Die Empfindungen eines Gefangenen, der von Kannibalen geschlachtet werden soll, werden mit so viel Äußerlichkeit und theatralischen Effekten (zehn Mann am Schlagzeug!) wiedergegeben, daß man diese künstlerische Entgleisung nur bedauern kann. Möglicherweise hätte ein anderer Orchesterführer als Ernst Kunwald, der dem Wesen der vorgetragenen Kompositionen innerlich merklich fremd gegenüberstand, einige Verbesserungen der künstlerischen Wirkung vorgenommen, ohne damit den Gesamteindruck allerdings wesentlich verbessern zu können.

Neue Musik hörte man ebenfalls im zweiten Staatsopern-Konzert unter Leitung von Erich Kleiber. Uraufgeführt wurde eine „Passacaglia für großes Orchester und Orgel" von Jaromir Weinberger. Das Gebiet der ernsten Musik ist für den Schwanda-Komponisten etwas unzugänglich. Das vierteilige Werk führt über Brahms, Bach, Bruckner zu Tannhäuser-Anklängen, um schließlich mit einer äußerlichen Meyerbeeriade zu enden. Einheitlicher und stilbewußter gibt sich Ernst Toch in seiner aus der Taufe gehobenen „Musik für Orchester und eine Baritonstimme". Dem Komponisten schwebt eine etwas unklare Idee nachklassizistischen Gepräges vor, und seine zeitweilig ganz annehmbare Musik wird lediglich ihrer stereotyp wiederholten einförmigen Themen wegen als maniriert empfunden. Die gedankliche Erfindung ist nicht überwältigend. — Die Rollen sind vertauscht: Kleiber entdeckt wiederum seine Neigung zur Neuen Musik, Klemperer dagegen setzt die D-dur-Suite von Bach und Bruckners „Achte" auf das Programm. Sein Musizieren wirkte trotz aller Vorzüge der stilistischen Strenge zu asketisch, Bruckner hätte einige weichere Töne vertragen, und die bekannte Bachsche „Air" ist schließlich nicht nur ein motorischer Ablauf von Takten, sondern ein Tonstück tiefinnerlichen Charakters. — Wir nennen aus der Zahl der übrigen Veranstaltungen noch ein Konzert der „Gesellschaft für osteuropäische Kunst" unter Marc Lavrys Leitung mit der Erstaufführung eines bombastischen, aber im Grunde recht einfachen Kammerkonzertes von Eugen Zador, sodann eine nicht weiter bemerkenswerte Uraufführung einer Ballade für Klavier und Orchester mit Einflüssen Strawinskys und Tschaikowskys von Vera Winogradowa; in der jungen Pianistin Rita Romani lernte man ein hoffnungsvolles Klaviertalent kennen, sehr erfreulich war ein Konzert der „Berliner Sängerschaft" unter Leitung des hochbegabten Dr. H. Thierfelder. Wilhelm Furtwängler bot in seinem sechsten Konzert bewährte Konzertschlager wie Mozarts g-moll-Sinfonie, die Arie aus „Il re Pastore", von Adelheim Armhold mit angenehmer, leicht verschleierter Stimme vorgetragen. Mozarts kunstvolle Einfachheit und die atemraubenden Tempi der „Leonore III" waren wieder einzigartige Interpretationsleistungen Furtwänglers.

Nur zwei Ereignisse auf dem Gebiet der Oper sind zu erwähnen. Zunächst die Uraufführung der neuen „Hugenotten" in textlicher und szenischer Gestaltung von Julius Kapp. Abgesehen von einer vollständigen Neuübersetzung des Textes sind nicht nur einschneidende Kürzungen vorgenommen (es fehlen Ouvertüre, erstes Drittel des zweiten Aktes, Einleitungschöre und Hochzeitsfinale des dritten Aktes, Finale V), sondern auch musikalische und szenische Ergänzungen zugefügt. Der dritte Akt spielt im Stadtinnern von Paris, der vierte in einem an die Hauskapelle angrenzenden Gemach des St. Bris. Erster und zweiter Akt werden verbunden durch die „Orgie" in D-dur, das Finale III erhält neue Rezitative zur Musik der eingelegten Ouvertüre „Struensee", die als Überleitungsmusik zum vierten Akt dient. Die Ballettmusik im Schlußakt (der entgegen anderen Bearbeitungsversuchen ganz groß aufgezogen wird) ersetzt der bekannte Fackeltanz in B-dur. Dank unseren maschinellen Anlagen ist es möglich, den Festsaal mit allen Personen in die Tiefe zu versenken, während auf der Opernbühne die Bartholomäusnacht tobt. Der Schluß ist zu abgerissen. Er vollzieht sich in folgendem Tempo: Einsegnung — „Wer ist da?" — „Hugenotten" Piff! Paff! Aus! Die Erkennungsszene Vater-Tochter hätte nicht fehlen dürfen, da sie einen wirksamen dramatischen Gegensatz zu der Roheit der übrigen Bühnenvorgänge bietet. Diese Neubearbeitung von Kapp ist entschieden glücklich und aufführungswert. Die allzu theatralische Musik Meyerbeers, die erst vom vierten Akt an Interesse erweckt, und das Fehlen prädestinierter Meyerbeer-Sänger erwecken grundsätzliche Bedenken gegenüber einer Wiederbelebung der „Hugenotten", trotzdem Anni Konetzni, Marcell Wittrisch, Margherita Perras und die übrigen Rollenträger unter gewissenhafter Leitung von Leo Blech Vortreffliches leisteten.

Paul Graeners volkstümliche Oper „Friedemann Bach", über die ich schon anläßlich der Schweriner Uraufführung berichtete, fand in der Städtischen Oper eine begeisterte Aufnahme und entwickelte sich in der Folgezeit, wie erwartet, zu einem regelrechten Zugstück. Das Finale der Oper war in der Berliner Aufführung kürzer und konzentrierter, der zweite Akt erhielt noch eine Einlage. Leider muß ich bei einem Vergleich beider Premièren feststellen, daß die Schweriner Darstellung bedeutend wertvoller war. Regisseur, Bühnenbildner und Tanzleitung zeigten künstlerische Schwächen, so zum Beispiel der unmögliche Festsaal im Schlosse des Grafen Brühl, der fast nur aus einer Treppe bestand und dem Ballett keine Entwicklungsmöglichkeiten ließ. Mit Hans Fideffer und Mafalda Salvatini, Gerhard Hüsch, Rosalind v. Schirach u. a. hinterließ das mit einer köstlich frischen, natürlichen Musik erfüllte Werk einen nachhaltigen Eindruck, und Gastdirigent Werner Ladwig aus Schwerin konnte wiederum zusammen mit dem Komponisten reichsten Beifall entgegennehmen.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Die Frage der westdeutschen künstlerischen Planwirtschaft hat sich mehr und mehr kompliziert und scheint vorläufig aufs tote Gleis gelaufen. Als Vertreter der rheinisch-westfälischen Intendanten schrieb der Aachener Theaterleiter Strohm an den Verband der Deutschen Volksbühnenvereine Bezirk Rheinland, man habe s. Zt. ihn und seine Kollegen nicht hinzugezogen, als das Oberpräsidium seine bekannten Schritte zur Planwirtschaft der Theater einleitete und sich anscheinend allein auf die Gutachten der Bezirkssekretäre der beiden Besucherorganisationen gestützt und habe dem Antrag der Intendanten, den rheinischen Landesbühnenausschuß einzuberufen, nicht entsprochen. Daher seien diese heute nicht bereit, an weiteren Besprechungen teilzunehmen. Um auf eigene Faust sich aus der Not zu helfen, entfalten nun unsere westdeutschen Bühnen eine rege Tätigkeit, die freilich leider zum großen Teile der Operette zugute kommt. So erschien im Düsseldorfer Opernhaus Abrahams' recht übel duftende „Blume von Hawai", im Kölner Brodzkys reichlich albern Motive der „Entführung", des

„Figaro" und des „Don Juan" verzerrende „Flucht in die Ehe", während Krefeld trotz Abspielens des „Weißen Rößels" auch für die ernsthaften Darbietungen einen regen Besuch zu verzeichnen hatte. Dagegen mußte Münster sein Opernhaus nach dem Mißerfolg der Verpachtung an Bernau wieder in eigene Regie nehmen, Trier versucht das seinige noch notdürftig aufrechtzuerhalten und Essen wird die unter so schönen Hoffnungen begründete „Folkwangschule" als Privatinstitut weiterführen lassen. Über die Art der gewiß unumgänglichen Forterhaltung der Rheinischen Musikschule in Köln gehen noch die Beratungen. Man wird, im Einvernehmen mit den örtlichen Musiklehrerorganisationen die schon immer sehr gut besuchte Vorschule ausbauen und als Werbeanstalt für die Weiterbildung der heranwachsenden Jugend durch Privatlehrer verwenden, außerdem aber an der Musikschule selbst eine „Laienschule" einrichten, worin musikfreudige, aber durch Berufspflichten bisher belastete Dilettanten Gelegenheit zum Kammerspiel finden sollen. Man hofft auf diese Weise die Schule wie die Bürgerschaft zu neuen Stützen der musikalischen Interessen und damit auch derjenigen der Musikerschaft gewinnen zu können. Die Volksmusikbücherei wie der Verein der Opernfreunde haben hier kräftige Vorarbeit geleistet. Zu einem eigenartigen Werbemittel griff die Aachener Oper, welche an ihrem Hauptportal einen Lautsprecher anbringen und dadurch Bruchstücke aus Proben und Aufführungen dem Vorübergehenden zuklingen läßt!

Im übrigen hat sich nach Ablauf der weihnachtlichen Ruhe allenthalben die musikalische Tätigkeit wieder verstärkt. So gab es in München-Gladbach einen interessanten Abend mit selten gehörter Musik für zwei Klaviere, darunter die Erstaufführung einer Sonate Dr. Fritz Brandts aus Düsseldorf, des Rondos von Chopin, eines Scherzos von Rachmaninoff, ausgeführt von den einheimischen Pianistinnen Ilse Mühlen und Marieluise Hülten, die auch Regers Beethoven-Variationen in ihrer Wucht und Differenziertheit gewachsen waren. In Dortmund gab Wilhelm Sieben Verdis „Requiem" und einen Abend mit Hugo Wolf (Vorspiel und Zwischenaktsmusik aus dem „Corregidor" und „Italienische Serenade"), Reger (Klavierkonzert mit dem Münchener Reger-Apostel Schmid-Lindner am Flügel) und Schumann. In Duisburg bot die Oper Hans Pfitzners „Herz" (ebenso wie in Wiesbaden) und an einem der heiteren Musik zugedachten Abend Scheinpflugs Shakespeare-Ouvertüre, Tschaikowskys „Nußknacker" und eine Arie aus Rossinis „Semiramis". Düsseldorf gab unter Dr. Hans Paulig die deutsche Uraufführung des Oratoriums „Eines Menschen Lied" des in Bielefeld als tatkräftiger und überlegener Chordirigent wirkenden Grazers Otto Siegl, ein urwüchsiges und klanglich prachtvolles, vom tiefen Erleben getragenes Werk von Jugend und frühem Sterben, während Weisbach den Wunderknaben Poldi Mildner vorführte und durch Jacobus Menzen eine Orgel-Passacaglia des Leipziger, ebenfalls in Graz geborenen Reger-Schülers Hermann Grabner aus der Taufe heben ließ.

In Mühlheim (Ruhr) erklang die Uraufführung „Der Tragische Epilog" des Haas-Schülers Klußmann unter Jochum, ein ernstes, in seiner Faktur überaus kompliziertes und der freitonalen Richtung zugehöriges Werk. Die bisher im Einigungsstreit liegenden Nachbarstädte Buer und Gelsenkirchen verband Paul Belker durch die rühmliche Aufführung des Verdi'schen „Requiems". Bochum bot unter Grümmers Leitung Mussorgskys „Boris Godunow" in stilgemäßer Wiedergabe. Wiesbaden meldet die Umgestaltung seines Staatstheaters in ein „Nassauisches Landestheater", in welchen Zusammenhang wohl auch die Gerüchte von einer Berufung des Intendanten an das preußische Kultusministerium zu bringen sind, die sein Verlassen des Wiesbadener Postens bedingen würden. In Essen war das Münchener Violenquintett zu Gaste, das Werke von Purcell, Sweelinck, Dufay und ein Stück aus Bachs „Musikalisches Opfer" erklingen ließ. Fiedler ließ Berlioz' „Fantastische", dann das neue Kammerkonzert des Freiburgers Julius Weismann und an einem volkstümlichen Abend ein Quodlibet von Rossini, Auber, Offenbach bis Johann Strauß erklingen. Osnabrück hat durch seinen neuen Intendanten Dr. Fritz Berend einen erfreulichen Aufschwung genommen und wird kaum in die Gefahr der Auflösung geraten, die dafür am

Mannheimer Nationaltheater besteht. Münster beging am 28. Januar den 100. Geburtstag Franz Wüllners, des einstigen Schülers von Anton Schindler, dem Beethoven-Adepten und des nachmaligen Leiters der Kölner Gürzenich-Konzerte wie des Kölner Konservatoriums. An seinem Geburtshause wurde eine Gedenktafel angebracht. Ludwig Wüllner, der bekannte Rezitator-Sänger, arbeitet an einer umfassenden Biographie seines Vaters. Hagen brachte unter Weisbach die Erstaufführung einer georgischen Rhapsodie von Tscherepnin mit dem Cellomeister Grümmer als Solist. In Köln spielte Hubermann ein noch unbekanntes Mozartsches Adagio in E-dur, zu einem der großen Violinkonzerte nachkomponiert, ein weiteres Gürzenich-Konzert unter Abendroth brachte die Haydnsche „Schöpfung" mit Peltenburg, Tulder und Weber, welch letzterer besser abschnitt als seine ausländischen Kollegen. Kodalys „Marosszeker Tänze" enttäuschten etwas durch ihre rhythmische Gleichförmigkeit und auch Rachmaninows, von Stefan Bergmann vorgetragenes 2. Klavierkonzert gehört doch einer vergangenen Zeit an. Das für den Rundfunk geschriebene Divertimento von Braunfels fand ein dankbares Auditorium, und das Brahmssche Doppelkonzert, von den Damen Queling und Bernartz gespielt, ließ seine Vernachlässigung durch unsere Dirigenten schwer begreifen. Auf Unterhaltung eingestellt war der Edith Lorand und ihrem Orchester gewidmete Abend der Meisterkonzerte, den die Berliner Staatsopernsopranistin Perras mit Koloraturarien belebte. Als tüchtige Pianisten stellten sich Erich Rummel und Willi Stech vor, beide aus der altbewährten Schule Uziellis hervorgegangen. Auch der Rumäne Lichdi als Pianist und seine Landsmännin Maria Posti als Liedersängerin holten sich mit interessanten Programmen freundliche Erfolge. Mit Kaminskis leider etwas trocken geratenem Adagio und Fuge über das Schumann-Thema „Abegg" machte das Queling-, mit Verdis einzigem Quartett und Schuberts Werk in G-dur das ausgezeichnete Priska-Quartett bekannt. Interessante Orgelmusik hörten wir im Bachverein, so von Theegarten und von dem Bonner Neubaur, der Bachs 3. Teil der Klavierübung mit den Lutherchorälen virtuos wiedergab. Im Rahmen der Musikalischen Gesellschaft bot Maria Trunk, von ihrem Gatten Richard Trunk meisterlich begleitet, Gesänge von diesem und von Hans Pfitzner in idealer Ausgeglichenheit. Die „Kleine Oper" Hammerschmidts gab eine famose Neuaufführung des Lortzingschen „Hans Sachs", während der Chor der Hochschule zusammen mit deren Orchester unter der Leitung von Braunfels die von Trunk sorgsam vorbereitete c-moll-Messe Mozarts erklingen ließ. Im Westdeutschen Rundfunk, der sich unter Zimmermann für das gleiche Werk einsetzte, und wo Braunfels die Reihe der Mozartschen Klavierkonzerte fortführte, hörte man die „Zauberflöte" (Anheißer und Buschkötter), die „Walküre" und an Konzertwerken das Knüppelsche Christgeburtspiel, Weismanns Kantate „Macht hoch die Tür", Haydns kaum noch bekannte Sinfonie Nr. 91 mit Buschkötters glücklicher Cembalobearbeitung, stimmungsernste Lieder von Pensis, Georg Schumanns „Ringen um ein Ideal", Zilchers Suite, Ruthenfranz' Klavierkonzert, Blumers „Heiteres Spiel", Walter Reins „Dreikönigsmusik", Lieder der Wiener Pisk, Wellesz, Gál und Klavierstücke dieser Generation, Graeners „Galgenlieder", Thuilles „Romantische Ouvertüre" und Turinas „Fantastische Tänze" (letzteres unter O. J. Kühns Leitung). Als Solisten dieser Aufführungen seien genannt: Kläre Hansen, Aramesco, Strienz, Maria Engel, Neumann-Knapp, Hans Wocke, Liselotte Mann, Mimi Berger, Franz Legrand, Willi Stroß, Mittmann, Schneiderhan, Yella v. Braun-Fernwald, Grape, Dorothea Braus, Helene Fahrny, Henny Trundt, Adelheid Wollgarten, E. Treskow, P. Dramsch, Hermann Gürtler, Julian Gumpert.

Leben atme die bildende Kunst, Geist fordr' ich vom Dichter; Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus.
Friedrich von Schiller.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Oswald Kabasta, der immer auf gehaltvolle Neuheiten aus ist, brachte im letzten Gesellschaftskonzert die „Metamorphose" von Respighi, Variationen über zwei Themen; obwohl diese nicht von markanter Prägung sind, gelingt es dem geschmackvollen Komponisten doch, namentlich durch feine solistische Behandlung der Orchesterinstrumente, auch für sie Interesse zu erwecken. Knappertsbusch schloß sich an mit der neuen Ouvertüre zur Oper „Die geliebte Stimme" des Schwanda-Komponisten Weinberger. Auch hier wird die melodische Erfindung vorteilhaft durch volksliedhafte Wendungen gestützt, und eine glanzvolle Orchesterbehandlung tut das ihrige zur durchschlagenden Wirkung. Im Philharmonischen Konzert hörten wir unter Clemens Krauß drei Stücke aus der „Lyrischen Suite" von Alban Berg, die, ursprünglich für Quartett gesetzt, nun auf den ganzen Streicherchor übertragen sind. Sie zeigen die für den konsequenten Fortschritts-Fanatiker Berg charakteristischen Eigenschaften: Aufhebung von Melodik und Thematik, Verzicht auf jeglichen Aufbau und innere Struktur, Ablehnung des herrschenden Tonsystems und selbst des Rhythmus. Was dabei herauskommt, kann man sich denken und das Anhören ersparen: wiedermal Neues im rein Empirisch-Klanglichen, berechnet Konstruiertes und ein obstinates Durchsetzenwollen eines Systems, — alles, nur keine Musik, die diesen Namen verdiente.

Ein infolge der Not der Zeit aus den vielen unbeschäftigten Musikern zusammengestelltes „Großes Orchester der Vereinigung der Wiener Musiker" stellte sich mit einem zum Teil klassischen, zum andern Teil klassisch benannten, aber recht modern russischen Programm vor. Die „Klassische Sinfonie" Prokofieffs daraus ist ein wirklich wertvolles Stück. Aber mußte sich diese neue Wienerische Sozietät einen russischen Dirigenten wählen? Herr Zbigniew Domaniewski macht indes guten Eindruck, er hat mit dem frisch zusammengestellten Orchester tüchtig gearbeitet. Als Solistin trat an dem gelungenen und beifällig aufgenommenen Abend Frau Adeline v. Korytko (wie es heißt, die Gattin des Dirigenten) mit einem wohlgepflegten, heldisch tönenden, dunkel gefärbten Koloratursopran hervor. Auch Ivan Boutnikoff, ein ausgesprochener rubato-Dirigent, dessen Talente wir schon gelegentlich seines ersten „Modernen Konzerts" hervorhoben, vermittelte eine Erstaufführung: die der viersätzigen Vokal-Sinfonie von Rachmaninow über ein Gedicht von Edgar A. Poë, betitelt „Glocken"; es sind die Glocken, die, ähnlich wie bei Schiller, im Leben des Menschen die verschiedenen freudigen und schmerzlichen Ereignisse begleiten. Naturgemäß überwiegt hier das Bildliche über dem absolut Musikalischen, das aber doch auch gelegentlich, so in dem „goldenen Glockenklang der Liebe", getragen von dem blühenden Sopran der Frau Josefine Stransky, zu vollem Recht kommt. Dagegen fiel eine Neuheit von Florent Schmitt, „Rhapsodie Viennoise", gänzlich ab; es ist auch verwunderlich, daß ein Franzose mit dem Namen Schmitt von einem Wiener Walzer eine so verkehrte Meinung hat: so wild und zügellos tanzt man gewiß in Paris nicht einmal einen Cancan.

Über Solistenkonzerte zu berichten, muß ich mir diesmal versagen. Nicht übergangen aber sei wenigstens ein herrlicher Abend, den uns zwei Wiener Meistergeiger, Christa Richter und Georg Steiner, mit Kompositionen für zwei Geigen bescherten. Neben Bachs Doppelkonzert und Spohrs Duo war eine besondere Kostbarkeit Max Regers „Kanon und Fuge" aus op. 131 b, in dessen virtuoser und beseelter Wiedergabe die beiden Künstler wahrlich wetteiferten.

Radio Wien vermittelte uns zuletzt die Grazer Uraufführung der neuen komischen Oper „Die drei gerechten Kammacher" von Casimir v. Pászthory, deren Musik wohl im allgemeinen für den eigentlichen Lustspielton zu wenig natürlich und einfach und zu sehr harmonisch verkünstelt ist, auch den Gesang nur selten zu größeren melodischen Bogen sich aufschwingen läßt, aber immerhin in den rein orchestralen Teilen (so im Vorspiel, in der Einleitung zum II. Akt und der Übergangsmusik zum letzten Bild) sich zu selbständiger Größe erhebt. Was

der Musikdramatiker an Charakterisierungskunst und Humor vermissen läßt, das ersetzt bis zu einem gewissen Grade der geschmackvolle Satzkünstler und absolute Musiker.

Die Staatsoper beging den 75. Geburtstag Wilhelm Kienzls mit einer Aufführung des „Evangelimann" in Meisterbesetzung, die Kienzl selbst leitete. Von allen Ehren, die ihm aus diesem Anlasse von staats- und privatwegen zuteil wurden, dürfte ihm die warme Herzlichkeit, mit der das Wiener Publikum das immer gleich wirksame, im wahren Sinne volkstümliche Werk aufnahm, die liebste gewesen sein.

Immer achtunggebietender entfaltet sich die Tätigkeit der vor kurzem eröffneten Volksoper. Es muß dies um so mehr anerkannt und hervorgehoben werden, als die Schwierigkeiten, die sich dem rührigen Direktor Leo Kraus entgegenstellen, nicht allein in der Sache selbst gegeben sind; sie werden erhöht durch gewisse beunruhigende Nachrichten, die über die angeblichen Pläne seines Mitwerbers um die Herrschaft am Währinger Gürtel, des ehemaligen Volksopernleiters Rainer Simons, immer wieder in die Öffentlichkeit gelangen und geeignet sind, den ruhigen Aufbau des Spielplans und die Stetigkeit der künstlerischen Arbeit zu stören. Dennoch behält Direktor Kraus seinen Mut, und, siehe da, das Glück bleibt ihm treu. So fiel ihm ein Gastspiel Alfred Piccavers sozusagen in den Schoß, indem dieser, ein Lieblingssänger der Wiener, von der Staatsoper geschieden, nunmehr von der Volksoper mit offenen Armen aufgenommen wurde. Sein Auftreten als Cavaradossi machte dort nicht wenig Aufsehen und bestärkte das Vertrauen in die Leitung der Volksoper. Neben ihm aber brachte auch Vera Schwarz mit ihrer von wahrer Dämonie besessenen Darstellung der Carmen die Aufführung zu hinreißender Wirkung. Indessen dürfen gerechterweise nicht die „Stars" allein als solche gewertet werden, denn auch andre Gäste, unter denen wir Lilly Claus, Stella Eisner und die für Wien neue, interessante Hochdramatische Frl. Kalliope de Castan nennen wollen, hielten ein hohes Niveau.

Und einen neuen Schlager führte Direktor Kraus auf — den „Freischütz"! Er füllte das Haus, und das Wunder seiner ewigen Musik empfand man in dieser Zeit fast als ein wirkliches Wunder.

Ermutigt durch solche Erfolge, konnte Leo Kraus es wagen, auch als Komponist hervorzutreten durch die Uraufführung seiner fantastischen Oper „Die Nachtigall". Das bekannte Andersensche Märchen, das schon zu Strawinskis „Rossignol" den Stoff hergegeben hat, zielt in seiner neuen, geschickten Bühnengestaltung, die es nicht vergröbert, ihm vielmehr all seine luftige Lieblichkeit beläßt, auf die Wirkung eines mit Nachtigallentönen brillierenden Koloratursoprans. Kraus schrieb dazu eine echte und wirksame Theatermusik, die, bei wohltuender Zurückhaltung in den äußeren Mitteln, den Sängern gute Rollen gibt und dabei doch des Geschmacks und der Kultiviertheit nicht entbehrt. Für die Hauptrolle hatte er in Friedl Böhm eine entzückende Verkörperung gewählt. Neben ihr verdienen auch Hanne Schwarz, dann Richard Kubla, der Bariton Ernst Fischer und der Kammersänger Lorenz Corvinus hervorgehoben zu werden. Man muß wirklich den Mut und die Ausdauer bewundern, mit denen hier gearbeitet wird, und darf sich selbst dazu beglückwünschen, daß es in Wien gelungen ist, in dieser krisenhaften Zeit, die andre Bühnen zum Schließen zwingt, eine neue zu eröffnen und mit ihr „volle Häuser" zu machen.

Das bedeutendste musikalische Ereignis für Wien bildete die Erstaufführung von Pfitzners neuem Musikdrama „Das Herz" in der Staatsoper. Es war dies eine künstlerische Tat ersten Ranges. Ich muß mich hier auf das Nötigste und das Tatsächliche der Aufführung beschränken, da über das neue Werk gelegentlich seiner Berlin-Münchener Uraufführung bereits berichtet wurde und ein Eingehen auf das, was da noch alles zu sagen wäre, den mir gewährten Raum weit überschritte. Doch behalte ich mir's vor, denn das neue, in seiner Wesensart noch kaum erkannte Werk stellt selbst den mit Pfitzner vertrauten Zuschauer vor neue Fragen und vor neue Genußmöglichkeiten. So hat das vielfach mißverstandene sonderbare Mittelstück der mythologischen Maskerade der Hofgesellschaft im zweiten Akt seine unverkennbare Parallele mit der Stellung des Konzilakts im Palestrinadrama, die manchem noch heute unverständlich

vorkommt; ein Ähnliches gilt von den angeblichen Mängeln des Textbuches. Welches Operntextbuch hat denn keine? Dieses aber hat den großen Vorzug, einen der größten deutschen Tonsetzer zu einem neuen Werk angeregt zu haben. —

Die eingängliche Art der Oper, die Pfitzner selbst als richtige Repertoire-Oper geplant und geschrieben hat, bewahrheitete sich bei der Wiener Erstaufführung in dem ausgesprochenen starken Erfolg, den sie beim Publikum fand. Direktor Clemens Krauß hatte sich persönlich der größten Mühe unterzogen, um sie würdig herauszubringen, und die musikalische Leitung Robert Heger übertragen, dem bewährten Pfitzner-Interpreten, der die thematischen und koloristischen Feinheiten der neuen Wunderpartitur, in den lieblichen Lyrismen wie in den dramatischen Gärungen und Entladungen, unterstützt von dem solch würdiger Aufgabe dankbar und freudig folgenden Opernorchester, mit höchster Eindringlichkeit herausarbeitete. Der Regie von Dr. Wallerstein gelang es, die szenischen Wunder des romantischen Geschehens stimmungsvoll und unvordringlich glaubhaft zu machen. Alfred Jerger bot in der Hauptrolle des Athanasius eine imposante starke darstellerische und Gesangsleistung, die uns den in Schuld verstrickten leidenden Menschen auch wirklich herzlich nahe brachte. Neben ihm stand Frau Margit Angerer in der wundervoll zarten Kontrastfigur der reinen, schuldlosen Helge: Erscheinung, Geste und Stimme der hochbegabten Frau Erfüllung einer Illusion! Ein Kabinettstück in Ton und Maske Georg Maikl als Geheimrat, die Stimme, auf Lautsprecher übertragen, von überwältigender, gespenstischer Dämonie. Das Herzogspaar bei Herrn Manowarda und Frau Rünger in ausgesuchter vorzüglicher Verkörperung. Nicht zu vergessen der Wendelin von Frau Dora With und der junge Kavalier des Herrn Zimmermann.

Leider, das darf nicht verschwiegen werden, hat die Tageskritik zu dem Werk eine durchaus unfreundliche, um nicht zu sagen: feindselige Haltung eingenommen. Schon die Einmütigkeit, mit der, wie auf ein gegebenes Zeichen, diese Ablehnung erfolgte, gibt zu bedenken; sie geschah mit einer einzigen Ausnahme, bei der eben auch ein Künstler zu Worte kam, Joseph Marx, der als Einziger für das zeitgenössische Genie eingetreten und seine Leistung entsprechend würdevoll behandelt hatte. Die Art, wie diesmal, im bewußten Gegensatz zu dem großen Erfolg bei der noch unverdorbenen Öffentlichkeit, von der sogenannten „maßgebenden" Seite gegen das Werk Stellung genommen wurde, verdiente wohl einmal näher untersucht zu werden.

Zu unserer Notenbeilage.

Mit unserer heutigen Notenbeilage weichen wir von dem bisherigen Brauch, die Notenbeilage ausschließlich auf den Inhalt des Leitaufsatzes einzustellen, aus naheliegenden Gründen ausnahmsweise ab und stellen unseren Lesern ein junges Talent vor, auf das uns der feinsinnige Komponist und Pianist Julius Weismann, Leiter des Musikseminars in Freiburg i. Br., kürzlich mit den nachstehenden Zeilen aufmerksam machte:

Sehr geehrter Herr Bosse!

Durch Zufall höre ich ein ganz entzückendes kleines Klavierstück eines jungen Komponisten. Ich habe ihm vorgeschlagen, er soll es Ihnen einschicken, und vielleicht können Sie es in Ihrer Zeitung als Musikbeilage veröffentlichen. Es ist gewiß in Ihrem Sinne, ein echtes Stück Musik zu bringen, in dem noch musikalische Erfindung, die ja nicht am „laufenden Band" hergestellt werden kann, der Ausgangspunkt zum Musizieren ist.

Mit vorzüglicher Hochachtung!

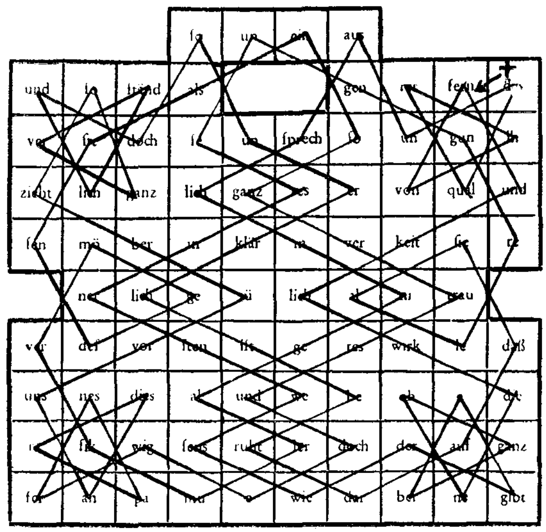
Freiburg i. B., 26. Nov. 31. Ihr ergebener

gez. Julius Weismann.

Die Löſung des „Muſikaliſchen Röſſelſprung".

Preisrätſel von R. Gottſchalk, Berlin.

Aus dem in unſerem Dezemberheft gezeigten Silben-Bild war durch die nachſtehend ausgeführten „Röſſelſprünge"



der folgende Ausſpruch Arthur Schopenhauers über das Weſen der Muſik zu finden:
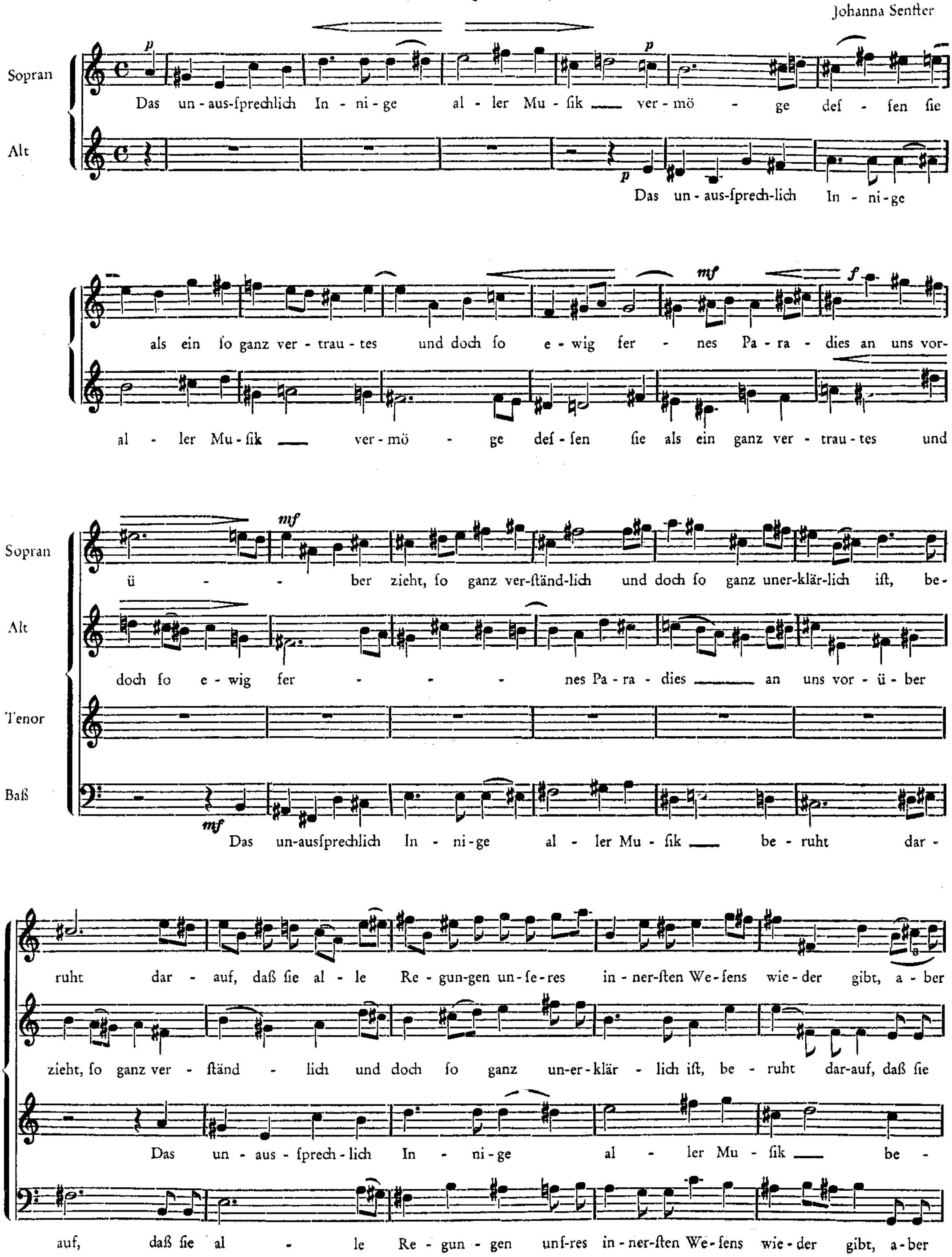
> „Das unausſprechlich Innige aller Muſik, vermöge deſſen ſie als ein ſo ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, ſo ganz verſtändlich und doch ſo unerklärlich iſt, beruht darauf, daß ſie alle Regungen unſeres innerſten Weſens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual."
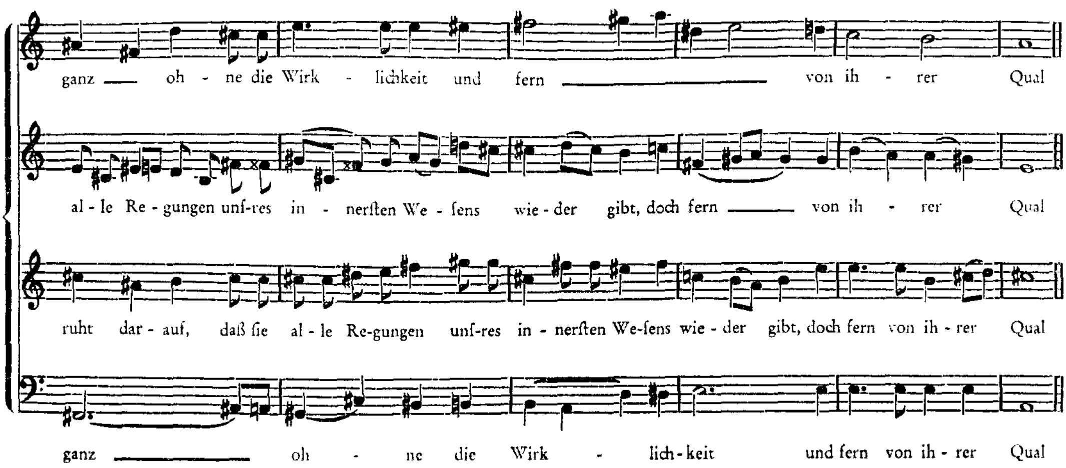
Dieſe Aufgabe ſcheint unſeren Rätſelfreunden ganz beſondere Freude bereitet zu haben. Davon erzählten die zahlreichen Briefe. Die einen betonen die Freude an der Schwierigkeit der Aufgabe als ſolcher, die anderen den reichen Gewinn aus der erneuten und eingehenden Beſchäftigung mit dem Ausſpruch Arthur Schopenhauers, zu dem die Aufgabe hinführte. Insgeſamt kamen uns 106 richtige Löſungen zu. Und unter dieſen 26 dichteriſche Ausgeſtaltungen nach den beiden oben erwähnten Richtungen, und weiter einige vortreffliche kompoſitoriſche Arbeiten. Den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 12.—) haben 7 Löſungen, 5 Kompoſitionen und 2 Dichtungen, erhalten, und zwar Helmut Bräutigam, Unterprimaner, Crimmitſchau — Theo Feige, Studienrat, Porta/Weſer — Ernſt Lemke, Studienrat, Stralſund — Walter Rau, Chemnitz — Johanna Senfter, Oppenheim — Edwin Telſchow, Lehrer, Jabel, z. Zt. Davos-Dorf — Schweſter Tharſilla, Muſiklehrerin, Boppard a. Rh. Es wäre reizvoll die Arbeiten von Theo Feige, Walter Rau und Johanna Senfter, hier nebeneinander zu veröffentlichen. Alle drei komponierten den Schopenhauer'ſchen Text vollſtändig durch. Jede Arbeit offenbart aber einen ſo völlig anderen Charakter, ein ſolch verſchiedenes Temperament, daß wir lebhaft bedauern aus Raumnot auf dieſe Gegenüberſtellung verzichten zu müſſen. Walter Rau, den unſere Löſer ſchon aus manchen kleineren hier veröffentlichten muſikaliſchen Löſungen kennen, ſandte diesmal einen prächtigen Chor, bei dem wir den melodiſchen Fluß der ſelbſtändig geführten Singſtimmen bei der Herbheit der Textvorlage bewundern müſſen; ein ausgezeichnetes Werk, nur leider viel zu lang für unſeren Raum. Theo Feige erfand zu Schopenhauers Worten einen ſauber gearbeiteten Kanon in ernſter getragener Melodie. Johanna Senfter, die uns ſchon bei früherer Gelegenheit eine ſehr reife Arbeit einſandte, ſoll diesmal mit der Veröffentlichung ihrer kraftvollen Vertonung des Schopenhauer'ſchen Ausſpruches zum Zuge kommen.

„Das unausſprechlich Innige aller Muſik"

(A. Schopenhauer)

Johanna Senfter





Johanna Senfter, Oppenheim.

Diefer ernften, faft männlich ftrengen und wuchtigen Arbeit ftellen wir eine heitere gegenüber. Edwin Telfchow, Lehrer in Jabel bei Wittftock, der z. Zt. im Deutfchen Kriegerkurhaus in Davos-Dorf weilt, hat in diefem unfreiwilligen Krankenurlaub feine heitere Mufe eine „Röffelfprung-Polka" für echte Dorfmufik für Blechbläfer und Klarinette befchert. Er fchreibt:
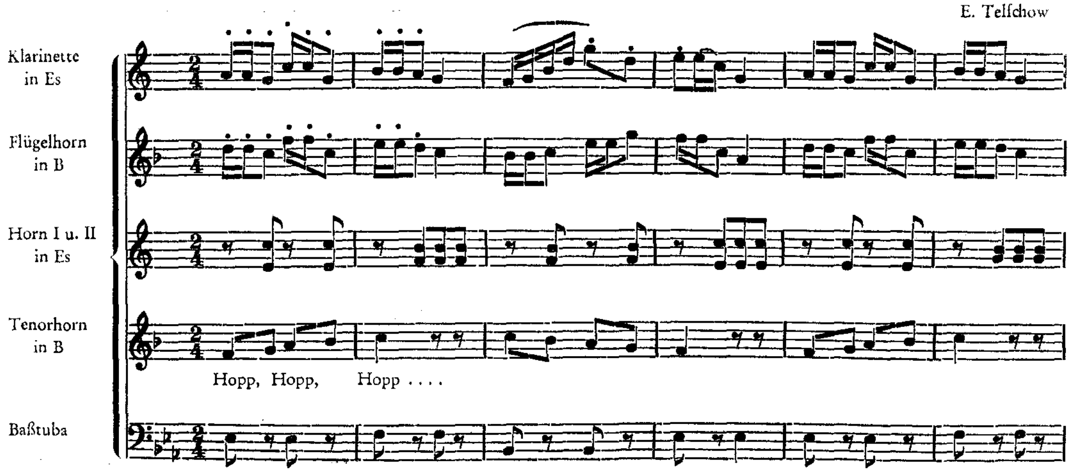
Röffelfprung-Polka
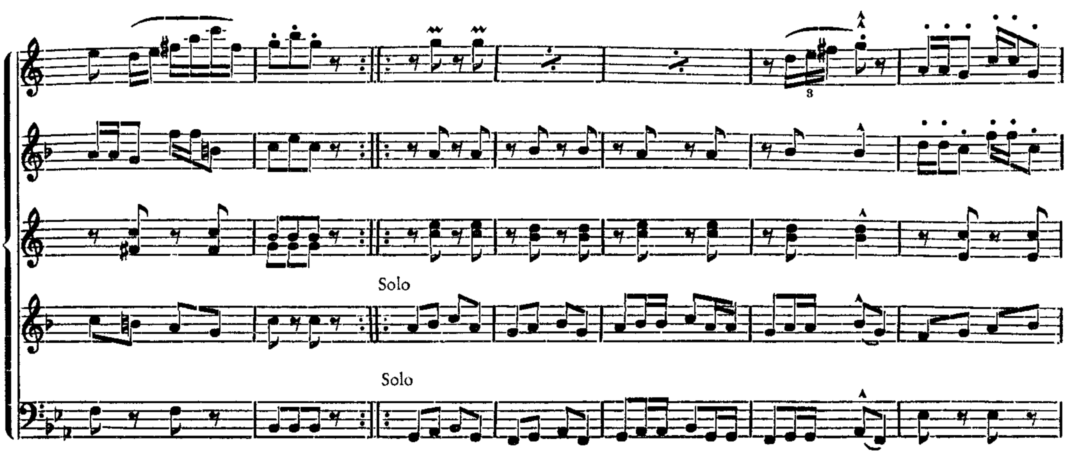
für Bauernkapelle
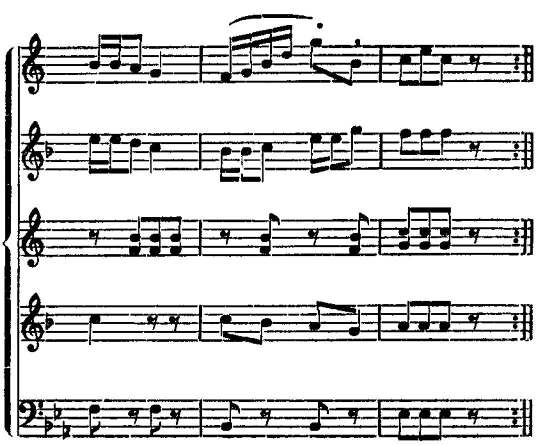
(mit Benutzung des Kinderliedes „Hopp, Hopp, Hopp; Pferdchen lauf Galopp")

„Ich habe verfucht den Röffelfprung in Noten darzuftellen (● ● ● oder ● ● ●). Aus dem Motiv formte fich dann „Hopp, Hopp, Hopp", diefe Scherzpolka für Dorfmufik."

E. Telfchow







uſw.

Edwin Telſchow, Jabel,
z. Zt. Davos-Dorf.

Ernſt Lemke wurde ein 1. Preis zuerkannt, obwohl er den Schopenhauer'ſchen Text nicht vertonte, da ſeine Arbeit, eine innige Liedmelodie, gut iſt.

Die beiden dichteriſchen Löſungen ſind folgende:

Sonett an die Muſik.

Du, deren Grenzen Erd' und Himmel meſſen,
Die dort, wo Gott und Menſch zuſammenprallen,
Stets doch in eins, in Gott, zuſammenfallen,
Dich hieß der Geiſt auch unſer inner' Weſen,

Ließ unſres Herzens tiefſte Regung leſen
Und liebevoll, in reinſten Farben malen,
Doch fern der Wirklichkeit und ihren Qualen,
Des Lebens rauher Wahrheit ganz vergeſſen.

Und können wir's nicht ſagen, ſo doch ahnen,
Daß dies die Kräfte ſind, die tief geheimen,
Die deine lautre Innigkeit gebären,

Daß auf vertrauten und doch fernſten Bahnen,
Ein Paradies, uns kannſt vorüberträumen,
So ganz verſtändlich, doch nicht zu erklären.

Helmut Bräutigam, Crimmitſchau.

Ein zweiter Preis, o welches Glück,
Ward mir beschieden vom Geschick,
Wollt kaum den Augen trauen.
Und schon hielt ich den schönen Band
Und wog ihn prüfend in der Hand,
Ließ freudig ihn beschauen.

Und kam ich an den Inhalt dann,
Da ging ein recht Genießen an
Fing leise an zu singen;
Und tät mit meinem Preis voll Stolz —
Ich bin ja noch aus jungem Holz —
Sogar vor Freude springen.

Und sieh, der Hupfer führt mich fein
Grad in den Rösselsprung hinein,
Den uns Herr Bosse sendet.
Nun hüpft ich munter kreuz und quer
Durch alle Felder hin und her.
Bald war das Werk vollendet.

Was uns Frau Musika beschert,
Von Schopenhauer tief erklärt,
Ich sah es vor mir liegen;
Und send es nun zur Prüfung ein
Und hoffe still im Herzen mein:
„Möcht wieder es genügen." —

Schwester Tharsilla, S. S. U., Musiklehrerin, Boppard a. Rh.

Weiterhin erhalten einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 8.—): Georg Amft, Studienrat, Habelschwerdt — Hans Becker, Lehrer, Unterteutschenthal/Halle — Otto Deger, Hauptlehrer, Neustadt i. Schw. — M. Gärtner, Musiklehrer, Voerde — M. Georgi, Oberlehrer, Thum i. Erzgeb. — Bruno Wamsler, Lehrer u. Organist, Lauscha i. Th. —

Je ein 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 6.—) wurde zuerkannt: Clara Bräuer, Pianistin, Wiesbaden — Alex Grimpe, Komponist Hamburg — Hedwig Heine, Halberstadt — Rudolf Kocea, Lehrer, Wardt/Xanten — Günther Köhler, stud. phil., Jena — Hermann Langguth, Musikdirektor, Meiningen — Eugen Püschel, Musiklehrer, Chemnitz — Karl Schlegel, Recklinghausen — Richard Trägner, Kirchenmusikdirektor, Chemnitz.

Einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 4.—) erhalten: Friedel Fürstenow, Essen — Paul Hoffmann, cand. ing., Danzig — Emma Krenkel, Musiklehrerin, Michelstedt — Bruno Leipold, Musikdirektor, Schmalkalden — Wilhelm Löhner, Freiberg i. Sa. — Eleonore Mattiefen, Gehlsdorf b. Rostock — Emmy Gräfin Schlieffen, Bad Doberan — Erwin Stieß, Musiklehrer, Mannheim — Paul Voß, Musiklehrer, Lauenburg i. P. — Hedwig Zwiener, Klavierlehrerin, Neisse O.-Schl.

Wir müssen nochmals bedauern, daß die Raumverhältnisse weitere Veröffentlichungen aus den Einsendungen nicht gestatten und bitten alle Preisträger uns ihre Wünsche mitzuteilen. Unsere Verlagserscheinungen sind auf den Umschlagseiten des Februar-Heftes aufgeführt; Verzeichnisse stehen auf Wunsch selbstverständlich jederzeit gerne zur Verfügung.

Alle weiteren Einsender richtiger Lösungen seien hier nachfolgend noch namentlich aufgeführt:

Helene Bender, Naumburg — Carl Berger, Studienrat, Freiburg — L. Betz, Hadamar — Elfriede Birkenstock, Saarbrücken — Wilhelm Blank, Studienrat u. Musiklehrer, Ottweiler — Nora Bleicher, Leipzig — Max Borowka, Lehrer, Oppeln —

Georg Dahlke, stud. päd., Dortmund — Ernst Döge, Oberprimaner, Borna —

Otto Fleck, Musikakademiker, Wien — Willy Fritzsche, stud. mus., Eisenach —

Gustav Gland, Gerichtsassessor, Schlottheim/Thür. — Günther Grenz, Seminaroberlehrer, Altkemnitz — T. Grotsch, Leipzig —

Dietrich Haardt, Organist u. Musikreferent, Castrop-Rauxel — Zdenko Halla, Chormeister, Eiserfeld/Sieg — Alfred Hanisch, akad. Musiklehrer, Rakau — Wilh. Hans, St. Ingbert — Elsa Heidenreich, Klavierlehrerin, Köslin — G. Heilmann, Studienrat, Neheim — Dr. A. Hillmann, Bochum — Maria Horand, Professorsgattin, Purkersdorf —

Janz, Obermusiklehrer, Aschersleben — Grete Jungk, Brake —

Rudolf Klein, Organist, Köln — S. Knop, Klavierlehrerin, Danzig — Heinrich Koch, Zeitz — J. Kreies, Studienrat, Viersen — Hans Kühner, Eisenach —

Arno Laube, Kirchenmusikdirektor, Borna — Emil Lorenz, Studienrat, Zwickau —

Willy Mädler, Reliefgraveur, Leipzig — Hugo Mehlert, Fabrikdirektor, Einsiedel — Helene Meyer, Kiel — Hubert Meyer, Walheim — Philipp Möller, Hadamar — W. Mühlhäußer, Oberlehrer, Rheingönheim —

Paul Oehme, Kantor, Leipzig —

Charlotte Parlapanoff, Leipzig — Frau Oberförster Pertsch, Grenzmark-Posen-Westpr. — Franz Pfeiler, stud. mus., Augsburg — Kurt Poser, Lehrer, Sömmerda —

Dr. Raab, Sekretär, Freiwaldau — Joſef Rauttenbacher, Helſingfors — Chr. Recht, Lehrer, Sterkrade — Gerd Ridder, Unterprimaner, Mülheim — Theodor Röhmeyer, Pforzheim — Maria Ronge, Klavierlehrerin, Neiſſe —

Kurt Spindler, Dresden — Joſef Sykora, Elbogen —

Oskar Schäfer, Oberlehrer, Leipzig — Walter Schilling, Dresden — Max Schneider, Kapellmeiſter, Landſtuhl — Max Schubert, Kantor, Schrebitz — Olga Schuchardt, Nordenham — Ernſt Schumacher, Emden —

H. Stahl, Konzertmeiſter, Gröna — Johannes Stegmann, Konzertmeiſter, Mannheim — Ernſt Stiller, Oberpoſtſekretär, Züllichau —

Martha ter Vehn, Emden — Hermann Thumm, Barcelona — Joſ. Tönnes, Organiſt, Duisburg — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —

Herbert Uhlig, Chemnitz —
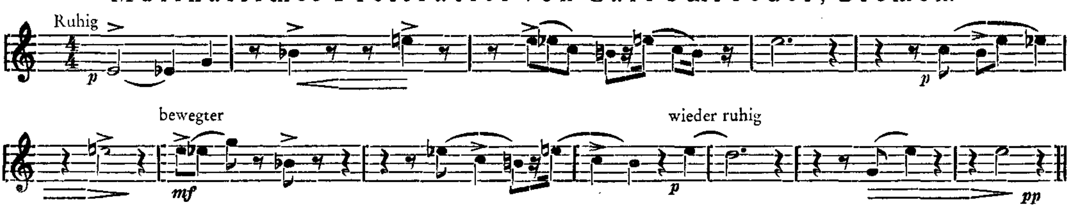
Rudolf Wardenbach, Wattenſcheid — Theodor Wattolik, Profeſſor, Warnsdorf — Eugen Weber, Oberſekundaner, Mülheim-Ruhr — H. Wellmann, Lehrer, Everſten-Oldenburg — Karl Wettig, Studienrat, Siegen — E. Wiedemann, Kantor, Garz — Herbert Wieninger, Wien — Alfred Wottrich, Delmenhorſt —

Lotte Zimmer, Muſiklehrerin, Bydgoszcz/Bromberg — Herta Zirkler, Muſiklehrerin, Bydgoszcz/Bromberg —

Z.

Eine Hirtenweiſe.

Muſikaliſches Preisrätſel von Carl Schroeder, Bremen.



Die Notennamen der vorſtehenden Weiſe ergeben in Verbindung mit Buchſtaben, die an Stelle der Pauſen zu ſetzen ſind, einen Ausſpruch Hans von Bülows. Dabei iſt jede Note nur ein Buchſtabe.

Mit unſerer heutigen Aufgabe verbinden wir gleichzeitig eine Neugeſtaltung in der Preisverteilung, da es ſich im Laufe der Zeit durch die ſtets ſo zahlreiche Einſendung von Dichtungen und Kompoſitionen ergab, daß ausſchließlich die nach dieſen Richtungen Begabten zu einem Preiſe gelangten. Wir haben aber eine große Reihe von Freunden unſerer Rätſelecke, die ſich gerne mit den Aufgaben beſchäftigen und richtige Löſungen erzielen, denen es aber an Zeit und Neigung fehlt, die Löſungen in eine beſondere Form zu kleiden, ſo daß bisher lediglich ihr Name erwähnt wurde. Um allen, die ſich um die Aufgaben bemühen, gerecht zu werden, werden wir in Zukunft bei der Preisverteilung über die geſamten richtigen Löſungen jeweils das Los entſcheiden laſſen, behalten uns aber vor, beſonders wohlgelungene dichteriſche oder kompoſitoriſche Löſungen von Fall zu Fall beſonders zu prämiieren und in unſeren Heften zum Abdruck zu bringen.

Die Löſungen der heutigen Aufgabe ſind bis 10. Mai an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. An die Einſender richtiger Löſungen gelangen insgeſamt ſieben Preiſe zur Verteilung, über die das Los entſcheidet, und für die Bücher nach freier Wahl der Preisträger aus dem Verlag von Guſtav Boſſe zur Verfügung ſtehen. Es werden ausgeſetzt:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
vier Troſtpreiſe: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—.

Für richtige Löſungen, die in beſonders hervorragender Form (Dichtung, Kompoſition oder dgl.) eingeſandt werden, behalten wir uns vor, beſondere Preiſe auszuſetzen. Z.

Neuerscheinungen.

Haydn: Sechs Chöre für gemischte Stimmen. Hrsg. von Fritz Jöde. Leipzig, Kistner & Siegel. Eine sehr hübsche, empfehlenswerte Sammlung.

Adolf Strube: Dreistimmiges Choralbuch, Melodien nach dem Einheitsgesangbuch. Verlag von Carl Merseburger, Leipzig. 8⁰. 44 Seiten.

Dr. A.-E. Cherbuliez: Joseph Haydn. 129. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1932, Kommissionsverlag von Hug & Co., Zürich und Leipzig. Quart, 52 Seiten.

Donald Francis Tovey: A Companion to „The Art of Fugue" („Die Kunst der Fuge") J. S. Bach, Oxford University Press, London; Humphrey Mileford. 8⁰. 79 Seiten.

Derselbe. The B. B. C. Year-Book 1923, The British Broadcasting Corporation, Broadcasting House. London, W. I. 8⁰. 480 Seiten.

Hans Diestel: „Ein Orchestermusiker über das Dirigieren" erschien im Musikverlag Adler in Berlin. Die geistvolle Broschüre mit einem langen, den Autor ehrenden Vorwort von Dr. Rich. Strauß legt in höchst fesselnder Weise die Probleme der schwierigen Dirigierkunst dar und ist für alle Dirigenten, Chormeister, Künstler und Musiker hochinteressant und erregte allenthalben großes Auffehen. Die intensive Behandlung der einzelnen Details, das geistige Erfassen des Stoffes, die fachmännischen anregenden Ausführungen des Verfassers, der billige Preis der Schrift werden derselben zur weitesten Verbreitung förderlich sein. Kapellmeister Georg Schmidt.

Erwin Lendvai: „Psalm der Befreiung", für vierst. Männerchor, Sopransolo u. Orchester, op. 75. 4⁰. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Erwin Lendvai: Lieder im Volkston f. Männerchor a cappella. Heft 1—3. Ernst Eulenburg, Leipzig.

J. J. F. Dotzauer, 57 kleine Duette f. 2 Violoncelli, 4⁰. (Johannes Klingenberg.) Collection Litolff, Leipzig.

Derselbe: 113 Cello-Etuden (Johannes Klingenberg.) Heft 1/4. Ebenda.

Derselbe: Violoncello-Schule (Klingenberg). Band 1/3. Ebenda.

Carl Hessel: Kurzgefaßte Cello-Schule. Heft 1/2. Gebr. Hug, Leipzig.

Max Kowalski: Fünf Lieder für eine Singstimme u. Klavier op. 16. 4⁰. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Joseph Haydn: Aus dem Dankliede an Gott f. Chor mit Klavier oder Streichorchester. Hrsg. von Lemacher-Mies. 4⁰. P. J. Tonger, Köln.

Johannes Engelmann: Phantasie, Passacaglia und Fuge g-moll f. Orgel op. 34. 8⁰ quer. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wolfgang Gurtler: Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken. Gr. 8⁰. VIII u. 175. S. Wolfenbüttel-Berlin, G. Kallmeyer Verlag, 1931. M. 4.—.

Alfred Cortott: La musique française de Piano. II. 8⁰. 22 S. Paris, les éditions Rieder, 1932.

Besprechungen.

Bücher:

OTTO ZUR NEDDEN: „Quellen und Studien zur oberrheinischen Musikgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1931.

Als 9. Heft der Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen, herausgegeben von dem bekannten Max-Reger-Schüler Professor Dr. Karl Hasse, erschien das obengenannte Quellenwerk, eine sehr erwünschte Ergänzung zu den zahlreichen bisherigen Untersuchungen über die Musikgeschichte des Niederrheins, deren Zusammenstellung Dr. Willi Kahl im Programm der 2. Rhein. Literatur- und Buchwoche 1923 gegeben hat. Neben die Städte Coblenz, Köln, Düsseldorf treten bei zur Nedden Straßburg, Basel, Konstanz und Speyer u. a. m. Der erste Teil der Arbeit behandelt die badischen Fürstenhöfe bis 1650, also Baden-Baden, Pforzheim, Durlach, der zweite die Musikgeschichte von Konstanz bis zur Reformation, alles unter Heranziehung nicht allein der einschlägigen zeitgenössischen und älteren Literatur, sondern auch bisher unbekannt gebliebener Aktenstücke, ebenso unter Beifügung aufschlußreicher Bilder und Inventarien. Das Ganze bietet somit eine wertvolle Ergänzung zu Fritz Steins Geschichte der Musik in Heidelberg wie Schiedermairs Arbeit über die Oper an den badischen Fürstenhöfen des 17. und 18. Jahrhunderts, Sittards und Bosserts Studien zur Geschichte der württembergischen Herzöge und Mosers Monographie Paul Hofhaimers sowie endlich einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zu der noch immer fehlenden Gesamtgeschichte der sozialen Entwicklung des deutschen Musikerstandes. H. U.

THEOPHIL STENGEL: „Die Entwicklung des Klavierkonzerts von Liszt bis zur Gegenwart". Verlag: Neuenheimer Musikhaus Reiter u. Kurth, Heidelberg.

Während das Klavierkonzert von J. S. Bach ab, dem Begründer dieser Species, über die Sonate geleitet, eine Entwicklung nahm, welche durch Franz Liszt einen bestimmbaren Höhepunkt erreichte, haben dessen Nachfolger mehr oder minder die überkommenen Normen nur abgewandelt. Die treibenden Kräfte wurden hierbei entweder durch die Gesetze der absoluten Musik — also Selbstzweck — oder durch die der angewandten, wo eine poetische Idee die formale Gestaltung bestimmt, geleitet. Es sind hierbei zwei Typen festzustellen: das mehrsätzige Konzert, wo jeder Satz ein thematisch in sich abgeschlossenes Ganzes bildet, oder das sogenannte durchkomponierte, in welchem sich ein Motiv, gleich einem roten Faden, mehr oder minder rhythmisch und melodisch charakteristisch verändert, durch das ganze Werk zieht. Auf Grund dieser Feststellung hätte der Verfasser sein Büchlein leicht auf ein Drittel der Seitenzahl zusammendrängen können. Dabei wären mehr Notenbeispiele und weniger Worte hier zweckdienlicher gewesen; denn der größte Wortschatz kann nie das geringste Notenklangbild ersetzen. Hier sei gleich angeführt, daß die gebrachten Beispiele, viel zu sehr zusammengedrängt, der Klarheit teilweise entbehren. Auch auf Widersprüche sei hingewiesen. Zum Beispiel spricht der Verfasser S. 35 von F. Busonis e i g n e m Klavierstil, S. 37 aber, daß Bach und Brahms bei Konzeption dieses Werkes (Konzertstück op. 31 a) Pate standen, und S. 40 sogar von der teilweise eklektischen Haltung seiner Kompositionen. Mit weit glücklicherer Einfühlung und Darstellung ist der § 10, die „Impressionisten", behandelt. Es sei hier gerne anerkannt, daß es für den Verfasser keine geringe Mühe war, sich durch zirka 200 von 600 Konzerten, denn so viele sollen in den letzten 80 Jahren erschienen sein, hindurchzuarbeiten, von denen sich bisher höchstens zwei Dutzend auf die Dauer als lebenskräftig erwiesen. Prof. R. Hgl.

HERMANN RICHTER: „Jahreszeiten der Liebe", ein Haydn-Roman. Verlag von Koehler u. Amelang, Leipzig.

Der dichterische Leitgedanke, die Liebesempfindungen Haydns in den vier Jahreszeiten seines Lebens zu schildern und sie als Anregung zur Komposition seines Oratoriums zu bewerten, ist sehr geschickt. Es ist dem Verfasser dank gründlicher historischer Studien sehr gelungen, Haydn in die Umwelt seiner Zeit hineinzustellen. Es liegt in der Natur der dichterischen Anlage, daß sich anstelle eines Romans vier mehr oder minder abgeschlossene Einzel-Episoden entwickeln. Populäre Einzelheiten wie die Szene mit der „Abschieds-Sinfonie" dürfen natürlich in der Niederschrift nicht fehlen. Das Werk ist jedenfalls ein literarischer Wert, im Stil und in der Charakterisierung der einzelnen Persönlichkeiten sind dem Dichter mancherlei gute Gedanken eingefallen. Man wird sich gern von Hermann Richter in die Zeit Haydns zurückführen lassen und dem Verfasser nach beendeter Lektüre für seine fesselnde Darstellungsweise Dank wissen. Dr. F. Stege.

LEIMER - GIESEKING: „Modernes Klavierspiel". Verlag B. Schotts Söhne.

Karl Leimer, Direktor des Städtischen Konservatoriums in Hannover, der Lehrer Giesekings, hat ein sehr einfaches Buch höchster pädagogischer Weisheit geschrieben. Manchem mögen die Lehrziele: Hörenlernen, schärfste Selbstkritik, das Kunstwerk bis ins Innerste erfassen, allzu einfach erscheinen. Aber bei sorgfältigster Nachprüfung wird sowohl der Pädagoge wie der ausübende Pianist zugeben müssen, wieviel hier zu wünschen übrig bleibt. Die Behauptung des Autors: „Die meisten Lehrer lassen ihre Schüler die zu übenden Stücke nur ungefähr studieren. Im Gegensatz hierzu behaupte ich auf Grund jahrelanger Erfahrung und Bestätigung: Die größten Fortschritte in technischer und musikalischer Hinsicht sind von dem Augenblick an zu erzielen, von dem an die meisten Lehrer dem Schüler ein neues Stück geben, obwohl an dem alten noch viel, ja das Wichtigste zu lernen ist", ist hart, aber leider gerechtfertigt. Der Vorschlag des Auswendiglernens eines Musikstücks nur nach dem Notenbild, ohne Benützung des Klaviers, ist durchführbar und erfolgversprechend. Das tonlose Hörenlernen, das Unabhängigwerden vom manuellen Gedächtnis ist auf diese Weise mit Sicherheit zu erwerben. Das Beste, was über das Buch zu sagen ist, fassen wir zusammen in die Feststellung, daß es der Reklame mit Gieseking nicht bedarf, um die Aufmerksamkeit interessierter Kreise auf sich zu lenken.

K. Schurzmann-Berlin.

Musikalien.

DAS LIEDERBUCH DES ARNT VON AICH (Köln um 1510). Erste Partiturausgabe der 75 vierstimmigen Tonsätze von Eduard Bernoulli und Hans Joachim Moser. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1930.

Eines der wertvollsten deutschen Liederbücher des 16. Jahrhunderts wird durch diese Ausgabe zu neuem Gebrauche vorgelegt. Moser macht im Vorwort wahrscheinlich, daß es das Repertoire der Kammermusik des Augsburger Bischofs Grafen Friedrich II. von Zollern enthält. Jedenfalls lassen sich als Komponisten der Stücke nur solche nachweisen, die zur Hofkapelle des oft in Augs-

burg residierenden Kaisers Max in Beziehung stehen (Hofhaimer, Isaac, Senfl u. a.). Unmittelbar aber weist das Akrostichon des Schlußliedes des Buches auf den Bischof hin. Bemerkungen zu den einzelnen Liedern und ein Revisionsbericht vervollständigen die Einleitung und geben der Ausgabe den musikwissenschaftlichen Denkmalswert. Die partiturmäßige Wiedergabe der Stücke im Violin- und Baßschlüssel, die Verkürzung der Notenwerte und die Vereinfachung der Altkölner Rechtschreibung kommen den ungelehrten Musikfreunden entgegen, die nun die alten Lieder unschwer singen und spielen können, wenigstens was das Notengerippe anlangt. Der Körper und der Geist, die dazu gehören, sind freilich nicht so leicht lebendig zu machen, wie sich das jugendliche Altertumsschwärmer gewöhnlich vorstellen.

Dr. Rudolf Steglich.

WELTLICHE ZWIEGESÄNGE, ausgewählte zweistimmige Liedsätze des sechzehnten Jahrhunderts, herausgegeben von Fritz Piersig. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1930.

Aus zwei Liederbüchern des 16. Jahrhunderts, den Bicinien Johannes Wannenmachers und den Bergkreyen Erasmus Rotenbuchers, hat Piersig in diesem Heft sieben weltliche Zwiegesänge vereinigt. Sie werden den solcher Musik zugewandten Singkreisen willkommen sein. Auch Blockflötenbläser werden sich neben den Singstimmen oder allein dieser Sätze gern annehmen. Dr. Rudolf Steglich.

WALTER A. F. GRAEBER: Kadenzen zum D-dur-Konzert von Haydn. Verlag Nirvana, Frankfurt a. M.

Unter den 20 Klavierkonzerten J. Haydns ist das D-dur-Konzert für Klavier, Streicher, zwei Oboen und Hörner leider das einzige, das sich bis heute im Repertoire der Pianisten erhalten hat. In Ermangelung von Originalkadenzen hat Walter A. F. Graeber für den ersten und zweiten Satz Kadenzen komponiert, die sich vortrefflich dem Haydnschen Stil anpassen. Die Themen des ersten Satzes werden wirkungsvoll gegenübergestellt, und besonders hervorgehoben sei der Schluß, der an Stelle des sonst üblichen und etwas abgenutzten Schlußtrillers mit einer D-dur-Tonleiter in das Tutti überleitet. Die wesentlich kürzere Kadenz zum zweiten Satz zeichnet sich durch dieselben Vorzüge aus und steht in würdigem Gegensatz zu der unglaublich stillosen Kadenz von Ed. Mertke, die mit ihrem aufgedonnerten Klaviersatz à la Tschaikowski ganz aus dem Rahmen des köstlichen Satzes fällt. In früheren Zeiten überließen die Komponisten die freie Ausgestaltung der Kadenz den Virtuosen, die damit überzeugend Phantasie, Stilkunst und Geschmack beweisen konnten, und ich teile die Ansicht Busonis, daß ein Spieler stets eine eigene Kadenz spielen müsse, falls keine Original-Kadenz vorhanden ist. Als Musterbeispiel jedoch können die Kadenzen von W. Graeber wärmstens empfohlen werden.

Winfried Wolf.

WALTER A. F. GRAEBER: 7 Lieder (in zwei Heften) für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Heft 1 für Tenor, Heft 2 für Tenor oder Sopran. Verlag Nirwana, Frankfurt a. M.

Daß von diesen Liedern bereits eine zweite Auflage notwendig geworden ist, zeugt gewiß für ihre Zugkraft. Ohne daß dem Sänger wie Hörer irgendwelche Probleme gestellt werden, berühren sie durch ihre Schlichtheit und ausdrucksvolle Melodik sehr sympathisch. Ein besonders feines Kabinettstückchen ist das überaus liebliche „Abendliedchen" im 2. Heft. Auch dem Begleiter ist eine dankbare Aufgabe zugewiesen.

Paul Mittmann.

JULIUS KLAAS: „Aus galanter Zeit", eine Tanzsuite für Kammerorchester, Werk 10. (Verlag Ries & Erler, Berlin.)

Wahrhaft entzückend ist diese anspruchslose, sehr durchsichtig instrumentierte Tanzsuite, die den Stil des galanten Zeitalters prachtvoll getroffen hat. Sparsamste Besetzung, außer Streichern nur eine Flöte und eine Oboe. Die thematische Erfindung bietet zwar nichts Besonderes, aber die Art, wie der Komponist so ganz ungekünstelt musiziert, ist herzerfreuend. Die fünfsätzige Suite stellt man sich im Saal eines barocken Schlosses von einem kleinen Orchester gespielt vor.

Dr. F. J. Ewens.

M. ERNST: Zwei Lieder für eine Singstimme mit Klavier. (Kommissionsverlag Hug & Co., Zürich.)

Der Eindruck, den diese beiden Lieder machen, ist ungleich besser als der früherer Kompositionen. Die Komponistin bemüht sich, einen ungekünstelten, natürlichen Ton zu treffen. Daß sie bei diesem Bemühen sich stark an Vorbilder hielt, ist zu verstehen. Abgesehen von dem Fehlen einer persönlichen Note wirken die Lieder „Trösterin Nacht", dessen Text allerdings zu knapp ist (die Vertonung hätte eine Erweiterung des Liedes durch Vor- und Nachspiel vertragen), und „Abendflug" durch die Einfachheit ihres Ausdrucks.

Dr. F. J. Ewens.

CARL FÜGLISTELLER: Divertimento für zwei Klaviere, Werk 8. (Verlag Hug & Co., Leipzig.)

Eine Tanzsuite neueren Stils, beginnend mit einem „Deutschen Tanz"; es folgen Walzer, Tango, Intermezzo, die Suite schließt mit einem Marsch. Thematisch scheint der Deutsche Tanz am besten gelungen, während der Tango doch sehr

alltäglich ist. Dasselbe gilt vom Marsch, der allerdings im weiteren Verlaufe mit viel glänzendem Beiwerk verarbeitet wird. Die Suite als Ganzes kommt über den Charakter eines freundlichen Unterhaltungsstückes nicht hinaus und will auch wahrscheinlich nicht mehr sein. Dr. F. J. Ewens.

SCHOLASTICUM I. Unterstufe. Eine mustergültige Sammlung berühmter Werke von Praetorius bis zu den Klassikern. 14 leichte Stücke für Haus- und Schulmusik stufenweise geordnet und genau bezeichnet von Leo Kähler. (Collection Litolff, Braunschweig.)

Der Herausgeber kommt der musikalischen Jugendbewegung ebenso wie der Absicht der Behörden, auch der Instrumentalmusik im Unterricht erhöhte Pflege zu widmen, in denkbar bester Weise entgegen. Die Stücke sind in 7 verschiedenen Besetzungen, für 3 Geigen, Bratsche und Klavier, immer neu zusammengestellt, ausführbar. Die Einzelstimme ist so gehalten, daß sie zum verantwortlichen Faktor in dem Gewebe wird, jeder Spieler also in gleicher Weise zu dem lebensvollen Organismus nötig ist. Dabei sind die Stücke so gewählt, daß sie als Beispiele für wichtige Zeitabschnitte der Musikgeschichte im Unterrichte dienen können. Haus und Schule finden hier also einen Stoff, der bei der Jugend wahrscheinlich freudige Hingabe an die Sache auslöst, weil er, von der heilsamen Gewöhnung an Ein- und Unterordnung ganz abgesehen, gleichgesinnte Kameraden oft für das ganze Leben innig verbindet, durch das erzielte eindrucksvollere Gesamtergebnis die Kräfte des Einzelnen stählt, sie zu höherem Streben wirksam anregt. Der Name des Verlags bürgt für den fehlerlosen Stich, peinlich sauberen Druck und vornehme Ausstattung. Ernst Stier.

FR. CORBINIAN ROTHER: Hirtenmesse für Tenor, Bariton, Baß und Orgel von O. F. M., op. 3. Verlagseigentum für alle Länder von Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien. Partitur Mk. 5.—; 3 Singst. je Mk. —.60.

Das Problem der Weihnachtsmesse hat die Tonsetzer stets beschäftigt. Die Alten, deren Schaffen im Choral wurzelte, verknüpften sie motivisch mit den liturgischen Gesängen des Festes (Palestrina). Rokoko und Romantik lag es näher, den Zauber der Heiligen Nacht mit Engelsgesängen und Hirtenmusik zu schildern (Vogler); bis in die jüngste Zeit hinein sind letzterer Art erfolgreiche Nachahmer erstanden, nicht immer musikalisch hochstehend, aber volkstümlich, zum Herzen sprechend. P. Corbinian Rother, der bereits mit seiner preisgekrönten „Immaculata-Messe" weitere musikalische Kreise Münchens zu fesseln wußte, hat in obigem Werke nicht nur beide Richtungen mit Geschick vereinigt, sondern auch den Beweis geliefert, daß die bewußte Linienführung der Stimmen, wie einst in der Musik der Gotik, und die kühnste moderne Harmonik in den Dienst der heiligen Kunst und der Liturgie gestellt werden können. Die dem Feste eigenen oder verbundenen Choralthemen und die mit dem Weihnachtserleben in innigster Verbindung stehenden neuen Stellen ziehen sich als Erinnerungsmotive durch die ganze Messe, um schließlich im Agnus Dei ihre letzte, fast vollständige Zusammenfassung zu finden; diese aber ergibt sich nicht verstandesgemäß ausgedacht, sondern ist wie das ganze Werk tiefstem Versenken in das Festgeheimnis entsprungen. Seine schönste tonliche Ausgestaltung erfährt dasselbe im „descendit" und „Et incarnatus est" des Credo. Das wogende Sanctus mit seinem Anschwellen und dem Versinken in Anbetung ruft uns die Vision des Isaias ins Gedächtnis; ein lieblicher, fast kindlicher Gegensatz ist hierzu das Hosanna. Von den beiden motivisch mit dem Vorhergehenden verknüpften Benedictus-Sätzen erscheint der zweite durch das über Haltetönen der Singstimmen von der Orgel angestimmte Hosanna-Motiv als der originellere. Klanglich ist diese Stelle von hervorragender Wirkung. Überhaupt kann das Werk in dieser Hinsicht als vorbildlich bezeichnet werden. Das Verhältnis der Singstimmen zur Orgel, die solistische oder vokale Behandlung der ersteren, die Auswertung der hohen oder tiefen Töne der letzteren, sei es im Zusammenspiel oder allein, zeigen, daß der Autor aus der Praxis kam, ebenso die sangliche Behandlung der menschlichen Stimme. Dieser letztere Umstand wird dem Werke nicht zum mindesten den Weg bahnen, vor allem in höhere Schulen, die bereits die Besetzung ermöglichen können. Bertha Antonia Wallner, München.

Schulmusik:

In der Collection Litolff, Braunschweig, ist eine Reihe sehr brauchbarer Werke für den Schulmusikunterricht erschienen. Es seien genannt:

Melodische Etuden als Vortragsstücke (Nr. 2740, 2 M.), welche Originalkompositionen von Blumenstengel, Campagnoli, Fiorillo, Kreutzer, Mazas, Rode und Wohlfahrt in progressiver Folge enthalten. Es sind speziell für Soloviolíne komponierte, wirkungsvolle Vortragsstücke, welche z. T. den bekannten Etüdenwerken der vorhin genannten Komponisten entnommen und von Schultze-Biesantz für den Vortrag bezeichnet sind. — Unter dem Titel Scholasticum wird mit einer Sammlung berühmter Werke von Praetorius bis zu den Klassikern für 3 Violinen, Viola ad lib. und Piano ad lib. begonnen. Bis jetzt liegen zwei Hefte für die Unterstufe vor (2744 a/b, à 2 M.),

welche u. a. Kompositionen von Praetorius, J. S. Bach, Mozart (Vater), Händel, Lully, Gluck, W. A. Mozart, Corelli, J. Haydn und Rameau enthalten. Die Stücke sind stufenweise geordnet und genau bezeichnet von Leo Kähler und sind in sieben verschiedenen Besetzungen ausführbar.

Bei dieser Gelegenheit soll auch auf folgende im gleichen Verlag etwas früher erschienenen Werke für den Violinenunterricht aufmerksam gemacht werden.

Mozart, 12 Duos für 2 Violinen (2111 a, b, c)
Haydn, 3 Duos für 2 Violinen (1967)
Haydn, 6 Duos für 2 Violinen (1506/7)
Geminiani, 12 Duette für 2 Violinen (1979)
Stamitz, 6 Duos für Violine und Cello (2452)
Wichtl, 2 Trios für 3 Violinen (2417).

Bei all' diesen Ausgaben fallen Sauberkeit des Stichs und Sorgfalt in der Ausstattung angenehm auf, auch die vorzügliche Auswahl der Stücke muß anerkannt werden. A. Walter-München.

Kreuz und Quer.

Zum 200. Geburtstag Joh. Christ. Kittels.

Von Albert Dreetz, Berlin-Adlershof.

Am 18. Februar 1732 erblickte in Erfurt der letzte Bach-Schüler, Johann Christian Kittel, als jüngstes von acht Kindern des Strumpfstrickers Salomon Kittel das Licht der Welt. Schon in der Vaterstadt umgab ihn eine bachisch erfüllte Musikluft und wahrscheinlich war es neben Jakob Adlung ein Mitglied dieser Familie, dem Kittel seine erste musikalische Unterweisung verdankt. 1748 kam er nach Leipzig und wurde Schüler Johann Sebastian Bachs. Die Leipziger Studienzeit wird entscheidend für Kittels Leben. Eine schwärmerische Verehrung, die ihn bis an sein Lebensende begleiten sollte, verbindet ihn mit Johann Sebastian. In Leipzig blieb er bis zum Tode des Meisters. Nach der Erbteilung, in der auch er bedacht wurde, bewarb er sich erfolgreich um das Organistenamt an St. Bonifacii zu Langensalza. Nach verschiedenen Zwischenfällen mit den vorgesetzten Behörden vertauscht er im Jahre 1756 diese ihm wenig zusagende Stellung mit der eines Organisten an der Barfüßerkirche zu Erfurt und nach Adlungs Tode (1762) wird er dessen Nachfolger an der Rats- und Predigerkirche, deren Organistenamt er bis zu seinem Lebensende getreulich verwaltete. Schon früh begann er eine reiche pädagogische Tätigkeit zu entfalten. Weithin bekannt waren seine Abendmusiken: so kamen die Herzogin Amalie von Weimar, Goethe und Herder eigens nach Erfurt, um an diesen Abendmusiken teilzunehmen. Die Begeisterung der Herzogin für das Spiel Meister Kittels war so groß, daß sie ihm vorschlug, an einer Italienreise in Gesellschaft mit Goethe und Herder teilzunehmen (1790). Kittel lehnte ab. Um die Jahrhundertwende unternimmt er noch eine ausgedehnte Konzertreise, die ihn über Göttingen, Hannover nach Hamburg und Altona führte. Die letzten Lebensjahre verliefen in stiller Pflichterfüllung. Menschlich und künstlerisch vereinsamt, verwundbar und enttäuscht starb Kittel am 17. April 1809 an Alter und Schwäche. Kittel ist der Begründer einer thüringischen Orgelschule, aus der Männer wie J. H. Rinck, K. G. Umbreit, M. G. Fischer und J. W. Häßler hervorgingen. Daß er als echter Bach-Schüler der aussterbenden Kunstübung der Improvisation reiche Pflege angedeihen ließ, dafür verdient er besonders hervorgehoben zu werden. Kittels kompositorisches Schaffen ist vorwiegend kirchenmusikalisch-instruktiver Natur. Seine Werke sind nicht ganz frei von stilistischen Einflüssen der „empfindsamen Zeit". Phil. Em. Bachsche und Mozartsche Stilelemente fließen in großer Zahl in sie über und verhindern die Einheitlichkeit und Geschlossenheit ihrer stilistisch-geistigen Haltung. Den Höhepunkt seines kompositorischen Schaffens bilden wohl die „16 Großen Präludien für die Orgel", die heute noch ihre nachhaltige Wirkung nicht verfehlen.

150 Jahre Musikverlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Am 1. März ds. Js. konnte die Firma F. E. C. Leuckart in Leipzig auf ein 150jähriges Bestehen zurückblicken. Der am 21. März 1748 zu Helmstedt geborene Franz Ernst Christoph Leuckart gründete im Jahre 1782 gemeinsam mit Johann David Korn die

Firma Leuckart & Co. in Breslau, die neben einem Spezialvertrieb von Landkarten eine große Musikalienleihanstalt führte und die daneben den musikalischen Verlag und ein ausgedehntes musikalisches Sortiment aufnahm. Das Geschäft ging schon sehr bald an Leuckart allein über und nach dessen Tod an seinen Schwiegersohn Wilhelm Sander, dem im Jahre 1856 sein Sohn Constantin Sander folgte. Dieser verlegte den Sitz der Firma im Jahre 1870 nach Leipzig, wo sich die Firma in der Folge zu einer der angesehensten unter den deutschen Musikverlagen entwickelte. Schon in der Breslauer Zeit noch war die Firma auf dem Gebiete der Kirchenmusik und insbesondere der Orgelmusik führend aufgetreten. Wir finden bei ihr die zahlreichen Werke der angesehenen schlesischen Orgelmeister Adolf Hesse, Moritz Brosig, Gustav Flügel, Johann Georg Herzog und Max Gulbins, deren Kreis sich dann von Leipzig aus auch auf Männer wie Josef Rheinberger, Josef Renner jr., Max Reger, Arnold Mendelssohn, Siegfried Karg-Elert, Wilhelm Middelschulte u. a. erstreckte. Eine verdienstvolle Ausgabe der Klavierwerke Carl Philipp Emanuel Bachs in 6 Bänden bringt Dr. E. P. Baumgart heraus, während die Beethoven-Klaviersonaten in einer Neuausgabe von Ferdinand Hiller erscheinen. In der Violin-Literatur finden wir die großen Pädagogen Jacob Dont und Amadea von der Hoya mit zahlreichen Werken vertreten. Die Nachromantiker sind in Franz Abt, Robert Franz, Adolf Jensen und Theodor Kirchner mit einer großen Reihe ihrer wertvollsten Werke hier zu finden, daneben auch wieder Ferdinand Hiller in Originalwerken und Hans v. Bülow mit mehreren Klavierwerken. Robert Franz veröffentlicht hier seine Bach-Neuausgaben des Weihnachtsoratoriums, des Magnifikats und von zwölf Kantaten. Chrysander bringt hier die Neuausgabe des Oratoriums „Jephta" von Händel heraus. Aber auch von Franz Lanner, dem Walzerkönig, erschienen viele seiner Originalwerke.

Besonderen und, fast möchte man sagen, Richtung gebenden Einfluß nahm die Firma auf dem Gebiete des Chorverlages und hier wiederum ganz besonders im Männerchor-Wesen. Schon der Verlag von Thomas Koschat's „Verlassen bin i" und Eduard Kremser's „Altniederländischen Volksliedern", die sich beide über die ganze Welt verbreiteten, sicherten dem Verlag rasch einen starken Einfluß. Es erschienen in der Folge sämtliche Werke dieser beiden Komponisten bei Leuckart und neben ihnen viel führende Namen der Chorliteratur, von denen wir nur als mit besonders zahlreichen Werken vertreten: C. J. Brambach, Max Bruch, Friedrich Dregert, E. S. Engelsberg, Friedrich Hegar, Wilhelm Kienzl, Adolf Kirchl, Hermann Ernst Koch, Erwin Lendvai, Walther Moldenhauer, Theodor Podbertsky, Dr. Josef Pommer, Josef Reiter, Richard Trunk, Wilhelm Tschirch, Max v. Weinzierl und Heinrich Zöllner nennen. Daneben wurden aber auch die führenden Komponisten auf dem Gebiete des Oratoriums, der Kammermusik und des Orchesters gepflegt und hier stets mit der Entwicklung unserer Tonkunst eifrig Schritt gehalten, ohne sich dabei auf die Abwege des bolschewistischen Atonalismus verleiten zu lassen. Eine große Reihe unserer berühmten Führer unter den lebenden Komponisten und der kurz vorhergegangenen Epoche finden wir hier vereinigt. Die wichtigsten von ihnen seien kurz genannt: Kurt Atterberg, Volkmar Andreae, Waldemar v. Baußnern, Wilhelm Berger, Hermann Bischoff, M. Enrico Bossi, Walter Braunfels, Felix Draesecke, Clemens v. Franckenstein, Hans Gál, Josef Haas, Siegmund v. Hausegger, Hans Huber, Robert Kahn, Hugo Kaun, Friedrich Klose, Armin Knab, Roderich v. Mojsisovicz, Walter Niemann, August v. Othegraven, Gerhard Schjelderup, Heinrich Kaspar Schmid, Georg Schumann, Bernhard Sekles, Richard Strauß, Ludwig Thuille, Felix v. Woyrsch. Auf dem Gebiete der Oper wurden nur vorübergehend ein paar nicht glücklich verlaufene Versuche mit Friedrich v. Flotows „Zilda" und Paul Umlaufts „Evanthia" unternommen. Als verdienstliche Werke auf dem Gebiete des musikalischen Schrifttums seien hier genannt: Ambros, „Geschichte der Musik" in 5 Bdn., Berlioz, „Gesammelte Schriften" in 4 Bdn., herausgegeben von Richard Pohl, und Prof. Dr. Wilhelm Altmanns „Orchester-Literatur-Katalog". All die vielen in diesem auf eine so lange und große Tätigkeit zurückblickenden Verlage vertretenen Namen aufzuzählen, ist unmöglich, umfaßt doch der Katalog, der vollständig nur bis zum Jahre 1913 vorliegt, schon 622 Druckseiten. Aber die wenigen von uns aufgezählten Namen lassen erkennen, wie stark das Haus Leuckart in

unserem deutschen Musikleben verankert ist und wie zahlreiche, wertvolle Namen ihm ihre Förderung verdanken. Wir möchten nur wünschen, daß dem Hause auch in seinem jetzigen Führer Horst Sander, der seinem im März 1930 verstorbenen Vater Martin Sander in der Führung des Verlages folgte, das gleiche Glück und die gleiche starke Hand, verbunden mit einem gesunden deutschen Geiste, zum Nutzen unserer musikalischen Produktion auch für die Zukunft beschieden sei. B.

Friedrich Kuhlau.

Zur hundertsten Wiederkehr seines Todestages (12. März 1932).

Von Dr. Fritz Michelsen, Danzig.

Mit dem Namen „Kuhlau" verbindet sich für den deutschen Musikfreund, besonders den Klavierspieler, die Erinnerung an hübsche, aber ein wenig langweilige Sonatinen aus der Klavierstunde seligen Angedenkens. Hätte nun Kuhlau nichts weiter komponiert wie diese Werkchen, so wäre es allerdings kaum gerechtfertigt, sich seiner im „Goethe- und Haydnjahr" 1932 zu erinnern. Doch liegt die Bedeutung dieses wackeren Musikers, den Beethoven wegen seiner Fertigkeit im Verfassen von Kanons als „der große Kanonier" begrüßte, auf ganz anderen Gebieten musikalischen Schaffens. Kuhlau war wohl der Erste, der den Schatz nordischer, besonders dänischer Volkslieder der Kenntnis der Musikwelt erschloß. Er verflocht diese Weisen in seine Werke und bereicherte sie mit neuen, im Geiste des Volkstums geschriebenen Motiven. So kam es, daß Kuhlau, obgleich seiner Abstammung und seinem Wesen nach durchaus ein Deutscher, bei den dänischen Musikern als Landsmann gilt.

Friedrich Kuhlau wurde am 11. September 1786 zu Uelzen in Hannover als Mitglied einer weitverzweigten Musikerfamilie geboren. Er bildete sich in Lüneburg und Braunschweig, wo er die Schule besuchte, zum Klavierspieler aus und genoß später in Hamburg den Unterricht des s. Zt. bekannten Theoretikers E. F. G. Schwenke in der Komposition. Im Jahre 1810 verließ er das von den Franzosen besetzte Hamburg, um der Aushebung zum französischen Heere zu entgehen, und flüchtete nach Kopenhagen, das ihm zur zweiten Heimat wurde. Hier erhielt er später eine Stellung als königlicher Kammermusikus mit der Verpflichtung, bei Hofe Klavier zu spielen und vor allen Dingen zu komponieren.

Kuhlaus Aufenthalt in Kopenhagen wurde durch mehrere Auslandsreisen unterbrochen, die ihn u. a. im Jahre 1825 nach Wien führten, wo er auch Beethoven kennen lernte. Beethoven schrieb bei dieser Gelegenheit bekanntlich einen Scherzkanon über den Namen „Kuhlau".

Am 5. Februar 1831 büßte Kuhlau durch eine Feuersbrunst alle seine eigenen Manuskripte ein. Hierdurch und durch den Verlust seiner Eltern, die zu ihm in seine neue dänische Heimat gezogen waren, und für die er in treuer Sohnesliebe sorgte, wurde der heitere, lebenslustige Künstler vollständig gebrochen. Er kränkelte seitdem und starb am 12. März 1832 in Kopenhagen.

Während nun Kuhlau's Opern außerhalb Dänemarks kaum eine nennenswerte Verbreitung gefunden haben und seine größeren Klavier- und Kammermusik-Kompositionen in Vergessenheit geraten sind, hat er für die Flöte Werke von großenteils bleibendem Werte geschaffen. Kuhlau, der selbst nicht Flötist war, aber außerordentlich flötenmäßig zu schreiben verstand, gehorchte der Mode seiner Zeit, wenn er für dieses Instrument komponierte. Er schrieb eine Reihe schöner Sonaten für Flöte und Klavier, unter denen die in Es-dur op. 64 mit den Variationen über eine herrliche alte dänische Weise vielleicht die bedeutendste ist; ferner komponierte er auch effektvolle Trios für 3 Flöten und sogar ein Quartett für 4 Flöten. Unübertroffen ist er aber in seinen Duos concertantes für 2 Flöten. Diese Stücke werden immer wieder neu aufgelegt und sind über die ganze Welt verbreitet überall wo sich Flötenspieler zusammenfinden. Sie sind in Wahrheit in Kuhlau's Schaffen „das Echte", das „der Nachwelt unverloren" bleibt!

Zum 100. Todestag von Clementi am 10. März 1932.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

In seiner Selbstbiographie schildert der klassische Singspielkomponist und Schöpfer wertvoller Instrumentalmusik D. v. Dittersdorf eine Unterhaltung mit Kaiser Franz Joseph II. Im Verlauf des Gesprächs wird Clementis pianistische Fähigkeit gegen Mozarts Klavierspiel abgewogen. Der Kaiser sagt: „Einige ziehen Clementi dem Mozart vor. Was ist Ihre Meinung?" Dittersdorfs Antwort zeugt von trefflicher Urteilsfähigkeit: „In Clementis Spiel herrscht bloße Kunst, in Mozarts aber Kunst und Geschmack." Ähnlich äußert sich Czerny in seiner Klavierschule, wenn er Clementi als einen Pianisten charakterisiert, dessen Manier „zum Teil auf große Geschwindigkeit und Fertigkeit der Finger berechnet ist".

Wir beschränken uns heute im wesentlichen darauf, Clementis pädagogische Bedeutung anzuerkennen, und sein Name weckt mitunter unerfreuliche Erinnerungen an die Klavierstunde. Wir würden dem Künstler unrecht tun, wenn wir vergessen wollten, daß er einer der bedeutendsten Pianisten seiner Zeit war, und daß sein kompositorisches Ansehen ihm einst eine Gleichberechtigung neben den größten klassischen Meistern sicherte. So ist es recht aufschlußreich, das Urteil J. Fr. Reichardts, des Kritikers und Herausgebers der „Berlinischen Musikzeitung 1805/6" kennen zu lernen. Den „uneingeschränktesten Genuß" bereiten ihm außer Gluck, den Reichardt sehr schätzte, die Brüder Romberg, die Reichardt in eine Linie mit Händel, Bach und Benda rückt, ferner Mozart und Clementi, und „in der letzten Zeit Beethoven und Dussek". Ist auch Reichardts kritische Einstellung zu seinen berühmten Zeitgenossen nicht gerade als weitblickend zu bezeichnen, so zeugt doch Clementis Eingliederung in die Reihe der „Großen" von einer Wertschätzung, die in Bezug auf einen gewissen äußeren Einfluß auf seine Nachfolger nicht ganz unverdient war. Durch die Einführung des für ihn typischen brillanten Figurenwerkes in die Sonatenform wirkte er anregend und befruchtend auf die Entwicklung eines virtuosen Klavierstils. Es war ihm sogar vergönnt, ein künstlerisches Echo in Beethovens Klavierwerken zu finden, in denen sich bereits von der dritten Sonate C-dur op. 2 ab stilistische Merkmale der Clementi-Technik nachweisen lassen. Die heutige Einstellung zu Clementi ist aber insofern revisionsbedürftig, als sie zu Unrecht den Schwerpunkt auf die technischen Eigenheiten Clementis verlegt hat. Denn in seinen 152 hinterlassenen Sonaten, unter denen die Klaviersonaten allerdings die Mehrheit bilden, zeigen sich nicht selten Partien stillen, versonnenen Charakters, in denen eine tiefe Empfindung an die Oberfläche drängt.

Mit Ausnahme einiger instruktiver Sonatinen sind fast alle seine Werke mit Einschluß der Sinfonien und Ouvertüren der Vergessenheit anheimgefallen. Überlebt hat ihn eigentlich nur sein „Gradus ad Parnassum", das hochbedeutende Schulwerk, das noch fast hundert Jahre nach seinem ersten Erscheinen neu herausgegeben wurde. Die pädagogischen Erfahrungen, die der einstige Lehrer von J. B. Cramer, John Field, Kalkbrenner, Moscheles u. a. gesammelt hatte, fanden in dieser Lebensarbeit ihren einzigartigen Niederschlag. Als Pianist, als Komponist und als Pädagoge hat sich Muzio Clementi diejenige musikgeschichtliche Stellung erobert, die einen kurzen Rückblick aus Anlaß seines hundertsten Todestages verdient.

Marie von Bülow zu ihrem 75. Geburtstage.

Von Helene Raff, München.

„. . . Ein Fräulein Schanzer, wahres Bijou von Jugend, Anmut und großem, freilich noch nicht ganz fertigem Talente" — schrieb Hans von Bülow am 21. September 1877 an Hans von Bronsart, nachdem er in Karlsruhe die damals zwanzigjährige Marie Schanzer als „Minna von Barnhelm" gesehen hatte. — Die sich ihrer aus ihrer Blütezeit erinnern, bestätigen Bülows Eindruck, ergänzen ihn durch Berichte dessen, was die Künstlerin in der Zeit ihrer Reife gab. Das klangvolle, schmiegsame Organ, die hohe, schlanke Gestalt, der Zauber der großen dunklen Augen verbanden sich mit einer vollendeten Sprechkunst und eindringenden, vornehmen Geistig-

keit. In Hannover und Berlin trat ſie mit großem Erfolge auf, wirkte in Hamburg unter Pollini, dann, durch Bülow hingezogen, in Meiningen an der durch ihre Wandergaſtſpiele berühmten herzoglichen Bühne. Als Bülow die ehemals ſchon Bewunderte, mit der er in freundſchaftlichem gelegentlichen Briefwechſel geblieben war, häufig ſah — er leitete ja damals die Meininger Hofkapelle, aus der er ein Muſterorcheſter ſchuf —, wuchs ſein Gefühl für ſie. 1882 ward ſie ſeine Gattin.

Nicht lange blieb Marie von Bülow nach ihrer Verheiratung noch beim Theater. Eine große, reiche und — ſchwere Lebensaufgabe jedoch war ihr geworden durch die Lebensgemeinſchaft mit dieſem einmaligen Menſchen, deſſen feinen Organismus und überempfindliches Nervenſyſtem die raſtloſe Hingabe an ſeine künſtleriſche Miſſion langſam verzehrte. „Ich halte dieſen Drang vergebens auf / Der Tag und Nacht in meinem Buſen wechſelt…" konnte Bülow mit Goethes Taſſo von ſich ſagen. Frau Maria folgte ihm an die Stätten ſeiner Triumphe diesſeits und jenſeits des Meeres, an ſeinen letzten Wohnort Hamburg, in ſeinen Berliner Wirkungskreis und ſtand ſchließlich, als Bülows Erdenlaufbahn geendet hatte, in Kairo an ſeinem Sterbebette. —

Das, was die Alleingebliebene aus ihrem Leben machte, zeigte, wer ſie eigentlich war. Zunächſt ging ihr ausſchließliches Beſtreben dahin, ihrem Toten ein Denkmal geiſtiger Art zu errichten. Von 1895 bis 1908 erſchien bei Breitkopf & Härtel, Leipzig, das von ihr herausgegebene achtbändige Sammelwerk „Hans von Bülows Briefe und Schriften", dem ſie im gleichen Verlage 1919 die einbändige Volksausgabe der „Ausgewählten Briefe" folgen ließ. Ein Buch, das ſich lieſt wie ein ergreifender pſychologiſcher Roman. Noch einmal zeichnete Marie von Bülow des Heimgegangenen Weſensbild in der von ihr verfaßten, 1925 bei J. Engelhorns Nachf., Stuttgart, erſchienenen Monographie „Hans von Bülow in Leben und Wort".

Seit nun achtzehn Jahren dauernd nach Berlin übergeſiedelt, hat ſie dort ein Werk geſchaffen, das unendlich viel Segen ſtiftet. Am Mittwoch Nachmittag verſammelt ſie eine Schar von Kunſtfreunden in ihren Räumen, wo muſikaliſch-literariſche Vorträge erſter Künſtler den Hörern erleſenen Genuß bieten. Das Erträgnis dieſer Mittwoche aber kommt bedürftigen Künſtlern zugute. Tauſende hat dieſe „Künſtlerhilfe" ſchon eingebracht, abgeſehen davon, daß die Bülowſchen Mittwoche längſt zu den kulturellen Sammelpunkten Berlins gehören. Und für Marie von Bülow, die am 12. Februar 75 Jahre alt wurde, bedeutet es ein krönendes Bewußtſein, daß aus ihrer eigenen Initiative ein humanitäres Hilfswerk entſtand, für das ihr von Ungezählten Dank und Verehrung zuteil wird. Möge ihr die Kraft verbleiben, ihm noch lange vorzuſtehen!

Willi von Moellendorf — zu ſeinem 60. Geburtstag am 28. Februar.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Der Name des 60jährigen Willi von Moellendorff wurde weiteſten Kreiſen bekannt durch ſein tatkräftiges Eintreten für das Viertelton-Harmonium. Das Ergebnis langjähriger Studien auf dem Gebiet der Vierteltonmuſik war eine neue Klaviatur zu einem bichromatiſchen Harmonium mit Vierteltönen, die Moellendorff zum Reichspatent anmeldete und durch Vortragsreiſen in allen Teilen Deutſchlands bekannt machte. Daß Moellendorff außerhalb dieſer Tätigkeit auch als ſehr geſchätzter Komponiſt hervortrat, verdient anläßlich ſeines Lebensjubiläums nachdrücklich in Erinnerung gebracht zu werden. Eine Reihe muſikaliſcher Werke, 2 Sinfonien, die Ballettmuſik „Am Brunnen des heiligen Nepomuk", zahlreiche Lieder, 3 Opern, unter denen „Die Kapelle von Roslin" in Magdeburg 1897 ihre Uraufführung erlebte, ſind das Ergebnis ſchöpferiſcher Fruchtbarkeit. Aber am bekannteſten iſt der ehemalige Theaterdirigent und Pianiſt auf dem Gebiet des Männergeſanges geworden. Sein ſchweres Ohrenleiden, das ihm die Laufbahn des ausübenden Muſikers für immer verſchloß, zwang ihn, der inneren künſtleriſchen Stimme ſtärker Gehör zu ſchenken und ſich ganz ſeinem muſikaliſchen Schaffen zu widmen. Unter ſeinen neueren Männerchören verdient ſeine Ballade „Die Brücke am Tay" beſonderer Er-

wähnung, ein Werk, das in den letzten beiden Jahren über vierzigmal von großen und kleineren Chorvereinigungen aufgeführt wurde. Sein Scherzchor „Das Huhn und der Karpfen" wurde von unseren größten Männerchören, darunter dem Berliner Lehrer-Gesangverein, in das Programm aufgenommen. Viel gesungen wurden die Chöre „Der Rappelkasten" in Form einer humoristischen Doppelfuge, sein „Wiegenlied", beliebt sind unter seinen gemischten Chören das „Nachtgeschwätz", seine „Wichtelmännchen". Nicht zu vergessen sind seine kammermusikalischen Schöpfungen, darunter das Streichquintett in f-moll, das Streichquartett in d-moll, das noch unaufgeführt ist. Einen großen Erfolg errang die Orchestersuite „Bunte Reihe", die dem Leipziger Rundfunk gewidmet ist und von 9 deutschen Sendern zur Aufführung angenommen wurde. Der Künstler, der auch eine geschätzte satirische, schriftstellerische Ader zeigt, verdient anläßlich seines Jubiläums die Aufmerksamkeit der musikkundigen Welt, und sein trotz aller Hindernisse erfolgreiches und produktives Leben möge einen ebenso reichen und gesegneten Lebensabend finden!

Paul Juon zum 60. Geburtstage am 8. März.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Während die Wogen moderner Musikströmungen heftig aufeinander prallen und ein musikalischer Modekönig nach dem andern auf den Thron des Zeitgeschmacks erhoben wird, vollendet einer unserer wertvollsten Tonsetzer abseits in der fruchtbaren Stille sein sechzigstes Lebensjahr: Prof. Paul Juon, Lehrer an der Staatlichen Musikhochschule zu Berlin, Mitglied der Akademie der Künste. Paul Juon ist am 8. März 1872 in Moskau geboren, war Schüler von Hrimaly als Violinist und lernte Komposition bei Tanejew und Arensky, sowie in Berlin bei Bargiel. Seit 1897 wirkt Juon in Berlin. Russisches Blut und deutsches Empfinden vereinen sich in überaus glücklicher Weise in seinen Kompositionen. Seine Stärke liegt auf dem Gebiet der Kammermusik. Hier schuf er eine große Zahl von Instrumentalsonaten aller Art, von Trios, Quartetten und anderen Kammermusikwerken, Divertimenti, Rhapsodien, dazu Klavierstücke, Orchesterwerke, Lieder, nicht zu vergessen sein hochbedeutendes „Tripelkonzert", das seit Jahren in Berlin nicht mehr erklungen ist und das eine Auferstehung unbedingt verdienen würde. Juons Musik ist flüssig und gewandt, ein wenig von Brahms befruchtet, von vornehmstem Geschmack diktiert ohne die Zerrissenheit neuzeitlichen Modestils. Es ist eine grundehrliche Musik voll reicher Erfindung, in eine adäquate strenge Form gegossen. Es war für Juons künstlerische Entwicklung nur von Vorteil, wenn er sich nicht von den Wellen des Zeitgeschmacks fortreißen, sondern in abseitigem Alleinsein die ihm innewohnende hochachtbare Begabung ausreifen ließ. So steht uns Prof. Paul Juon heute als ein abgeklärter, gereifter Schöpfer gegenüber, dessen Freundeskreis von seiner weiteren Wirksamkeit noch viele künstlerische Werte erwartet.

Max Koch zu Dank und Gedächtnis!

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Wenige Tage nach seinem 76. Geburtstage am 22. Dezember 1931 ist Max Koch, der seit 1926 im Ruhestande lebende Literarhistoriker der Breslauer Universität, aus dem Leben geschieden. Nur ein halbes Jahrzehnt des Ausruhens von einem an Arbeit, Kämpfen und Erfolgen reichen Dasein war dem aus München gebürtigen Gelehrten vergönnt. Von München, wo er im Jahre 1878 promovierte, führte ihn sein Lebensweg auf die Universitätskatheder von Marburg und Breslau, wo er seit 1890 wirkte und im schicksalsschweren Studienjahr 1918/19 das Rektorat bekleiden durfte. Beim Heimgang dieses Mannes erinnern wir uns der weitumspannenden Schaffensernte dieser kernkräftigen, aufrechten und von leidenschaftlichster Vaterlandsliebe durchglühten Gelehrtennatur, die unbeugsam und mit unerschrockenem Kampfesmute sich für Pflege und Stärkung einer bewußten Deutschheit auf allen Lebensgebieten einsetzte. Neben den beiden in der Zeit schlimmster buchhändlerischer Drangsale erschienenen Bänden der „Geschichte der deutschen Literatur" (Bibliogr. Institut, Leipzig) ist hier besonders sei-

ner Verdienste um das Wagner-Schrifttum zu gedenken, das er mit einer dreibändigen Biographie über den Bayreuther Meister beschenkte. In diesem Werk von bleibender Bedeutung, das ein wundervolles Zeugnis für die dem Bayreuther Kulturkreis unter Einsatz seiner ganzen Persönlichkeit und des schöpferischen Impulses seines Gelehrtentums bewiesene unverbrüchliche Treue darstellt, kam es M. Koch darauf an, „ohne Beeinträchtigung von wirklich bezeichnenden, intimen Zügen die großen Linien der notwendigen Entwickelung von Wagners durchaus dämonischer Persönlichkeit klar und scharf hervortreten zu lassen. Die mit tief eindringendem Verständnis für das Wesen des Genius durchgeführte „Einordnung der gewaltigen Persönlichkeit Richard Wagners in einen weiteren literar- und kulturgeschichtlichen Rahmen" leiht dieser Arbeit ihr besonderes Gepräge. In seinem für die Hans von Wolzogen-Mappe bestimmten, kulturgeschichtlich überaus fesselnden und von einem launigen Humor übersonnten Beitrag „Erinnerungen aus der Jugendzeit" (veröffentlicht in den „Bayreuther Blättern" Jahrgang 1919, 10.—12. Stück) kündet er von der früh in ihm geweckten, dann zeitlebens trotz mancher schlimmer Widerstände aus seiner Umwelt treu gehegten und bewahrten Liebe zu Wagner, den er mit neun Jahren einmal persönlich in München erblicken durfte.

Durch Dichtung und Musik, Leben und Kampf, Religion und Vaterland im Dienste des Ideals — das wäre in knappster Fassung der Wahrspruch für die Lebensreise dieses mannhaft trutzigen Gelehrten, der inmitten eines reichgesegneten, aber auch schicksalhaft bewegten Menschenalters die lautere Flamme hütete und schürte, die deutsches Geistesgut aller Zeiten unserm Volke entzündet hat. Die Schar der alten Kämpen des Wagnertums ist mit dem Heimgang dieses edlen Menschen und hervorragenden Gelehrten um einen ihrer Besten und Treuesten ärmer geworden.

Ein Faustjubiläum aus dem Schaffenskreis Richard Wagners.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Die breiten Spuren und tiefen Furchen, die Goethes Faust-Dichtung im Bereich der Musik zurückgelassen hat, führen uns auch in den Lebens- und Schaffenskreis des jungen Wagner in Leipzig. Erlebnis und Schaffensdrang sind die schöpferischen Pole für ein Jugendwerk dieses Meisters, das heuer im Todesmonat Goethes seinen 100. Geburtstag feiern darf. Am 28. August 1829 feierte das Leipziger Theater Goethes 80. Geburtstag mit einer Aufführung des „Faust" in der Tieckschen Bearbeitung. Im Parkett sitzt ein 16jähriger Knabe; der lauscht andächtig den Tönen der Ouvertüre zu diesem Werk, die sein Lehrer Heinrich Dorn schrieb, und sieht, zu ekstatischer Begeisterung hingerissen, seine eigene Schwester Rosalie das Gretchen spielen. Es ist Richard Wagner, dem an diesem Abend das Mysterium höchster Wunder aufging. Ja, der Gymnasiast Wagner liebt seinen „Faust"; pflegt er ihn doch auf der Nikolaischule sogar als heimliche Lektüre unter der Schulbank zu verschlingen. Nun wird der Buchstabe ihm lebensvolle Wirklichkeit, an der sich sein erwachender Genius zu schöpferischer Tat entzündet. Drei Jahre später — im Todesmonat und -jahr (1832) des großen Weimarer — schreibt der junge Wagner als op. 5 die „Sieben Kompositionen zu Goethes Faust": das kernige, frische, beschwingte Marschlied der Soldaten, das in volkstümlicher Melodik gehaltene Bauerntanzlied unter der Linde, die wegen ihrer charakteristisch gefärbten Tonsprache Aufmerksamkeit erheischenden Lieder des Brander und Mephisto, das zu einem Vergleich mit Schubert verlockende „Meine Ruh ist hin" und das aus dem Geiste der Szene genial gestaltete Melodram „Ach neige, du Schmerzensreiche". Bemerkenswert ist, wie wir hier neben fünf Liedern zwei Versuchen begegnen, den Stimmungsgehalt in Töne zu kleiden, weil das bloße Wort nicht zu genügen scheint. Außerdem fällt auf, daß beide Gretchen-Gesänge in der gleichen Tonart (g-moll) und alle Stücke dieses Opus in derselben Taktart geschrieben sind.

Während J. v. Senten-Kolff für seinen an der jetzt verschollenen Stelle des „Bayreuther Taschenkalenders von 1894" veröffentlichten ersten ausführlichen Hinweis auf diese bemerkenswerte Jugendarbeit Wagners noch auf persönliche Mitteilungen aus dem Hause Wahn-

fried angewiesen war — wo die Notenblätter dieses Jugendwerkes im Archiv seiner letzten Heimstätte jahrzehntelang treu bewahrt wurden —, sind diese Faustlieder nunmehr in der von Emil Liepe besorgten Ausgabe der sämtlichen Lieder Wagners (Breitkopf & Härtel, Leipzig) dem Musikfreund zugänglich und sollten, erweckt aus einem hundertjährigen Dornröschenschlaf, weit mehr von unsern Chören und Gesangssolisten berücksichtigt werden. Dazu anzuregen war der Zweck dieses Hinweises auf das Jubiläum desjenigen Faustwerkes, das als das letzte der genialen, noch zu Lebzeiten Goethes unternommenen Vertonungsversuche von Stücken seiner größten Dichtung angesprochen werden muß.

Goethe und die Stilrichtungen.

Von Jón Leifs, Rehbrücke bei Potsdam.

Heute stehen wir bereits in einer gewissen Klärung der mannigfachen Stilrichtungen aller modernen Künste, bildenden Kunst, Musik und Dichtung. Daher wird uns Goethes Stellungnahme zu solchen Fragen doppelt verständlich sein. Er drückte sie für alle Künste gleichsam so aus: „Es komme auf den Grund, auf das Innere, den Sinn, die Richtung des Werkes an; hier liege das Ursprüngliche, Göttliche, Wirksame, Unantastbare, Unverwüstliche, und keine Zeit, keine äußere Einwirkung noch Bedingung könne diesem inneren Urwesen etwas anhaben, wenigstens nicht mehr als die Krankheit des Körpers einer wohlgebildeten Seele; so sei nun Sprache, Dialekt, Eigentümlichkeit, Stil und zuletzt die Schrift als Körper eines jeden geistigen Werkes anzusehen; dieser war nah genug mit dem Inneren verwandt, sei jedoch der Verschlimmerung, der Verderbnis ausgesetzt." — Dieses Zitat beleuchtet die heutige Lage der schöpferischen Künste, der Musik, Dichtung und bildenden Kunst, mit erschreckender Deutlichkeit. Man spricht in der Geschäftswelt der Kunst bereits von einer „Autoren-Krise", und die Künstler selbst fangen wohl an, durch die Stil-Klärung positive künstlerische Gewinne aus dem Stil-Chaos der letzten zehn Jahre zu erzielen. Wenn wir richtig sehen, so bricht jetzt das Jahrhundert der Neuklassik merklich an, nicht nur im stilistischen Sinne, sondern im menschlichen Sinne mit zunehmender Vermännlichung und Vertiefung.

Bolschewistische Musikseuche.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

In der Tagespresse konnte man in letzter Zeit häufig Mitteilungen über sowjetrussische Musikverhältnisse lesen, die durchaus positiv bewertet und sogar als nachahmenswerte Vorbilder hingestellt wurden. Wir brauchen nicht lange zu suchen, um die Quellen dieser Berichte festzustellen. Es sind dieselben Kreise, die ein besonderes Interesse daran haben, Deutschlands kulturelle Atmosphäre zu vergiften und aus der Gleichgültigkeit unserer Bevölkerung Nutzen für ihre Methoden der Bolschewisierung zu ziehen. Daß aber das Gesicht unserer östlichen Nachbarn in Wirklichkeit etwas anders aussieht, als es unter der Schminke deutschrussischer Verbrüderungsbestrebungen erscheint, verrät die kulturzersetzende Arbeit des russischen Staatsverlages in Moskau an Hand der Sammlung „Proletarischer Gesänge", die dieser Verlag herausbringt. Eine glaubwürdige führende französische Musikzeitschrift, nämlich „Le Courier Musical", unterzieht die Vorrede zu dieser Sammelausgabe einer ausführlichen Betrachtung und zitiert dabei in ihrer Januarnummer einige prägnante Stellen. Demnach heißt es in dem Vorwort u. a.: „Die Melodien sind das Ergebnis der vierzehn Jahre hindurch andauernden hartnäckigen Kämpfe für sozialistische Belehrung und allgemeine Kultur des Proletariats, sowie auch für den Triumph der proletarischen Musik im besonderen. Der verzweifelte Widerstand der russischen Bourgeoisie mußte besiegt und überwunden werden, die dekadente, sentimentale, individualistische Kunst des Bürgertums mußte ausgelöscht und durch die proletarische Kultur ersetzt werden, die hundertjährige bürgerliche Musik mußte ihren Platz an die proletarische Tonkunst abtreten. . . . Das Proletariat der ganzen Welt muß seine Kunst und seine Musik schaffen, die ihm als Waffe und als Anreiz in seinen täglichen Lebenskämpfen dienen soll."

Es wäre geradezu ein Wunder, wenn diese bolschewistischen Weltbeglückungsideen unter der harmlosen Maske einer schlecht und recht „bürgerlichen" Musik nicht auch in Deutschland eine tendenziöse Verbreitung finden würden. Und richtig! Wo erscheint ebenfalls eine „Sammlung proletarischer Chöre" unter dem Sammeltitel „Der Arbeiterchor" mit Männerchören von Hanns Eisler, dem bekannten Kommunisten, dessen Name auch in der oben genannten Ausgabe des Moskauer Staatsverlages vertreten ist? Wo anders als in der „Universal-Edition" in Wien, die ja durch ihre unmittelbare Zusammenarbeit mit dem sowjetrussischen Staatsverlag zu einem Einfallstor bolschewistischer Musikverseuchung geworden ist. Jeder Laie weiß heute, daß diese „Universal-Edition" eine erschreckende künstlerische Diktatur in Deutschland ausübt, daß der größte Teil aller modernen Opernschundwerke bei der Universal-Edition verlegt wird, und daß unsere Theater in eine Abhängigkeit zu diesem Verlagsunternehmen geraten sind, die über das Maß künstlerischer und kultureller Verantwortlichkeit hinausgeht. Zur Charakterisierung dieses Verlages trägt die Tatsache bei, daß die „Universal-Edition" in der Versendung von Besprechungsexemplaren sehr weise und vorsichtig verfährt und diejenigen Referenten geflissentlich übergeht, die von vornherein verdächtig erscheinen, nationale Ideen anstelle linksradikaler Tendenzen zu verfolgen. Ein Verlag, der sich solcher Mittel bedient, um seine Verlagswerke zu propagieren, stellt sich selbst das Zeugnis parteipolitischer Einseitigkeit aus und darf sich nicht wundern, wenn seine Tätigkeit daraufhin ein wenig schärfer als im allgemeinen üblich unter die Lupe genommen wird. Da die „Universal-Edition" alle Ursache hat, die kritische Einstellung unserer ZFM ebenfalls zu fürchten, so unterließ sie die Zusendung der Eisler-Chöre als Rezensionsexemplare. Wir haben es nicht nötig, einem früheren Angebot der „Universal-Edition" zufolge Besprechungsexemplare von Fall zu Fall anzufordern und unsere Haltung einer Kritik seitens der „Universal-Edition" zu unterwerfen.

Der künstlerische Unrat der Eisler-Chöre, die uns trotz der ablehnenden Stellung der „Universal-Edition" im Original vorliegen, läßt deutlich erkennen, aus welchem Grunde diese Gesänge das Licht der gesamten Öffentlichkeit zu scheuen haben. Es sind Tendenzchöre eindeutigster Art, wie das „Lied der Arbeitslosen", oder „Der Streikbrecher", oder „An Stelle einer Grabrede", oder „Die Bauernrevolution", die dem kommunistischen Chorführer Karl Rankl gewidmet ist, der bis zum Ende der Berliner Kroll-Oper an diesem Institut als Chordirigent tätig war und nunmehr als Kapellmeister ans Staatstheater in Wiesbaden berufen wurde. Bei dieser Gelegenheit sei an die Äußerungen Rankls in der „Welt am Abend" (1931, Nr. 107) erinnert: „Jedes öffentliche Hervortreten eines Arbeiterchores muß eine politische Kundgebung sein. D. h. Schluß mit der bürgerlichen Form des Konzertes. Das ‚Konzert' in seiner heutigen Gestalt ist entstanden durch die eigenartige gesellschaftliche Situation der Bourgeoisie und übermittelt Musik dem passiven Hörer nur als Genuß. Diese Form der Musikausübung, die die Arbeiterschaft kritiklos von der Bourgeoisie übernehmen mußte, stellt sich als völlig unbrauchbar für das Proletariat heraus. Das ‚Konzert' muß daher verwandelt werden in eine Propagandaveranstaltung für den revolutionären Kampf, in einen Aufklärungs- und Schulungsabend in politischer und revolutionärer Beziehung. Das heißt: Schluß mit der von der bürgerlichen Liedertafel übernommenen Männerchor- und Volkslied-Literatur. Die Arbeitersängerschaft muß mit revolutionären, proletarischen Dichtern und Musikern Verbindung aufnehmen zur Schaffung neuer Kampflieder und anderer Werke, die das revolutionäre Proletariat wirklich angehen." Das also ist Karl Rankl, dem Eisler die „Bauernrevolution" widmete. Meint man nicht, die Vorrede der „proletarischen Liedersammlung" aus dem russischen Staatsverlag wortgetreu in Rankls Ausführungen wiederzufinden?

Und die Eisler-Chöre lassen sich ausgezeichnet als „revolutionäres Schulungs-Material" verwenden. Die vor längerer Zeit schon erhobene Forderung des marxistischen „Deutschen Arbeitersängerbundes", bei der Beerdigung von Sangesbrüdern keine Totenklagen, sondern Kampflieder anzustimmen, findet ihre Erfüllung in dem Chor „An Stelle einer Grabrede" mit dem Schlußwort: „Er kämpfte und starb. Gute Nacht, Genosse! Wir werden weiter kämpfen bis zum Sieg." Dann die „Kurze Anfrage": „Wie lange wollt Ihr dieses Leben noch ertragen,

ohne Ohrfeigen auszuteilen an die muntern Herrn der Welt?" Und schließlich aus dem Chor „Bauernrevolution" (wobei das geschichtliche Mäntelchen die Anstößigkeit des Textes decken soll): „Wir woll'n den Herrn im Himmel fragen, ob wir die Pfaffen können totschlagen, kyrie eleison."

Die volle Verantwortung für diese Injektion des deutschen Volkskörpers mit seelischen Giftstoffen trifft die „Universal-Edition", den Hort bolschewistischer Musikpflege. Proletarier aller Länder, vereinigt euch unter der musikalischen Parole, die von der „Universal-Edition" ausgegeben wird, und schaut mit Stolz auf diese kulturfördernde, volkserzieherisch vorbildlich arbeitende Brutanstalt kommunistischer Befreiungsideen! Mit dem Sowjetstern auf der Brust und Eislers Erbauungsgesängen auf den Lippen werdet ihr die vom Segen der „Universal-Edition" geweihten Kindersäbelchen solange zum „revolutionären Kampfe" schwingen, bis ein neues Deutschland mit diesem ganzen galizischen Kulturschwindel gehörig aufräumt!

Randglossen zum Musikleben.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Frankreich hat alle Ursache, über die kulturpolitischen Maßnahmen der Regierung entrüstet zu sein. Da sollte unlängst in einem Pariser Konzertsaal das Oratorium „Der Kinderkreuzzug" von Gabriel Pierné aufgeführt werden. Erforderlich ist hierbei die Mitwirkung einer großen Zahl von Kinderchören. Durchaus naheliegend war der Gedanke, die Schulen zu mobilisieren und zur Ausführung heranzuziehen. Aber was geschieht? Der französische Kultusminister verbietet die Mitwirkung der Schulkinder, weil — „durch die Aufführung eines Werkes mit religiöser Tendenz die Neutralität der Schule erschüttert werden könnte". Woraufhin die Veranstalter durchaus nicht in Verlegenheit gerieten, sondern fünfhundert jugendliche Chorsänger aus den Schulen Brüssels nach Paris kommen ließen. Hoffentlich hat ihnen die Erschütterung ihrer Neutralität durch das religiöse Chorwerk keinen allzu empfindlichen Schaden an Leib und Seele zugefügt.

* * *

Fritz Busch über Spielplanpolitik. Bei einem Gastkonzert in Prag äußerte sich der Dresdener Generalmusikdirektor über Fragen des Opernspielplans. Unter den 150 Bühnenwerken, die ihm jährlich vorgelegt werden, finden sich zwar durchschnittlich sehr gute Arbeiten, aber nichts, was wirklich packen könnte und einen bleibenden Erfolg verspricht. Darum muß der Dirigent auf Werke älterer Autoren zurückgreifen, um das Haus zu füllen. Das letzte Werk, das sich in voller Frische erhalten hat, ist der „Rosenkavalier". „Bringen wir etwas Neues, Modernes, so sind es entweder Eintagsfliegen oder das Publikum geht überhaupt nicht mit. Die Orchester brauchen unbedingt Neues, um auf der Höhe zu bleiben, sonst erschlafft das Interesse und damit das Können, und eine Stagnierung der Orchester wäre gleichbedeutend mit einer Stagnation des musikalischen Lebens überhaupt. Die Forderung nach dauernder musikalischer zeitgenössischer Produktion ist vonnöten. Vielleicht entzündet sich an ihrer Form ein Geist, der, genial veranlagt, dann „die" Oper der Zeit schreiben wird.

* * *

Blaue Geige mit goldenem Bogen. Wettbewerbe von Tanzkapellen, wie sie von Berliner Zeitungen aus Reklamegründen veranstaltet werden, sind Modetorheiten verwerflichster Art. Um so mehr, als sie in nicht geringem Maße das Ausländertum anstelle deutscher Berufsmusiker berücksichtigen. Nachdem der „Preis des Goldenen Saxophons" bereits vergeben ist, wird nunmehr nicht nur ein goldener Violinbogen als Siegeszeichen ausgesetzt, sondern sogar eine Geige von blauer Farbe, damit sie „den Gewinner Zeit seines Lebens sichtbar auszeichnet". — Wenn diese Art der Prämiierung weiterhin Schule macht, so werden wir das Vergnügen haben, in Zukunft Instrumente in allen Regenbogenfarben bewundern zu können. „Welch hoher Anblick macht das Herz erglühen!"

Schon oft hatte man Gelegenheit, sich darüber zu wundern, daß der Mann im allgemeinen eine stärkere Musikalität besitzt als die Frau. Nunmehr haben die Untersuchungen von Dr. van Briesen über den Musiksinn experimentell ergeben, daß die musikalische Eignung schon im frühen Kindesalter psychologisch bedingt ist. Das rhythmische Gefühl ist bei Knaben im allgemeinen stärker ausgeprägt als bei gleichaltrigen Mädchen, während diese den Knaben in der geistigen Erfassung der Melodie und in der ästhetischen Freude an der Melodie überlegen sind. Der Mangel an Taktsinn hilft zugleich erklären, weshalb wir so wenig weibliche Dirigenten haben.

* * *

Begeisterung ist etwas Schönes, nur darf sie nicht mit Lebensgefahr verbunden sein. Das hat der Bariton Tibbett in Baltimore erfahren müssen, als nach dem Vortrag eines kubanischen Liebesliedes die Damen das Podium stürmten und erst zwanzig Schutzleute und zweihundert verzweifelte Ehemänner den Ärmsten aus dem Handgemenge befreien konnten, wobei sechs Damen im Gedränge ohnmächtig wurden. Worüber die Anhänger der „Neuen Sachlichkeit" in der Musik entschieden den Kopf schütteln werden. . . .

Buntes Allerlei.

Italienische „Denkmäler der Tonkunst". Unter Leitung von Prof. Gaetano Cesari beginnt im Verlag Ricordi die Erscheinung italienischer „Denkmäler", über deren Herausgabe Mussolini das Protektorat übernommen hat. Sie unterscheiden sich wesentlich von dem Inhalt der bekannten deutschen Denkmäler-Bände. Die italienische Veröffentlichung ist bestrebt, zugleich mit dem Andenken an die bedeutendsten Tonmeister ausschließlich italienischer Herkunft, das Andenken an die musikalischen Kapellen, an Theater und geistige Convegni, an Fürstenhöfe und Akademien, an Konservatorien und an die nach Landschaften und Städten geschiedenen Musikschulen wachzurufen, an alle jene Institutionen überhaupt, denen jene Meister Ruhm verliehen, gewissermaßen als Ausgleich für den ersten schöpferischen Antrieb, den sie selbst von diesen Institutionen empfangen hatten. Blätter heimischer Geschichte werden die Vorreden sein, die den bedeutendsten Instituten und Mittelpunkten des musikalischen Lebens gewidmet sind. Milieuschilderungen innerhalb der Vorreden sollen helfen, den Leser in die alte Zeit zurückzuversetzen. Die ersten zehn Bände sollen innerhalb von drei Jahren erscheinen. Die zweite Gruppe von Bänden, die im zweiten Dreijahrzeitraum erscheinen wird, wird außer der Fortsetzung früherer Ausgaben eine große Anzahl von Instrumentalmusiken Antonio Vivaldis enthalten, ferner eine venezianische Oper aus dem 17. Jahrhundert und eine neapolitanische Buffo-Oper aus dem 18. Jahrhundert; eine Studie von Fausto Torrefranco über die Skenographie der musikalischen Oper, besonders in Bezug auf die Monodie; eine Auswahl von Frottolen Petruccis; kirchliche und weltliche Kompositionen aus der venezianischen Schule und die Florentiner Madrigalmusiken, die der Oper den Boden bereitet haben.

* * *

Eine Volksmusikschule in Köln. Über den Plan eines vom Lehrkörper der Rheinischen Musikschule gebildeten Aktionsausschusses, eine Volksmusikschule ins Leben zu rufen, macht die „Kölnische Zeitung" einige Mitteilungen, die in ihrer grundsätzlichen kritischen Einstellung Beachtung verdienen. Der Ausschuß beruft sich auf die praktischen Erfahrungen derselben erfolgreichen Einrichtung in Düsseldorf und will auch in Köln mit der Ortsgruppe des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer die Volksmusikschule organisieren. Der Plan einer solchen Volksmusikschule ist auch für Köln nicht neu, aber in einer früheren Form vor mehreren Jahren nicht vorangekommen. Die Einrichtung ist in den Kreisen der Musiklehrerschaft nicht unbestritten, besonders bei den Privatmusiklehrern, die sich früher mit Erfolg dagegen gewehrt haben, daß die Rheinische Musikschule die eingesetzten Kinderklassen weiter

ausgebaut hat. In frischer Erinnerung ist noch der Kampf, den die privaten Musiklehrer gegen den Klassenunterricht im Klaviersaal ausgekämpft haben. Auf der einen Seite werden von den Musikschulen immer neue Lehrer ausgebildet, auf der andern wird die Verschulung immer weiter getrieben, so daß die Betätigung der Lehrer eingeschränkt wird. Wenn wirklich bei der Volksmusikschule diesmal in erster Linie Kölner Lehrkräfte bevorzugt würden, so würde doch nur ein Dutzend dafür in Frage kommen. Ob die bisherige Lehrerschaft sich innerlich auf den Laienunterricht einstellen kann, muß abgewartet werden. Daß die hiesige Ortsgruppe des Reichsverbandes für Volksmusikschulen eintritt, ist bekannt. Die Opposition innerhalb dieser Ortsgruppe ist nicht durchgedrungen und ausgeschlossen worden. Jedenfalls wird die geplante Neueinrichtung der Volksmusikschule mit Hilfe der Rheinischen Musikschule noch die Öffentlichkeit beschäftigen und reiflich in ihren verschiedensten sozialen Auswirkungen erwogen werden müssen.

* * *

Über die Dresdner Musikinstrumentensteuer. Zu dieser Frage, die in unsrer Zeit von grundsätzlicher Bedeutung ist, entnehmen wir den „Dresdner Neuesten Nachrichten" folgenden Tatsachenbericht, der die höchst bedauerlichen Verhältnisse zur Genüge klarlegt: „Der Rat zu Dresden hatte bekanntlich vor längerer Zeit die Musikinstrumentensteuer wieder eingeführt. Die Stadtverordneten hatten ihre Zustimmung zu dieser höchst bedenklichen Kultursteuer verweigert. Im Einigungsverfahren wurde dann die mangelnde Zustimmung der Stadtverordneten durch eine genehmigende Entscheidung der Gemeindekammer ersetzt. Daß diese Form der Genehmigung einer Kommunalsteuer gesetzlich zuläßig ist, hat das Oberverwaltungsgericht bereits in einem andern Streitfall entschieden. Der Verband Deutscher Klavierhändler hatte nun in Übereinstimmung mit der Auffassung weitester Kreise eine Verwaltungsklage anhängig gemacht, wobei er dartat, daß die Steuer ungesetzlich sei. Ziel der Klage war, die Kreishauptmannschaft als Aufsichtsbehörde solle die Steuer für ungültig erklären. Der Prozeß wurde bis zum Oberverwaltungsgericht durchgeführt. Seine Erledigung zog sich außerordentlich lange hin, weil verschiedene Richter des Oberverwaltungsgerichts selber Einspruch gegen die Steuer erhoben hatten und sich daher für befangen erklärten. Nunmehr ist die Entscheidung des Oberverwaltungsgerichts auf die Klage des Klavierhändlerverbandes ergangen, und zwar hat, wie die „Sächsisch-Böhmische Korrespondenz" meldet, das Oberverwaltungsgericht in letzter Instanz die Klage abgewiesen. Damit ist die Musikinstrumentensteuer in Dresden für gültig erklärt worden. Das Oberverwaltungsgericht stützt sich auf § 34 Abs. 3 der Gemeindeordnung, wonach die Zustimmung der Stadtverordneten durch die Gemeindekammer ersetzt werden kann. Damit ist der lange Kampf um diese Steuer zugunsten des Rates zu Dresden entschieden worden, der das Ergebnis der Steuer auf 800 000 M. jährlich veranschlagt hat."

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Berthold Goldschmidt: „Der gewaltige Hahnrei". Eine musikalische Tragikomödie. Mannheim, 14. Febr.)

Erwin Schulhof: „Flammen" (Brünn, 27. Jan.).

Ernst Toch: „Uli Witewupp", Lustspiel mit Musik (Leipzig).

Richard Hagemann: „Tragödie in Arezzo" (Freiburg, 18. Febr.).

Werner Goebels: „Triumph des Herzens", Einakter (Danzig).

Erich Kästner: „Leben in dieser Zeit", Kantate in szenischer Aufführung (Darmstadt).

Otto Wüstinger: „Glückskinder" (Singspiel, Dessau).

Ottorino Respighi: „Belhis, Königin von Saba" (Mailand).

Konzertwerke:

J. N. David: Präambel und Fuge d-moll für Orgel (Leipzig, Friedrich Högner).

J. N. David: Präludium und Fuge G-dur für Orgel (Leipzig, Friedrich Högner).

Günter Raphael, Variationen über den Basso continuo von Joh. Seb. Bachs Orgelchoral „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" (Leipzig, Friedrich Högner).

Reinhold J. Beck: „Psalterkantate" (Turn-Teplitz, 15. Febr.).

Katharina Statler: Orchestervariationen (Wien).

Rudolph Schmidt: Klavierkonzert (Magdeburg, 26. Jan.).

Hermann Bauer: „Suite im alten Stil" mit Kammerorchester (Nürnberg).

Bruno Stürmer: „Was machst du an der Welt", f. Männerchor (Jena, 5./6. Febr.).

Paul A. Pisk: „Drei Psalmen" für Bariton und Orchester (Münchener Rundfunk, 13. Febr.).

Theodor Blumer: „Heiteres Spiel" für Orch. (Köln).

Werner Penndorf: Triosonate (Friedrich Högner, Leipzig).

Hermann Ambrosius: „Kriegs-Requiem" (Mirag, Leipzig, 21. Febr.).

Maurice Ravel: Konzert für Klavier (Paris).

Rich. Schiffner, Joh. Platz und Paul Gerhardt: Lieder und Männerchöre (Zwickau, 24. Jan.).

Bodo Wolf: Goethe-Gesänge, Lustige Ouvertüre, „Kleine Krippenmusik" (Frankfurt a. M.).

Wilhelm Rinkens: Suite f. 2 Klaviere (Jena), Suite f. Gambe und Cembalo (Leipzig), Balladen (Nordhausen).

Julius Weismann: Partita f. 2 Klaviere (Mannheim).

Kurt Spanich: Violinsonate (Mannheim).

Jaromir Weinberger: Fünf Gravüren (Mannheim).

Heinrich Sthamer: Sonate f. Flöte und Klavier (Hamburg).

A. Honegger: „Cris du Monde", deutsche Uraufführung (Basel, 20. Jan.)

Hermann Zilcher: Phantasie f. Sopran, Klavier und Orchester nach Goethes „Trilogie der Leidenschaften", op. 66 (München, Januar 1932 unter Hausegger).

Joh. Müller: Klavierquartett (Dresden).

Herbert Trantow: Vorspiel für kleines Orch. (Dresden).

H. Richter-Haaser: Kleines Vorspiel für Kammerorchester (Dresden).

E. Kauffmann-Jassoy: Saxophon-Sonatine (Dresden).

Theodor Blumer: Fantasie-Sonatine f. Violine u. Klav. (Dresden).

Otto Hollstein: Zwei Duette (Dresden).

Leonhard Prinz: Sechs Lieder (Dresden).

Josef Lederer: Serenade für Kammerorchester (Dresden).

Jaromir Weinberger: Passacaglia für Orgel u. Orchester (Berlin).

Ernst Toch: Musik für Orch. u. Baritonstimme (Berlin).

Grete von Zieritz: „Passion im Urwald" für Sopran u. Orch., (Berlin).

Norbert v. Hannenheim: 4. Sinfonie f. Orch. (Berlin).

Sonja Gramatté: Konzert für Klavier u. Orch. (Berlin).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Jos. Haydn: „Die Welt auf dem Monde", bearbeitet von Mark Lothar und Wilhelm Treichlinger (Wien).

Alfred Mahowsky: „Knecht Jernej", musikalische Bauerntragödie (Brünn).

Erwin Dressel: „Zwillingsesel" (Staatsoper Dresden, April).

Konzertwerke:

Ottorino Respighi: „Maria Egiziaca", Tryptichon f. g. Orch. (New York, Frühjahr 1932).

J. N. David: Introitus, Choral und Fuge über ein Thema von Bruckner für Orgel und zehn Bläser (Leipzig, Friedrich Högner).

Hugo Hermann: „Jesus und seine Jünger". Oratorium f. Chor, Sopran-, Tenor- u. Baßsolo u. Orchester (Weinheim, unter MD A. Meissenberg, 8. Mai).

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 4. Dez. Max Reger: „Improvisation" und „Invocation" aus der II. Orgelsonate d-moll op. 60 (vorgetr. v. Günther Ramin). — Robert Volkmann: „Er ist gewaltig und stark", Weihnachtslied aus d. 12. Jahrh., op. 59. — Georg Vierling: Turmchoral.

Freitag, 11. Dez. Max Reger: Fantasie über „Wachet auf, ruft uns die Stimme", op. 52, II. (vorgetr. von Karl Seemann). — Johann Eccard: „Übers Gebirg Maria geht", f. 6st. Ch. — Kurt Thomas: Aus dem Weihnachts-Oratorium, op. 17.

Freitag, 18. Dez. J. S. Bach: Pastorale F-dur in vier Sätzen (vorgetr. v. Günther Ramin).

— Leonhard Schröter: „Weihnachtsfreude". — Kurt Thomas: Aus dem Weihnachts-Oratorium, op. 17.

Donnerstag, 24. Dez. J. S. Bach: Fantasie G-dur (vorgetr. v. Günther Ramin). — Altböhmische Weihnachtslieder, Tonsatz v. C. Riedel. — „In dulci jubilo". Weihnachtslied a. d. 14. Jahrh. — Michael Prätorius: „Es ist ein Ros' entsprungen". — Weihnachtslied a. d. 14. Jahrh. Im Tonsatz v. E. Bodenschatz. — Franz Gruber: „Stille Nacht, heilige Nacht".

Donnerstag, 31. Dez. J. S. Bach: Präludium — Largo — Fuge C-dur (vorgetr. von Günther Ramin). — Felix Mendelssohn: „Mit der Freude zieht der Schmerz" (Neujahrslied). — Gustav Schreck: „Führe mich!". — Wächterruf (Bearbeitung v. Leo Blech). — I. A. P. Schulz: „Des Jahres letzte Stunde".

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 5. Dez.: Weihnachts-Oratorium n. d. Worten d. Evangelisten f. 6st. Chor a cappella v. Kurt Thomas. —

Sonnabend, 12. Dez. Johann Pachelbel: Choralbegleitung „Vom Himmel hoch" für Orgel. — Giovanni Gabrieli: „Jubilate Deo", Mot. f. 8st. Chor. Bearb. v. Carl Hirsch. — Drei altböhmische Weihnachtslieder. Herausgegeb. v. Carl Riedel. — Melchior Vulpius: „Uns ist ein Kind geboren". — Cornelius Freundt: „Wie schön singt uns der Engel Schar". — In dulci jubilo. Satz v. Carl Thiel. — Kindelwiegen.

Sonnabend, 19. Dez. Weihnachts-Oratorium von J. S. Bach.

Donnerstag, 31. Dez. J. S. Bach: „Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende" f. Soli, Chor u. Orch. — J. S. Bach: Kantate am Neujahrstage „Fallt mit Danken!" für Soli, Chor u. Orch.

Sonnabend, 16. Jan. J. S. Bach: Präludium u. Fuge C-dur für Orgel. — J. S. Bach: „Sei Lob und Preis mit Ehren", Mot. f. 4st. Chor. — J. S. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied", Mot. f. 2 Ch.

Sonnabend, 23. Jan. Sigfrid Karg-Elert: Fantasie — Canzone — Passacaglia für Orgel. — Günter Raphael: „Der 104. Psalm" für 12st. Chor a cappella (zwei 6st. Chöre).

AACHEN. Die Knappheit der verfügbaren Mittel und die Höhe der Anschaffungskosten für neue Werke zwingt die Orchesterleiter, mehr als bisher in die vorhandenen Bestände zu greifen und hauptsächlich ältere Werke zur Aufführung zu bringen. Und selbst unter diesen muß noch gesiebt werden, da die Zahl der Orchestermusiker oft nicht mehr ausreicht, um Bruckner, Strauß und Mahler in partiturmäßig voller Besetzung darzubieten. Trotzdem der Leiter der musikalischen Geschicke Aachens sich ebenfalls in der geschilderten Zwangslage befindet, merkt man seinen Programmen die Not der Zeit kaum an. Natürlich: es gibt viel Beethoven, Schumann, Brahms, auch Haydn, Cherubini, Tschaikowsky und andere Namen bekannter Komponisten mit ebenso bekannten Werken. Aber es gibt daneben gleich zwei Erstaufführungen Regers: Romantische Suite und Klavierkonzert (wovon die erste bereits mit großem Erfolg gespielt wurde). Es gibt ferner einen neuen H. H. Wetzler zum ersten Male, und es gab schon das nach Anlage und Tonsprache fesselnde „Konzert für Orchester", 61. Werk von Hermann Unger, das Violinkonzert Werk 21 von Max Anton, und eine im Rhythmus und in der Farbe starke Rhapsodie von Eugen Zador. Wahrscheinlich überraschen uns die Volkssymphoniekonzerte — deren Vortragsfolgen nicht im voraus veröffentlicht werden — noch mit weiteren Erstaufführungen, also daß man Prof. Dr. Peter Raabe für das Geschick, mit dem er uns die Nöte der Gegenwart nach dieser Richtung hin vergessen läßt, Anerkennung und Dank in gleichem Maße zu zollen verpflichtet ist. — Keine Frage, daß Liszts 120. Geburtstag durch ein Liszt-Klavierkonzert (Es Dur) begangen, daß des 700. Todestages Elisabeths von Thüringen durch eine Aufführung von Liszts Oratorium „Die Hl. Elisabeth" gedacht und daß auch das Andenken Josef Joachims (durch die Variationen für Violine und Orchester) aufgefrischt wurde.

Die einzige Uraufführung des Winters, Weingartners „Frühling", besprach ich schon in einem Sonderbericht. Bemerkenswert erscheint mir, daß wir „modernste" Komponier- bzw. Experimentierversuche nicht zu hören bekamen und auch wohl kaum noch zu hören bekommen werden. Die Ablehnung des Mißklanggetönes um jeden Preis wurde bei allen Urteilsfähigen allgemach so allgemein, daß kein Verlangen nach derartiger „Musik" mehr besteht.

Ob vier Konzerte für 1—4 Klaviere von Joh. Seb. Bach, wie sie Edwin Fischer mit seinen Helfern und mit einem Kammerorchester an einem Abend darbot, das Richtige sind, möchte ich dahingestellt sein lassen. Unsereiner „verträgt" sie ja, freut sich gar und bewundert; aber ...

Reinhold Zimmermann.

BONN. Nach der Pensionierung des Generalmusikdirektors F. Max Anton und des Kapellmeisters Heinrich Sauer war der Bonner Dirigentenposten verwaist. Schlimmer noch war, daß das Orchester in Gefahr geriet, aufgelöst zu werden. Damit wäre nämlich das Bonner Musikleben im Kern vernichtet gewesen. Im Juni 1931 setzten sich Wilhelm van Hoogstraten und Elly Ney an drei Beethoventagen opferwillig für die Erhaltung des Orchesters ein. Diese Tage hatten künstlerische und repräsentative Bedeutung. Denn hier sollte einem zahlreicheren Publikum als dem üblichen der Konzertbesucher klar gemacht werden, daß das Bonner Orchester eine Vereinigung wertvoller Künstlerindividualitäten ist.

Damit war eigentlich schon der Auftakt zum Winter 1931—1932 gegeben. Es mußte nur noch eine starke Persönlichkeit an die Spitze dieses Orchesters treten, dann war die künstlerische Situation gerettet. Man brauchte nicht lange zu suchen: GMD Hermann Abendroth-Köln übernahm die Leitung der 5 Symphoniekonzerte. Die Leitung der 4 Konzerte des städtischen Gesangvereins wurde Dr. Hans Wedig-Bonn übertragen. Abendroth stand nicht zum erstenmale vor unserem Orchester. Sein Name zeigte, wie zu erwarten war, Zugkraft; die Beethovenhalle war voller als je. Und man bekam Gelegenheit, immer und immer wieder das vorzügliche Orchester zu bewundern, das leicht und sicher auf alle Intentionen des Dirigenten einging. Im ersten Konzert am 22. Oktober war der orchestrale Höhepunkt Tschaikowskys 5. Symphonie. In Dvořáks Violinkonzert zeigte sich Isabella Schmitz-Aachen als Geigerin, die mit souveräner Sicherheit und echtmusikalischer Wärme lebhaftes Temperament verbindet. — Das zweite Konzert am 19. Nov. war Brahms gewidmet. Das Klavierkonzert in B-dur spielte Elly Ney mit hinreißendem Schwung und tiefer Verinnerlichung. Das Orchester interpretierte die vierte Symphonie und die Tragische Ouvertüre. In diesen Konzerten spielte immer ein verstärktes Orchester. In einer Morgenveranstaltung für die höheren Schulen wurden mit der originalen Besetzung Werke von Tschaikowsky dargeboten (unter Leitung von Leo Pappenheim). Da konnte man erst recht erkennen, welchen Glanz der Streichkörper zu entfalten versteht und wie vornehm die Zurückhaltung der Bläser wirkt.

Das erste Konzert des Städtischen Gesangvereins am 29. Okt. brachte nur ein kleines Chorwerk: Brahms' Schicksalslied. Paul Baumgartner-Köln spielte mit sauberer Technik Beethovens drittes Klavierkonzert (C-moll). Außerdem spielte das Orchester Schuberts Unvollendete und Regers Beethoven-Variationen. Im ganzen war's eine vollbesetzte Tafel! — Das zweite Konzert am 3. Dezember stellte sich in den Dienst von Liszts Oratorium „Die Legende von der hl. Elisabeth". Schon lange hatte man sich in Bonn nach einem Lisztschen Oratorium gesehnt. Leider machte die Ausdeutung diesesmal nicht den gewünschten und erwarteten Eindruck. Der Empfindlichkeit des Werkes, die in seiner religiös-mystischen Tiefe ruht, wurde nicht genug Rechnung getragen. Als Solisten wirkten mit Rose Walter-Berlin, Charlotte Sempell-München, Günther Bauer-Dresden und Robert Effer-Bochum.

Die fünf Städtischen Kammermusik-Konzerte werden wie üblich von auswärtigen Kräften bestritten. Am ersten Abend (13. Okt.), der übrigens wenig besucht war, spielte das Grümmer-Quintett. Auf dem Programm standen Beethovens Geistertrio und Schuberts Forellenquintett. Der kammermusikalische Klangkörper wirkte nicht immer geschlossen genug. Man empfand übrigens, daß der Abend etwas kurz geraten war. — Im zweiten Konzert (14. Novbr.) sang Dusolina Giannini. Die Gefeiltheit und Abgeklärtheit, die zarte Beschwingtheit und Eindruckskraft ihres Gesanges, die volle Ausgeglichenheit ihrer Deklamation brachte ihr einen Triumph. — Im dritten Konzert (17. Dez.) spielte das Budapester Streichquartett Schubert a-moll, Beethoven F-dur, Werk 59, 1 und Tschaikowsky F-dur, Werk 22. Das Quartett musizierte mit feinst abgetönter Dynamik; es verfügt über ein geradezu bestrickendes Pianissimo, das sehr volltönend wirkt. Der Beethoven wurde etwas zu virtuos angefaßt. Besonders interessierte Tschaikowsky, da dieses Werk nicht oft zu Gehör gebracht wird. Die orchestralen Wirkungen boten den Künstlern besonders dankbare Aufgaben.

Johannes Peters.

DRESDEN. Man wird gerechterweise zu Anfang von der Neueinstudierung des „Don Carlos" von Verdi in der Staatsoper sprechen müssen, denn diese Aufführung stellt ein ganz besonderes musikalisches Ereignis schon deshalb dar, weil Verdis Werk in Dresden seit fünfundvierzig Jahren nicht gehört worden ist. Schuch hatte, ganz ähnlich wie beim „Othello", versucht, das Werk in Dresden durchzusetzen, aber erst jetzt ist, gleichfalls wie beim „Othello", Fritz Busch damit erfolgreich gewesen; dieser Erfolg ist um so erfreulicher, weil man diesmal ein originales Werk, nicht eine Werfelsche oder sonstige Verballhornung à la „Macht des Schicksals" zu hören bekam. Um es vorauszuschicken: die Aufführung hatte in jeder Hinsicht Format: nicht nur vom Standpunkt des Theaters oder vom Standpunkt der Musik, selbst in der dramaturgi-

schen Leistung, die groß und stark das Thema der Inquisition herausarbeitete und nur durch eine falsche bildliche Auffassung und die Schwächen des Textes gehindert war, erwiesen Busch als musikalischer, Schum als Leiter der Szene intensives Bemühen um das herrliche Werk. Von Schiller kommend, werden die meisten Hörer der Oper zunächst eine Anzahl Widerstände zu überwinden haben — dennoch, es sollte jeder, auch wer vom ersten Hören enttäuscht ist, den „Mut" haben, diesen „Don Carlos" ein zweites Mal anzuhören; Reichtum und geniale Intuition dieser Partitur erschließen sich jedem erneuten Hörer dringlicher, überzeugender, herrlicher. Plaschke als König Philipp ist das besondere Erlebnis des Abends — ihr werdet nimmer seinesgleichen sehn —, aber auch beinahe alle anderen Träger der Hauptpartien, welche fast durchweg doppelt besetzt sind, stimmen zum hohen Rang der Aufführung. Da ist die Ursuleac, deren Elisabeth durch die besondere Schönheit des Gesanges, da ist in eben dieser Rolle Margit Bokor, welche zugleich durch eine besonders glückliche darstellerische Erfassung sich ausgezeichnet hat; da ist der Posa Schöfflers, dem man um seiner schlichten Einfachheit und stimmlichen Wärme willen den Vorzug vor Burgs ein wenig zu derber — auch im Gesanglichen derber — Leistung geben muß, da ist die Eboli von Marta Fuchs, eine Leistung von außergewöhnlich hohem Range; gesanglich überragend, leidenschaftlich im Darstellerischen. Pattiera singt den Carlos, wie er im Grunde immer singt: höchst unbekümmert um die Ausmaße seiner Rolle, recht ungleichmäßig in der Verteilung schön gesungener und nur eben herausgearbeiteter Töne; Nilssohn als Großinquisitor (nachdem die Erstbesetzung der Rolle ein Versager gewesen war), Böhme als Mönch ergänzen in bester Weise das wie gesagt fast einwandfreie Ensemble dieser Aufführung. Szenisch befriedigte nicht die an der Musik vorbei gestellte Szene des Auto da fé, und auch die Keckroth'schen projizierten Dekorationen von Batik-Charakter genügten nicht immer dem monumentalen Stil des Werkes. Unnötig, nochmals Busch zu erwähnen; dieser „Don Carlos" ist eine seiner besten Aufführungen.

In einer Neueinstudierung des „Parsifal" am Todestag Wagners setzte nach langer Pause der junge Tenor Rudolf Dittrich die große Dresdner, seit Vogelstroms Weggang unterbrochene Tradition dieser Partie in darstellerisch und gesanglich glücklichster Weise fort, daneben interessierte vor allem die neue Kundry von Marta Fuchs. Die Partie, bisher fast immer ein Vorrecht der hochdramatischen Sängerinnen, erschien zum ersten Male seit langem vorbildlich besetzt: Fülle und sinnliche Wärme des Organes, endlich einmal eine gute äußere Erscheinung und eine Darstellungskunst von höchster Intensität sind die besonderen Kennzeichen dieser in jeder Hinsicht außergewöhnlichen Leistung. Busch leitete die Aufführung schön im Ton, aber ohne die zu erwartenden dramatisch-leidenschaftlichen Höhepunkte; dem Szenischen war Reucker ein zumindest in den Gralszenen nicht genügender Pfleger. Hier, wo die Ungunst der allzu spartanisch nüchternen Dekoration vom Spielleiter Sinn für bildhafte Wirkungen verlangt, erwies sich seine Regietätigkeit (auch wörtlich genommen) flach und bedeutungslos; so hätte jeder Chorist sich von selber, ja mancher Solist vielleicht sich besser eingruppiert, denn beispielsweise Amfortas sollte zu Parsifals letzten Worten nicht noch einmal einen Seitenwechsel vollziehen, der von dem Ende Kundrys ablenkt, und auch das allzu tiefe Herabschweben der Gralstaube wie das Erglühen des Speeres in faustischer Deutlichkeit (als „Kommentar" zu der Stelle: ihm seh' ich heilges Blut entfließen) sind Fehler und allzu handgreifliche „Begebenheiten", die eine wirklich große Stimmung nicht aufkommen lassen. Daß aber Altenkirchs Dekorationen von 1914 beibehalten wurden (einzig der Zaubergarten erfuhr eine Neugestaltung), ist ein besonderes Verdienst, denn ihre Schönheit sucht wirklich ihresgleichen: in seiner fahlen Unendlichkeit ist das Schlußbild des zweiten Aktes einer der stärksten Eindrücke, den ich je dem Theater dankte.

Im allgemeinen geht allerdings der Betrieb der Staatsoper einen recht ruhigen, oft nichts weniger als einwandfreien Gang: hier, in dem Fachblatte, muß es einmal gesagt werden, ohne auf jede Einzelheit näher einzugehen: wie man mit unserem — vorwiegend jungen — Ensemble von schönsten Stimmen teilweise umgeht und arbeitet, was man an Fehlbesetzungen, an Verantwortungslosigkeiten hier in Dresden erleben kann, sucht seinesgleichen. Immerhin, eine Aufführung von Millöckers „Gasparone" unter Kutzschbach und Staegemann hatte in jeder Beziehung Rang, auch wenn sie gelegentlich dem musikalischen Lustspiel mehr als der Operette sich näherte; was aber Staegemann (Benozzo), Margit Bokor (Sara), Camilla Kallab und Tessmer an heiterem Spiel, was Burg und Angela Kolniak an schönst gepflegtem Gesang in dieser Aufführung hören und sehen ließen (einzig Ermold wird immer unschöpferischer), das machte diese Aufführung doch, in ihrer Art, zu einem Ereignis.

Lortzings „Zar und Zimmermann" (in verschiedenen Szenen recht lebendig von

Reucker neu gruppiert, aber teilweise wirklich schrecklich „daneben" besetzt) war recht eigentlich nur eine Angelegenheit der entzückenden, fröhlichen und doch so innig ausdrucksreichen Maria Elsner. Wolf-Ferraris „Schalkhafte Witwe" — über das Werk habe ich den hier erfolgten Besprechungen anderorts vorangegangener Aufführungen nichts hinzuzufügen —, wurden von Kutzschbach und Staegemann in sehr liebenswürdiger Weise herausgebracht.

Stiller, als es zu Anfang den Anschein hatte, ist das Konzertleben in den ersten Monaten dieses Konzertwinters verlaufen. Große Ereignisse zwar, wie beispielsweise das Gewandhaus-Konzert in dem Bruno Walter, erstmals in Dresden, sehr eindrucksstark die „Eroica" dirigierte, weiterhin die Konzerte der Ivogün, Onegin, Schlusnus, das erste hiesige Auftreten Dusolina Gianninis waren auch äußerlich starke Erfolge. Außergewöhnliche Eindrücke vermittelten zwei Klavier-Abende, einmal von Elly Ney, deren Konzert ein Erlebnis wirklich beglückender Art, ein hohes Fest von seltener Einmaligkeit gewesen ist, zum anderen von Karl Weiß, dem jungen Schüler Walter Bachmanns, der erstmals ein eigenes Konzert gab und besonders mit Regers Bach-Variationen bewies, daß er, ein außergewöhnlich starker, dabei beherrschter Gestalter, schon auf dem Wege zur Meisterschaft ist.

Am Totensonntag vermittelte Verdis „Requiem" (unter Scheinpflug) sehr starke Eindrücke und in Günter Baum die Bekanntschaft mit einem jungen Dresdner Sänger von starker, verinnerlichter Ausdrucksfähigkeit; der Kreuz-Chor bot im Laufe des Winters zwei Uraufführungen von besonders starkem Interesse: Thomas' mit anderen Städten gleichzeitig uraufgeführtem „Weihnachtsoratorium" und dem 104. Psalm von Günter Raphael, eine Komposition von hohem künstlerischen Rang: klangschön und doch in der Behandlung der Stimmen weniger kompliziert, als ein zwölfstimmiges Chorwerk vermuten läßt, liebevoll in sehr zahlreichen kleinmalerischen Details, gemessen und doch durchaus freudig in dem klanglichen Ausdruck, so daß auch andernorts die hier gehabte starke Wirkung nicht ausbleiben wird.

Nur Uraufführungen, vorwiegend Dresdener Komponisten, brachte ein Konzert im Neuen Rathaus zum Besten der Winterhilfe: Kompositionen von Leonhard Prinz, Josef Lederer, Trantow u. a., im großen und ganzen saubere, aber in keiner Weise etwa Arbeiten, die die Veranlassung zu ausführlicher Besprechung an dieser Stelle geben: einzig die Serenate im heiteren Stil von Lederer, die den Abend beschloß, hat mit beglückender Frische und Musizierfreudigkeit den Anspruch auf besondere Erwähnung.

Abende, oder besser Konzerte mehr erzieherischen Charakters, gibt, wie in früheren Jahren, Kurt Kreiser mit der Dresdner Philharmonie im Albert-Theater: Kreiser erläutert mit viel Geschick, musikgeschichtlich sehr gut fundiert, verschiedene musikalische Kunstformen: Märsche, Tänze und Ouvertüren, ein Unternehmen, das entschiedene Förderung und Erwähnung verdient.

Schumanns Erkrankung hat das Programm der Konzerte der Dresdner Volksbühne umgeworfen, von denen eines — und danach auch ein Kammerkonzert der Dresdner Philharmonie — uns die Bekanntschaft mit der Berliner Pianistin Gisela Springer vermittelte, die ein besonders in dem langsamen Satz sehr schönes, eigenartiges Klavierkonzert von Haydn zur Uraufführung brachte; ansonsten — da ja die vier Konzerte der Konzertdirektion Erich Knoblauch mehr Gesellschafts- als künstlerischen Charakter tragen (sie sind im Grunde nur eine andere Form der Veranstaltungen des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen), ansonsten ist von Konzerten sinfonischen Charakters nicht viel zu berichten: Busch mit der Staatskapelle hat sich bisher auf eine Anzahl Programme ausschließlich klassischen Charakters beschränkt, durch die man einen sehr hohen Rang und eine besonders künstlerische Geschlossenheit dieser Konzerte erreichte: besonders eine Aufführung der Bruckner'schen 5. Sinfonie und der Schumann'schen Vierten zählt neben einer außergewöhnlichen Wiedergabe von Beethovens Violin-Konzert durch Jan Dahmen zu den schönsten Eindrücken dieses Konzertwinters, während die Aufführung von Haydns „Schöpfung" im Rahmen dieser Konzerte zumindest in der Voraufführung in keiner Weise dem Rang von Dirigent, Kapelle und Institut entsprach. Gerhart Göhler.

JENA. In der Universitätsstadt Jena ist im allgemeinen das Konzertleben im Monat Oktober noch gering, da erst mit Beginn des Wintersemesters der eigentliche Konzertwinter beginnt. Trotzdem hatte man diesmal schon Gelegenheit, Vorzügliches zu hören. So bot Anfang des Oktober die Ortsgruppe Jena des RDTM einen Vortragsabend, der mit zeitgenössischer Hausmusik bekannt machte und für die Ortsgruppe ein schöner Erfolg war. — Die Gesangschule von Gertrud Braasch gab ein sehr gut besuchtes Schülerkonzert. Das Programm bot eine bunte Auswahl von Liedern, Arien und Duetten. — Von den Konzerte

veranstaltenden Gesangvereinen trat die Jenaer Liedertafel unter Georg Böttcher mit einem Konzert hervor, das einige Tage später wiederholt wurde. Die Liedertafel ist in der glücklichen Lage, außer einem starken Männerchor auch einen Frauen- und einen Madrigalchor zu besitzen. Diese teilten sich in das Programm, das Werke aus dem 17. Jahrhundert der Romantik und der Gegenwart zu verzeichnen hatte. Von dem Dirigenten kamen zur Uraufführung „Drei Gesänge für eine Singstimme und Kammerorchester", gesungen von Walter Weber-Jena. Ferner wirkte das eigene Vereinsorchester mit. — Die heimische Geigerin Maria Oettli gab mit der Leipziger Pianistin Elisabeth Knauth einen Sonatenabend, der allgemeine Beachtung fand. — In der Garnisonkirche warteten Professor Volkmann (Orgel) und Merseberg (Bariton) mit einer musikalischen Abendfeier auf. — In der 65. Abendmusik in der Stadtkirche hörten wir den Jenaer a cappella-Chor (Leiter Prof. Volkmann), Volkmann (Orgel) und als Solistin Paula Klötzer. Bach und Brahms standen im Vordergrund. Die Veranstaltung hinterließ bei den Zuhörern, die bis auf den letzten Platz die große Kirche besetzt hatten, einen tiefen Eindruck. — Helmut Maurer und das Hansmann-Quartett gaben ein Kammerkonzert, das ein voller Erfolg war. — Die Pianistin Hedwig Schleicher-Stuttgart hörte man in einem Klavierabend. Dr. H.

MANNHEIM. Der gewaltige Hahnrei. (Uraufführung.) Die Eifersuchtskomödie „Le cocu magnifique" des flämischen Dichters Fernand Cromelynck bildet die textliche Grundlage der Erstlingsoper „Der gewaltige Hahnrei" des Schrekerschülers Berthold Goldschmidt, die im Mannheimer Nationaltheater zur Uraufführung gelangte. Der Inhalt: Ein Ehemann zweifelt an der Treue seiner Frau. Da er ihre Treue nicht beweisen kann, will er wenigstens die Gewißheit ihrer Untreue haben und zwingt sie, ihn in seiner Gegenwart im eigenen Hause zu betrügen. Doch seine Zweifel sind noch nicht behoben, auch nicht, nachdem er selbst verkleidet in die Kammer seiner Frau nachts eingestiegen ist, ja nicht einmal, als sie schließlich mit einem anderen davonläuft. Der junge Komponist hatte keine glückliche Hand, als er diesen Text wählte. Was bei dem Schauspiel vielleicht noch, bei guter Inszenierung, komödienhaft, grotesk und damit erträglich wirkt, das wurde hier in der Oper bitterer Ernst. Die Musik Goldschmidts hat nicht jene Leichtigkeit, auch nicht den dramatischen Schwung und jene stark strömende melodische Fülle, die dem Hörer über allerhand Peinlichkeiten der Handlung hinwegträgt. So verblieb von dieser musikalischen Tragikomödie eigentlich nur die Tragik eines Frauenschicksals und statt der Komödie erlebten wir den Krankheitsverlauf eines Psychopathen, eine Sache, die oft recht abstoßend wirkte und nichts auf der Bühne verloren hat. So freute man sich schließlich über einige recht gute lyrische Partien in der Musik und übersah gerne, daß sie nicht immer sehr originell waren. Die Aufführung unter Leitung von J. Rosenstock, mit Heinrich Kuppinger und Else Schulz in den Hauptrollen, war sehr gut. Das Publikum nahm das Werk ziemlich kühl auf.

Karl Stengel.

MÜNCHEN. Es ist ein Verdienst des Münchner Domkapellmeisters Ludwig Berberich mit dem Chor des Domes die bis heute verschollene d-moll-Messe für gemischten Chor und Orgel von Peter Cornelius der Kirchenmusik wieder durch eine Uraufführung geschenkt zu haben. Wie wir aus der authentischen Biographie von Carl Maria Cornelius (erschienen in der „Deutschen Musikbücherei" als Bd. 46 und 47 bei Gustav Bosse Verlag in Regensburg) erfahren, hat kein Geringerer als Liszt im Jahre 1852 bei einem Weimarer Besuch dem jungen Cornelius den Rat gegeben, als er ihm das „Stabat mater" zeigte (entstanden 1847/48 und uraufgeführt 1929 durch den bekannten Salzburger Domkapellmeister Josef Meßner), sich ganz auf die Kirchenmusik zu werfen. Und wie gläubig bekennt sich der junge Cornelius in der ganzen Messe. Melodienfreudigkeit und -innigkeit paaren sich in diesem Werke oft mit männlicher Kraft und Frische. Durch den glücklichen Wechsel zwischen Männer- und Frauenstimmen werden die vokalen Klangreize besonders lebendig. Hoffen wir, daß auch diese Messe allerseits den gebührenden Anklang finden möge. Der Leiter des Domchors bewies aufs Neue die schon oft erwähnte Kunstsinnigkeit.

Friedr. Rein-München.

MÜNCHEN. Auch die Münchener Staatsoper ist am 75. Geburtstage Wilhelm Kienzls nicht achtlos vorübergegangen. Den Altmeister zu ehren verfiel man zwar auf das Nächstliegende, nämlich seinen „Evangelimann" wieder hervorzuholen, verlieh aber durch die Einladung, das Werk selbst zu dirigieren, der Aufführung festlichen Charakter. Obwohl Kienzl nicht durchweg ein erstklassiges Sängermaterial zur Verfügung stand und von den wirklich schönen Stimmen der Münchener Oper nur wenige zu hören waren, vermochte das Werk dank der Deutungsweise durch den Schöpfer einen nachhaltigen Eindruck zu üben. Nach der volkstümlichen Richtung zielte ferner die Neuein-

ſtudierung von Flotows „Aleſſandro Stradella". Wenn für die ſeriöſen Partien zwei ſo hervorragende Vertreter wie Hedda Helſing, eine Leonore von reinſter ſtimmlicher Anmut, und Rudolf Gerlach, ein Stradella von verblüffender Brillanz der hohen und höchſten Töne, ſowie für das buffoneske Element ein Buffopaar von der vis comica eines Karl Seydel und Bertold Sterneck zur Verfügung ſtehen, dann rechtfertigt ſich die Wiederaufnahme der Oper zum mindeſten von dem ſängerlichen Standpunkte aus.

Der Pflicht dankbaren Gedenkens genügte die Akademie der Tonkunſt durch zwei ſtimmungstiefe Erinnerungsfeiern. Die erſte galt dem 25. Todestage von Ludwig Thuille, deſſen ſtarke Perſönlichkeit Dr. Friedrich Munter unſerer Gegenwart ungemein lebendig zu machen wußte. Daß aber auch das Werk des frühverſtorbenen Meiſters noch zu feſſeln, ja zu begeiſtern vermag, das bewies die packende Interpretation, die Kurt Merker der „Threnodie" (aus op. 37) zuteil werden ließ. Nicht minder anregend wirkte die Wiedergabe des Klavierquintetts op. 20, während man den ebenfalls auf dem Programm ſtehenden Liedern intenſivere Geſtaltung vom Sänger her gewünſcht hätte. — Wenige Tage ſpäter fand die Trauerfeier für Thuilles jüngſt verſtorbenen Schüler und Schwiegerſohn, Walter Courvoiſier, ſtatt. Dem Menſchen und Künſtler widmete Sigmund von Hausegger von Herzen quellende und zu Herzen dringende Worte. Paul Bender, Münchens herrlichſter Liedgeſtalter, ſang vier von den „Geiſtlichen Geſängen" mit tiefſter Innerlichkeit, in der ſich ein verwandtes Künſtlertum ein gegenſeitiges Echo erweckte. Jani Szanto ſpielte die d-moll-Suite, ebenſo war Joſeph Pembaur der Paſſacaglia und Fuge für Klavier op. 20 der berufene Deuter.

Unter den übrigen muſikaliſchen Veranſtaltungen der letzten Wochen ragte ein Konzert der Regensburger Domſpatzen unter Domkapellmeiſter Schrems, auch hinſichtlich des glänzenden Beſuches, hervor. An die einzigartigen Chordarbietungen ſchloß ſich die Aufführung von Lortzings textlich wie muſikaliſch unaufdringlich retouchierter „Opernprobe". — Nicht übergangen ſoll auch der außergewöhnliche Eindruck werden, den Aldo Schoen, ein junger Pianiſt aus der Schule Schmid-Lindners, hinterließ. Ein Muſiker aus innerſtem Geblüt, fernab von unfruchtbarer Virtuoſität, diente hier dem Kunſtwerk in glühendem, Beethovens Waldſteinſonate und Schumanns fis-moll-Sonate machtvoll aufbauendem Eifer. — Mit eigenem lyriſchem Schaffen machten Dietrich Amende (Regensburg), der ſich bei dieſer Gelegenheit auch als fein, ja beinahe überzart geſtaltender Begleiter zeigte, und der Tenor Andre Kreuchauff bekannt. Letzterer kommt bei ſeinen Liedern und Duetten, die er zuſammen mit ſeiner Gattin Lucie Kreuchauff meiſterhaft ſang, von ausgeſprochen ſängerlichem Standpunkte her und läßt das Gefällige, melodiſch leicht Eingängige überwiegen. Tiefer greift Amende, deſſen Lieder ebenfalls den Vorzug ſchöner Sanglichkeit aufweiſen, aber zugleich unmittelbarer zum lyriſchen Herzpunkte der Dichtungen vorſtoßen. Vielleicht objektiviert ſich der Komponiſt in dem Beſtreben, den Pulsſchlag der Poeſie in die muſikaliſche Deutung hinüberſchwingen zu laſſen, zuweilen zu ſehr; Blut und Farbe des Perſönlichen dürften noch unmittelbarer hervortreten. — Mit der Uraufführung ſeiner neueſten Liederzyklen op. 40 und 41 übte Hans Pfitzner, der in Giſela Derpſch und Paul Bender zwei völlig in ihrer Miſſion aufgehende Mithelfer gefunden hatte, jenen Zauber, in den heute nur ſeine Muſe zu verſpinnen vermag. Vor allem die Vertonung der drei Eichendorff-Sonette offenbart wieder den ganz großen, zu letzten romantiſchen Empfindungstiefen einſinkenden Pfitzner. Die muſikaliſche Durchſeelung des Wortes, das nur innerſte Wahlverwandtſchaft ſo zu durchfühlen vermag, wie dies hier in der wundervoll ſublimen Deklamation, der unlösbaren Verwebung von Singſtimme und Klavier geſchieht, berührt wie ein magiſches Zuſammentreffen zweier gleichgeſtimmter Herzen. Es iſt Einklang in einem reinſten, faſt myſtiſchen Sinne. — Auch dem Konzertdirigenten Pfitzner verdanken wir eines der beglückendſten Erlebniſſe der letzten Wochen. Mit welch innerer Verbundenheit geſtaltete er die 2. Symphonie von Johannes Brahms, wie hinreißend ſchwang ſich ſeine eigene kongeniale Natur in Webers Oberon-Ouverture aus! Die beiden Werke umrahmten die im Mittelpunkt des Abends ſtehenden „Heinzelmännchen", eines der letzten Dokumente eines echten, von Herzen quellenden und in ſeiner Kauzigkeit wahrhaft deutſchen Humors. Dr. Wilhelm Zentner.

REGENSBURG. Nachdem unſere „Domſpatzen" im vergangenen Jahre mit der Oper „Hänſel und Gretel" von Engelbert Humperdinck zum erſten Male die Bühne betraten, brachten ſie in dieſem Jahre als eine erfreuliche Fortſetzung dieſer Tätigkeit Albert Lortzings einaktige Oper „Die Opernprobe" zur Aufführung in unſerem Stadttheater. Die Oper hatte ſich eine kleine, aber ſehr geſchickte Umarbeitung des Textes durch Dr. Armin Schlegl gefallen laſſen müſſen. Es war wieder ein ungetrübter Genuß, unſeren kleinen Sängern mit ihrem vortrefflichen Stimmaterial lauſchen zu dürfen. Die Sänger haben

sich inzwischen auch schon zu sehr selbständigen und mit aller Freiheit agierenden Bühnenspielern entwickelt, so daß man seine herzhafte Freude an diesem vortrefflich gelungenen Spiel haben konnte. Um die regiemäßige Einstudierung des Werkes hatte sich Opernsänger Wilhelm Lehnert wieder verdient gemacht. Über dem Ganzen waltete der Geist unseres verdienstvollen Domkapellmeisters Theobald Schrems, dem auch zu diesem nachhaltigen Erfolg seiner kleinen Sängerschar wieder aufs Herzlichste zu gratulieren ist. Der Aufführung der Oper ging zur Abrundung des Programms der Vortrag einiger Gesänge von Mozart voraus. B.

STUTTGART. Dem Haydn-Jahr geht ein Mozartjahr voraus, das uns eine ganze Reihe wertvoller Werke brachte, die man höchst selten hört. Wendling übernahm das sog. Dorfmusikanten-Sextett. Die konzertante Symphonie für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott steht im Supplementband der Mozart-Ausgabe (Köchel-Verz. Anhang 9). Reizvoll sind auch die Serenaden für 4 und für 2 Orchester. Ein Rokoko-Abend ließ die Tanzgruppe Hoderlein in Erscheinung treten. Als Dirigenten betätigten sich beim Mozartfeste Wilhelm Walter (vom neuen Symphonieorchester) und Franz Komvitschny (von der Staatsoper). Die Frage des Weiterbestehens der Landestheater entscheidet sich erst im Laufe des Winters. Die künstlerischen Leistungen bewegen sich in aufsteigender Linie, als sollte ein Abschied erschwert werden. Mit Glucks „Orpheus" eröffnete Prof. Leonhardt die Spielzeit: eine in jeder Beziehung gewissenhafte Neueinstudierung! Magda Strack ein besserer Orpheus als man erwarten mochte. Die mancherlei Tanznummern durch Lina Gerzer frei belebt. Die Chöre von Hubert Heinen sicher geschult. In einer mit besten Kräften besetzten und von Leonhardt vorbildlich geleiteten Aufführung des „Fidelio" zeigte Frau Rösler-Keuschnigg die erschütternde Wucht, den packenden seelischen Ausdruck ihrer großen Stimme. Als Elsa und Elisabeth bewies Wally Brückl erfreuliche Durchbildung ihrer stetigen, leuchtenden Stimme; doch mangelt bei Höhepunkten noch das mitgehende Verständnis, jener seelische Widerhall, den wir bei Wagner ungern missen. Den „Tannhäuser" leitet Leonhardt, den „Lohengrin" Komvitschny, dem Leonhardts Strichlosigkeit aufrechtzuerhalten nicht gelang. Ebenfalls Komvitschny, dem hochbegabten, manches auswendig dirigierenden Musiker, waren Lortzings „Undine", Aubers „Stumme", Johann Straußens „Lustiger Krieg" erfolgreich anvertraut; bei letzterem verdarb den Endeindruck eine sinnlose Mädchenparade („Revue"). Mit dem Orchester des Landestheaters führte Leonhardt in Tübingen Bruckners Sechste, in Stuttgart die Achte auf. Durch Vergleiche kann man sich vergewissern, daß Leonhardt in die allererste Reihe der Brucknerdirigenten gehört. Als Gast gab Hermann Scherchen innerhalb eines zahmen Programms Proben seines Könnens; weder Atonales noch Revolutionäres tauchte auf. Das Philharmonische Orchester holte Knappertsbusch aus München, der Beethovens Vierte mit Überlegenheit und Ruhe meisterte. Ein drittes Orchester, das seit März Konzerte gibt, wird von Wilhelm Walter zu vollwertigen Leistungen herangeschult; die Not rief es auf den Plan, die deutsche Musikpflege schöpft Anregungen und Gewinn. — In Eßlingen feierte man das Andenken Christian Finks (1831—1911), dessen Chöre und Orgelwerke immer noch lebendig sind; Fink war auch einer der gewaltigsten Orgelspieler, der glänzend improvisierte. Das Busch-Trio hatte inneren wie äußern Erfolg, während dem Andrang bei Wilhelm Kempff die Wirkung nicht entsprach: sein Klavierspiel bleibt virtuos, ohne sich höher zu entwickeln. In Wendlings erstem Quartettabend lernten wir Hermann Zilchers „Marienlieder" kennen, klar und verständig gesungen von Frau Merz-Tunner. Zilcher hat den großen Vorzug, modernen Absichten keine Zugeständnisse zu machen; er spricht eine formschöne, Streicher wie Sopran auswertende Sprache; nur ist die Reihe bei gleichartigen Mitteln etwas zu lang geraten. Dr. Karl Grunsky.

WIESBADEN. Am 26. Januar fand die westdeutsche Erstaufführung von Hans Pfitzners Oper „Das Herz" statt. Die Musik zeigt alle bekannten Wesenszüge ihres Schöpfers. Schade nur, daß sie einen schier unmöglichen Stoff wählte, der aus Faust-Milieu und Wolfschlucht Hokuspokus unter Heranziehung moderner Ausdrucksmittel (Lautsprecher) besteht. Besonders letzteres wirkte eher komisch, als wie dramatisch, war unzulänglich. Trotz des Mangels an jeglicher, sonst überreich aufgewandter Propaganda war das Haus selten gut besucht. Die nicht auf der Höhe stehende Inszenierung und auch sonst mangelhafte Aufführung ließ einen durchschlagenden Erfolg nicht aufkommen, obwohl sich das Publikum beifallsfreudig zeigte. S.r.

AUSLAND.

GRAZ. Uraufführung: „Die drei gerechten Kammacher". Komische Oper in 4 Bildern von Casimir von Paszthory. Die Komische Oper „Die drei gerechten Kammacher",

die im Grazer Stadttheater in Anwesenheit des Komponisten bei ihrer Uraufführung eine sehr freundliche Aufnahme gefunden hat, wird allen Bühnen empfohlen werden dürfen, die über eine lyrische Sängerin mit großem Spieltalent, zwei wirklich witzige Buffo-Sänger (Tenor und Bariton) und einen leichten lyrischen Tenor verfügen, dem ebenfalls die Gabe des Humors eigen ist. Sollte überdies noch ein Regisseur vorhanden sein, der mit Phantasie begabt ist und den Kammerton zu treffen weiß, wobei das Hauptgewicht auf Innenregie gelegt werden muß, kann der Erfolg nicht ausbleiben. Casimir von Paszthory, der sein eigener Textdichter gewesen ist, konnte — was Charakteristik der Figuren und Bildhaftigkeit des Geschehens betrifft — allerdings auf einen Vorarbeiter von besonderem Range sich stützen. Der Stoff ist der Novelle gleichen Namens von Gottfried Keller entnommen, die in dem bekannten zweibändigen Zyklus des Schweizer Meisterprosaisten „Die Leute von Seldwyla" enthalten ist. Paszthory hat für Rede und Gegenrede sowohl, wie auch für Regieanmerkungen nach Möglichkeit Kellers eigene Worte beibehalten und damit einen einfachen, lapidaren Stil von seltener Klarheit für sein Opernbuch gerettet. Dennoch war die Aufgabe der Umwandlung nicht allzu leicht zu lösen. Denn Keller ist so sehr Epiker, daß jeder dichterische Höhepunkt bei ihm in Schilderung, Worten und Wendungen verankert ist. Daß aber diesen Elementen die Voraussetzung zu dramatischer Wirkung fehlt, braucht kaum betont zu werden. Trotzdem gelang es Paszthory, den Kern des Ganzen geschickt herauszuschälen und zwar kein Buch von dramatischem Eigenleben, wohl aber vier reizende Genre-Bilder zu schaffen, die dem Theaterbesucher in ihrem Ablauf ohne weiteres verständlich werden.

Diese Verständlichkeit — und hier liegt der Schwerpunkt, um nicht zu sagen: die große Bedeutung dieses sonst harmlosen Werkes — wird noch wesentlich unterstützt durch eine ganz originelle Kompositionstechnik, die sich malerisch nicht an das Wort, sondern an die Situation klammert. Ein neuer Weg scheint sich da künftiger Opernproduktion zu öffnen. Daß die gegenwärtige vor einer Mauer steht, ist bekannt. Diese Mauer wird nicht zuletzt dadurch gebildet, daß die Nebensächlichkeit, mit der einst das Textwort behandelt wurde, mit Wagner einer Schätzung, nach ihm aber einer Überschätzung gewichen ist. Dichtungen, die Konflikt und Lösung, ganze Weltanschauungen, innere Schönheit dem Wort und nur dem Wort anvertrauten, wurden zu Opernbüchern. Das Wort, das den Komponisten allein inspirierte, wurde zum Erzeuger des Tones, der es zuerst unter-, dann übermalte. Hier aber scheint nun das Wort sozusagen entkleidet. Es kann — hüllenlos — wirken, Brücke zwischen Bild und Klang bilden. Da nun die Musik in erster Linie das Bild mit allen seinen Einzelheiten zu reflektieren trachtet, verliert sie sich allerdings vielfach in Einzelheiten, ebenfalls in Genre-Bildchen, in kammermusikalische Wendungen, sogar in solistische Sondervorstellungen von grunzenden Fagotten, quickenden Klarinetten, grimassierenden gestopften Hörnern. Sie erstarkt selten zur Formfestigkeit und nie zu dramatischer Kraft. Das scheint ein Tadel, der das Lob von früher zu nichte macht. Allein es soll damit nicht gegen Paszthorys kompositionstechnisches Prinzip, sondern nur gegen dessen Zersplitterung geredet werden.

Personen und Situationen werden durch einen motivischen Apparat illustriert, der seinen Ursprung in einem weitbogigen Fis-Dur-Hauptthema („Kammacher-Meister") findet, aus dem er durch Fortführung, Umkehrung oder Zerdehnung abgeleitet scheint. Liedartige Bindungen kommen vor. Sie sind alle dem lyrischen Tenor zugeteilt. Die eine „Morgen muß ich fort von hier", in B-Dur, ist ein schmachtendes Ständchen, die andere „Der Maie, der Maie", in Es-Dur, ist ein fröhliches Werbelied, die dritte „Nur eine kann mir Freude geben" (G-Dur) ist ein melodisches, arioses Lied im alten Stil. Die Partitur ist durchaus modern, ohne jedoch in Perversitäten zu verfallen, das eigentliche musikalische Substrat, der Einfall, ist gewiß nicht als überwältigend, wohl aber als durchaus originell, ohne jeden Fremdeinschlag, zu bezeichnen.

Für Leser, die Kellers Novelle nicht zur Hand haben, sei vom Inhalt des Buches soviel verraten, daß drei Kammachergesellen darauf aus sind, ihrem Meister das Geschäft abzukaufen. Die beiden älteren haben Ersparnisse, der jüngste sucht sein Ziel auf dem Umwege über ein begütertes Mädchen zu erreichen. Da eine Einigung nicht erzielt werden kann, soll ein Wettlauf entscheiden. Das Mädchen, selbst habgierig, möchte den jüngsten, mittellosen Gesellen aber am Sieg verhindern und läßt allerlei Verführungskünste spielen, um sein Mitlaufen zu verzögern. Aber schließlich fällt ihre Unschuld dabei zum Opfer und der nun doch zum Gatten Erkorene siegt dennoch, weil die beiden anderen im blinden Eifer am Ziele vorbeigerannt sind.

Unter Operndirektor Karl Tutein wurde das Werk musikalisch prächtig aus der Taufe gehoben. Die Bühnenbilder entwarf Ernst Therwal, Regie führte Odo Ruepp. Die drei Helden waren mit Theodor Panney, Eugen Goffriller, Paul Graf gut besetzt, die Trägerin der weiblichen Hauptpartie, Harriet Henders, war in jeder Beziehung ausgezeichnet.

Dr. Otto Hödel.

PRAG. Die Leistungen der Prager deutschen Oper von September bis Dezember 1931 waren quantitativ und qualitativ lächerlich bescheiden. In vollen vier Spielmonaten gab es eine einzige Erstaufführung, die der Rede wert war: Hans Pfitzners neueste Oper „Das Herz". Und selbst mit diesem Musikdrama des letzten großen lebenden deutschen Musikromantikers tat die Theaterleitung keinen allzu glücklichen Griff. Was nützen alle Detailschönheiten und Gediegenheiten dieses Werkes, wenn es seinen Endzweck dem Publikum gegenüber nicht erfüllt, wenn es bühnenunwirksam, wenn es undramatisch ist. Ich brauche nicht eingehend über diese neue Oper zu referieren, weil erst im Dezemberheft der ZFM zwei umfangreiche Berichte aus Berlin und München darüber erschienen sind. Ich will nur feststellen, daß die Aufnahme des Werkes in Prag eher einem Durchfall gleichkam als einem Erfolg. Schuld daran trägt leider die undramatische Haltung der Musik Pfitzners und das nicht minder undramatische Buch von Mahner-Mons. Pfitzners Hauptfehler ist die epische Breite der musikalischen Schilderung. Er wird schon grundsätzlich episch breit, wo er dramatisch sein soll; statt die erreichte dramatische Gradation beizeiten wirksam abzubrechen, zieht er sie in die Länge. Wenn aber in einem Musikdrama, wie Pfitzner seine Zauberoper nennt, die dramatischen Affekt- und Effektstellen nicht zur entsprechenden Geltung kommen, nützt ihm weder die Schönheit seiner lyrischen Szenen noch der Adel und die Vornehmheit des musikalischen Ausdruckes, noch auch die Gediegenheit des Satzes und die Schönheit der formalen Gestaltung zum Erfolg. Es bewahrheitet sich leider auch an diesem Werke, was der Wiener Kritiker Hanslick vor mehreren Jahrzehnten schon behaupten konnte: „Die Deutschen komponieren Opern, die Italiener Erfolge!" Opernchef Prof. Georg Széll hatte sich der Oper Pfitzners mit viel Fleiß und Sorgfalt angenommen, vermochte aber ebenso wenig wie die teilweise ausgezeichneten Solisten, unter ihnen namentlich der Baritonist Böck und die Sopranistin Schönauer, die kühle Aufnahme des Werkes zu verhindern. — Wenig Freude machte dem Publikum auch die Neueinstudierung der komischen Oper „Der Arzt wider Willen" von Ch. Gounod. Donizettis „Don Pasquale", der musikalisch erneuert auf der Szene erschien, hatte etwas mehr Glück. Im übrigen aber war der Spielplan des Prager Deutschen Theaters uninteressant, wenig abwechslungsreich, ja fast trostlos zu nennen. Er bewies bisher nur den Mangel systematischer und im Sinne des Publikums bewirkter planmäßiger Gestaltung. Erst im Dezember gelang es der Theaterleitung, mit einer zyklischen Aufführung der „Nibelungen"-Tetralogie Richard Wagners die Teilnahme des Publikums zu gewinnen. — Unerträglicher Überfluß — bei qualitativ guten und sogar vorzüglichen reproduktiven Leistungen — herrschte dagegen in den Prager Konzertsälen. Es ist das merkwürdige Faktum musikalischer Zeitgeschichte, feststellen zu müssen, daß die Tonkunst in auffallender Blüte steht, während Wirtschaft und Handel darniederliegen. Nie hat es eine derartige Konzerthochflut gegeben wie in der heurigen Herbst-Konzertsaison, die neben Dutzenden akkreditierter Künstler immer wieder neuen Kunstaspiranten Eingang in die Konzertsäle verschafft, die zwei und mehr Konzerte an einem und demselben Abend zur Regel im hauptstädtischen Konzertleben gemacht hat. Selten haben auch die Konzertsäle so viel schöpferische Neuheiten in den Konzertprogrammen geboten wie in dem letzten Quartale des verflossenen Jahres 1931. Die Konzertunternehmer haben nie eine bessere Konjunktur gehabt wie gegenwärtig. Das Überangebot an Konzertkünstlern und Konzertgut hat es ermöglicht, daß sich die Konzertagenturen vermehren konnten, während anderwärts Einschränkungen und Abbaumaßnahmen platzgreifen. Auch das Verhalten des Publikums dieser erhöhten Musikgeschäftigkeit gegenüber ist als wichtiges Dokument musikalischer Zeitgeschichte festzustellen: Es verschwendet sein Geld bedenkenlos an die als Sensation aufgebauschten, durch unerträgliche Reklame gestützten Musikveranstaltungen, während es die gediegenen Konzerte bescheidener Aufmachung ignoriert. So kommt es bei dieser Geschmacksrichtung des Publikums dazu, daß die Konzertsäle mehr und mehr zu Tummelplätzen der Mode werden, die entweder symbolisch der eigentliche Hauptgrund für den Konzertbesuch ist oder die faktisch in den Konzertsälen zur Schau gestellt wird. — Unter den rein deutschen Konzertveranstaltungen standen zwei philharmonische Konzerte des deutschen Theaterorchesters unter der Leitung Szélls im Vordergrunde des Interesses. Sie genießen die besondere Teilnahme des Publikums, weil Széll es versteht, in seinen Programmen das gute Alte festzuhalten, ohne auch das Neue zu vernachlässigen. Allerdings hatte er mit den bisher aufgeführten Neuheiten nicht sonderlichen Erfolg. Über ein neues Klavierkonzert von dem Wiener Tonsetzer Weigl, das Ignatz Friedmann aus der Taufe hob, konnte ich schon berichten. Ein Violinkonzert von Milhaud (von Professor Schweyda von der Prager Deutschen Musikakademie glänzend gespielt), das die Neuheit des zweiten Konzertes war, erwies sich als künstlerisch minderwertig. — Der Deutsche Singverein und Prager Männergesangverein hatten sich unter ihrem

neuen Dirigenten Dr. Swoboda zur Erstaufführung der „Psalmen“-Sinfonie Igor Strawinskys zusammengeschlossen, einem Werke, das wohl tiefen künstlerischen Ernst offenbart, aber ziemlich farblos wirkt in seiner psalmodierenden musikalischen Diktion und das auch, wie im Schluß-Alleluja, des richtigen Aufschwunges enträt. — Die Prager Tschechische Philharmonie hatte vor allem mit einer Aufführung des Requiems von Verdi unter Bruno Walters beglückender Stabführung ungeheueren Erfolg, der eine Wiederholung des Konzertes nötig machte. Der ausgezeichnet diszipliniert Chor des tschechischen Gesangvereins „Hlahol“ und ein Soloquartett erlesenster Stimmen (die Damen Nemeth und Thorborg sowie die Herren Riavec und Zitek) machten dieses Konzert zu einem wirklichen Ereignis und Erlebnis. Dagegen enttäuschte eine ebenfalls von der Tschechischen Philharmonie und dem tschechischen Gesangverein „Hlahol“ bewirkte Aufführung der Neunten Sinfonie Beethovens unter der musikalischen Direktion Bernardino Molinaris durch stimmungslose und auch technisch nicht ganz einwandfreie künstlerische Wiedergabe. — Unter den konzertierenden Solisten erregte der amerikanische Wundergeiger Yehudi Menuhin das meiste Aufsehen. Ohne in die übertriebene Schwärmerei einstimmen zu können, die für diesen Wunderknaben im Überfluß vorhanden war, muß doch anerkannt werden, daß sein Geigenspiel außerordentlich und vor allem durch Süße und bei der jugendlichen leichten Hand des Spielers erklärliche köstliche Unbeschwertheit des Tones ausgezeichnet ist. Größten Zuspruches erfreuten sich auch die Konzerte der Geiger Hubermann, Milstein und Příhoda, der Pianisten Horowitz, Gieseking und Lamond (letzterer gab an vier Abenden einen offenbarungsvollen Beethoven-Zyklus) und der Sängerinnen Lotte Lehmann, Ada Sari, Jarmila Nowotny und Dusolina Giannini. Die kammermusikalischen Veranstaltungen wurden in gewohnt ausgezeichneter Weise vom Deutschen Kammermusikverein und von dem für die moderne Musik eifrig besorgten Deutsch-Literarisch-Künstlerischen Verein bestritten.

E. J.

TURN-TEPLITZ. (Uraufführung der Psalterkantate von Reinhold J. Beck, 15. Febr. und AUSSIG, 17. Febr.) Ein stark innerlich empfundenes Werk von packender äußerer Wirkung! Der Text ist aus dem Psalter sehr geschickt zusammengestellt (aus den Psalmen 1, 41, 84, 51, 58, 82, 49, 75, 90 und 100). Die Verwendung der Mittel (Männerchor, Sopran-Solo, 8 Blechbläser, Pauken, Orgel und ein gemischter Chor für die unisono gehaltenen Choräle) zeigt den Könner. Polyphonie ist im Chorsatz nicht übermäßig verwendet; es gibt neben polyphon bewegten Stellen viel unisono, mit bester klanglicher Wirkung gegen die Blechbläser und Orgel geführt. Letztere ist auch mit einer Solonummer (Tokkata und Fuge) vertreten. Die Textdeklamation wirkt überzeugend, streift allerdings häufig den dramatischen Stil, wie er sich in den dramatischen Männerchorballaden gegen Ende des Jahrhunderts eingebürgert hatte. Es geht auch einige Male knapp vorüber am Liedertafelstil; der gute Geschmack des Komponisten bewahrte ihn vor ernstlichen Entgleisungen, und es ist der erhabene Klang der Blechbläser und der Orgel, die hier oft rettend eingreifen. Freilich läßt sich nicht verschweigen, daß die Blechbläser oft etwas einförmig und dick wirken und sich hierdurch manche Wirkungen gegenseitig zu schlagen scheinen. Diesen nicht besonders ins Gewicht fallenden Bedenken stehen jedenfalls genügend positive Werte gegenüber. Vor allem muß man das tiefe Erfassen der herrlichen Texte hervorheben. Der Gesamteindruck war ein starker.

Besonders wirkungsvoll ist der Männerchor Nr. 5, der mir als der Höhepunkt des Werkes erscheint, während der Schlußchor (nach Psalm 108) an äußerem Glanz nicht zurücksteht. Klanglich wunderschön war die Wirkung der Sopranarie Nr. 6 mit Orgel und Hornsolo. Die Uraufführung nach dem Manuskript ist als eine künstlerische Tat des Chormeisters Fritz Ramminger zu bewerten, der in seinem künstlerischen Ernst und Idealismus schon viel Schönes vollbracht hat. Der Chor (1. Männergesangverein Turn-Teplitz, Schichtscher Gesangverein Aussig, gemischter Chor der Christuskirche in Turn) hielt sich vorzüglich; ausgezeichnet war die Sopransolistin Gertrude Schöbert-Teplitz, und Organist Göttl-Aussig war eine zuverlässige Stütze mit künstlerischen Qualitäten. Die Blechbläser in Teplitz vom städt. Kurorchester, in Aussig vom dortigen Stadttheaterorchester — besorgten ihren nicht einfachen Part gleichfalls sehr gut.

Das Werk dürfte seinen Weg machen. „Abbau des Orchesters“, sagte ein Witzbold, „man könnte mit 8 Blechbläsern, Pauken und Orgel sehr gut auskommen!“ Nun — das abendfüllende Werk wird vielen Chorvereinen gerade jetzt willkommen sein; denn 1 Solistin, 1 Organist, 9 Orchestermusiker: das läßt sich trotz der schlechten Zeiten noch erschwingen!

Johannes Reichert.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die „Kleine Kammermusik im alten Stil" von Hugo Herrmann wurde vor kurzem beim ersten Kammermusikfest in den Pfullinger Hallen und in Stuttgart mit ausgezeichnetem Erfolg aufgeführt.

Das 11. Deutsche Sängerbundesfest 1932 zu Frankfurt a. M. findet vom 21. bis 25. Juli statt. Auf dem Feste werden alle Zweige der Tonkunst zur Geltung kommen. 100 Männergesangvereine haben Sonderkonzerte angemeldet, erstmalig werden auch Frauen- und gemischte Chöre aufgeführt. Die Orchestermusik wird durch die IX. Symphonie und eine Goethesymphonie von Joseph Reiter vertreten sein. Die Volksdeutsche Tagung wird in der Uraufführung des Nellius'schen „Von deutscher Not" ihren Höhepunkt finden.

Entgegen den in den letzten Tagen durch die Presse gegangenen Mitteilungen, nach denen eine Verschiebung des Sängerbundesfestes zu erwarten sei, wird von der Leitung des Deutschen Sängerbundes mitgeteilt, daß die endgültige Entscheidung erst in den ersten Tagen des Monats April anläßlich des Sängertages in Mainz fallen wird. Die Entscheidung wird sich nach den bis dahin eingegangenen verbindlichen Anmeldungen der Sänger für das Fest richten.

Die Stadt Hainburg a. d. Donau, in der Jos. Haydn seine Jugendjahre verlebte und seine erste musikalische Ausbildung genoß, veranstaltet drei Haydn-Festtage, während welcher die Haydngedächtnisorgel eingeweiht wird. Weiter sieht das Programm ein Ostmärkisches Sängerbundesfest, einen Haydnfestzug und Konzerte mit Werken von Haydn vor.

Unter Leitung von Reinhold Zimmermann-Aachen fand vom 1.—5. Februar in der Aula des Kaiser Wilhelmsgymnasiums zu Aachen eine Abend-Singwoche statt, mit dem Leitgedanken der Stoffindung für eine Frühlingsfeier.

Zusammen mit dem mitteldeutschen Rundfunk will die Stadt Annaberg im Frühjahr ein erzgebirgisches Musikfest veranstalten; es soll zugleich das Andenken des in Annaberg geborenen Heinrich Köselitz ehren, der unter dem Namen Peter Gast als Komponist und Freund Nietzsches bekannt geworden ist. Geplant sind weiter Aufführungen sinfonischer Werke von Beethoven und Bruckner, des Haydnschen Oratoriums „Sieben Worte am Kreuz", Kammermusik und ein Gesangswettstreit.

In Bad Homburg findet vom 6.—8. Juni eine Tagung „Neue Musik Bad Homburg" statt, die der Förderung des zeitgenössischen Musikschaffens gewidmet ist. Die Tagung wird eine Reihe interessanter Uraufführungen bringen. Der erste Tag wird der Quartett- und Hausmusik, der zweite Tag Orchesterwerken gewidmet sein, am dritten Tage wird das Theater zu Worte kommen.

Die Zoppoter Waldoper bringt am 26., 28. Juli und 7. August „Lohengrin", am 31. Juli, 2. und 4. August „Tiefland", voraussichtlich unter d'Alberts Leitung.

Vom 1.—15. September findet in Venedig das 2. Internationale Musikfest unter Leitung von Adriano Lualdi statt.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Am Freitag, den 4. März ds. Js. veranstaltet die Aktion für wertästhetische Musikerziehung (Arbeitsgem. musik. Fachverbände) im Gebäude der Hochschule für Politik, Berlin, Schinkelplatz 6 — einen Aussprachеabend über das Thema: Freie Musikerziehung und Schulmusik, Wege und Ausgleichmöglichkeit —, der als Fortführung der begonnenen Diskussion von freikünstlerischer Seite aus anzusehen ist und auf Wunsch von Fachkreisen erfolgt. Es werden außer den referierenden Verbänden prominente Musiker (Prof. D. Dr. Moser u. a.) und auch Persönlichkeiten der Elternbünde (Evangelischer Gesamtelternbund, Katholische Schulorganisation) erscheinen.

In Paris ist jetzt unter dem Namen Société Mozart eine Musikgesellschaft gegründet worden, die sich zum Ziel setzt, die Werke des großen Meisters den Pariser Musikkreisen in reicherem Maße als bis jetzt zugänglich zu machen.

Die Wahlen des „Berliner Sängerbundes" ergaben die einstimmige Wiederwahl des Vorsitzenden Rektor Brauner, des Chormeisters Musikdirektor Max Wiedemann sowie aller im Geschäftsführenden Ausschuß und in den sonstigen Verwaltungsausschüssen tätigen Mitglieder. Ernst Schlicht wurde damit zum 25. Male in die Verwaltung des Sängerbundes gewählt. Sechs Mitglieder wurden für 50jährige, vierunddreißig für eine 40jährige Sängertätigkeit ausgezeichnet.

Die Bachgemeinde in Jena (musikalischer Leiter Prof. Eickemeyer) veranstaltet in diesem Winter zum Gedächtnis von Haydns 200. Geburtstag einen Haydnabend mit der Oper „Der Apotheker" und dem Violinkonzert D-dur, ausgeführt von der Jenaer Theaterschule, Willy Heußer (Violine) und dem Konservatoriums-Orchester. Ferner wird ein Kirchenkonzert für die Osterzeit — Passion und Auferstehung — und ein Klavierabend von Hilde Knopf und Wilh. Gonnermann vorbereitet. H. H.

Die Internationale Bruckner-Gesellschaft, Ortsgruppe München veranstaltet von Februar—April 5 Konzert- und Vortrags-

abende, an welchen Geheimrat v. Hausegger am 23. Februar über Bruckners 3. Symphonie sprach und weiter am 16. März einen Vortrag über die 8. Symphonie halten wird. Am 2. April findet in der Tonhalle eine Aufführung der Urfassung der 9. Symphonie statt.

Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands e. V. feiert in diesem Jahre sein 20jähriges Bestehen. Zugleich hat der Verband für seinen bedeutend erweiterten Betrieb neue Räume bezogen; vor allen Dingen aber auch einen kleinen Übungs- und Studiosaal für seine Künstler eingerichtet. — Die Einweihung des Saales unter Mitwirkung von H. Schlusnus, Klingler-Quartett, Lotte Leonard, G. Havemann u. a. wurde durch Rundfunk verbreitet.

Der Vertrag des Deutschen Sängerbundes mit den Tonsetzergenossenschaften war seitens des DSB. gekündigt worden und am 31. Dez. 1931 abgelaufen. Neue Verhandlungen führten zu keinem Ziel. Künftig wird nicht mehr der DSB, sondern seine angeschlossenen Einzelbünde Abschlüsse tätigen.

In München, dem Geburtsort der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei, hat sich unter Führung von Prof. Dr. Gustav Freytag, dem Sohn des Verfassers von „Soll und Haben" und Leiter der Abteilung Rasse und Kultur der NSDAP, ein aus 75 Künstlern bestehendes, in den Streichern stark besetztes nationalsozialistisches Orchester gebildet.

Die „Deutsche Richard-Wagner-Gesellschaft" bot eine Lichtbildvorführung der Steinzeichnungen zum Nibelungenring unter Mitwirkung des Autors Franz Stassen.

Die Arbeitsgemeinschaft der kath. Kirchenchöre des Nordens Berlins und der Mark beging ihre 8. Tagung in Oranienburg.

Die „Luther-Gesellschaft" hielt ihre 14. Jahresversammlung in Potsdam ab. Prof. Dr. Gurlitt-Freiburg sprach aus diesem Anlaß über „Johann Walther und die Musik der Reformationszeit".

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Erlangen (Leitung: Privatdozent Dr. Rudolf Steglich) hat zur Ergänzung der historischen Musikabende seines Collegium musicum in diesem Winter drei Vortragsveranstaltungen zeitgenössischen Musikproblemen gewidmet. Ein Abend brachte „Deutsche Musik der Gegenwart" mit Werken von Sigfrid Walter Müller, Paul Hindemith, Fidelio Finke und Paul Zilcher, ein andrer „Russische Musik der letzten Generationen" mit Kompositionen von Tscherepnin, Prokofieff, Strawinski, Skrjabin und Rachmaninow, ein dritter eine Vorführung des Bechstein-Siemens-Nernst-Flügels.

KIRCHE UND SCHULE.

Der Chor und das Orchester der Rheingauschule zu Berlin-Friedenau brachte am 30. und 31. Januar im Festsaal der Schule die Schuloper „Der Jasager" von Brecht und Weill unter Leitung von Studienrat Arnold Ebel zur Aufführung.

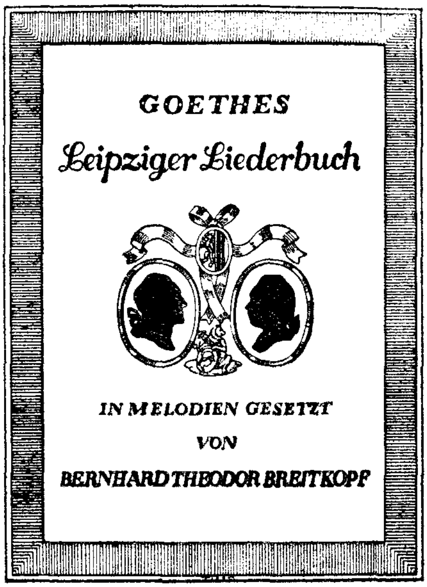
Der sehr verdiente Organist Paul Gerhardt veranstaltete in der Marienkirche zu Zwickau am 24. Jan. ein Orgelkonzert mit Werken von Richard Schiffner, Johannes Platz, und eigenen Kompositionen (4 Choral-Vorspiele, Gebet für Männerchor und Capriccio für Orgel). Das Konzert, das mehrere Uraufführungen enthielt, fand starke Beachtung.

Über Schul- und Haus-Musik sprach in der Lessing-Hochschule Prof. Dr. Hans Joachim Moser. Der Gelehrte ging von dem Zwiespalt aus, den das bedenkliche „L'art pour l'art" schon immer zwischen Künstler und Volk gebracht und schilderte die Wanderung durch die ungeheuren Kriegserlebnisse, die den Menschen sich wieder auf die Natur besinnen ließ. Einfachheit wurde oberstes Prinzip, und was schon früher in der Wandervogelbewegung gekeimt, trieb nun Blüten. Die neue Jugendbewegung baute neue Hausmusik auf, und in der Schule wird die Kunst des Hörens gepflegt, die nicht nur Selbstzweck sein, sondern zum Verständnis des Kunstwerkes führen soll. Instruktive Gesangsvorträge mit schlichter Begleitung ergänzten glücklich die Ausführungen des Redners.

Am diesjährigen Volkstrauertag, den 21. Febr., fand im Dom zu Schwerin die Uraufführung des Requiems „Opfergang" (Dichtung von Rud. Gahlbeck, Musik von Robert Alfred Kirchner) unter Leitung von GMD Werner Ladwig vom Mecklbg. Staatstheater statt. Es handelte sich um ein dem unbekannten Soldaten gewidmetes Werk für Soli, Sing- und Sprechchor, großes Orchester und Orgel.

KMD und Organist Ralf von Saalfeld brachte in einer geistlichen Abendmusik am 24. Januar zu Regensburg Heinrich Kaminskis Toccata über den Choral: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" und Joh. Nep. Davids „Phantasie über ein mittelalterliches Lied für Orgel" zur Aufführung.

Am Seminar für Volks- und Jugendmusikpflege bei der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin beginnt am 1. April d. Js. der 8. staatl. Lehrgang für Volks- und Ju-



Neu bearbeitet von
Günter Raphael

Edition Breitkopf 5540 RM. 3.—
Umschlagszeichnung von
H. M. Tibor

Das heute außerordentlich selten gewordene, sogenannte „Leipziger Liederbuch" des jungen Goethe entstand zum allergrößten Teil in den Jahren 1766—67. Es enthält 20 Gedichte, von denen die meisten nur durch Breitkopfs Vertonung und deren Herausgabe überhaupt der Nachwelt erhalten geblieben sind. Sie verraten deutlich ihre Herkunft von der modischen Schäferpoesie der Zeit und spiegeln das wechselnde Empfinden ihres Urhebers in jenen kritischen Jahren sehr charakteristisch wieder. Dem freundschaftlichen Verkehr im Breitkopf'schen Hause verdanken die Vertonungen ihr Entstehen; der Komponist war der älteste Sohn des Verlegers und Druckers Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf, nach Goethes „Dichtung und Wahrheit" „ein wohlgestalter junger Mann, der Musik ergeben und geübt, sowohl den Flügel als die Violine fertig zu behandeln". Die für den praktischen Gebrauch bestimmte Neuausgabe des reizvollen Heftes für eine Singstimme und Klavier wurde in Setz- und Schreibweise der heutigen Zeit angepaßt, alle Abweichungen vom Original wurden im Druck als solche kenntlich gemacht. Die ersten Verleger Goethes möchten mit dem Heft zum Erinnerungsjahr 1932 recht Vielen eine Freude bereiten.

Der Bär

Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1925

158 Seiten. In Halbleder geb. RM. 4.—, in Pappband RM. 3.—

Inhalt: Julius Vogel: Goethe und die Familie Breitkopf / Ein Breitkopfscher Privatdruck für Goethe / Briefwechsel Goethes mit Christoph Gottlob und Johann Gottlob Immanuel Breitkopf / Allaert von Everdingens Radierungen zu Reineke Fuchs / Ein Brief Johann Winkelmanns an Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf / Ernst Kroker: Der Grundbesitz der Breitkopfs / Gottlob Breitkopfs Komposition des „Oberon-Tanzes" nach Wieland / Unsere Großmütter und Goethe / Goethe und die Breitkopfs auf der Bühne / W. Hitzig: Beiträge zum Weimarer Konzert 1773—1786 / W. Lütge: Die Glasharmonika, das Instrument der Wertherzeit / Theod. Frimmel: Goethe und Beethoven / Alfr. Heuß: Neuzeitliche Lieder auf Gedichte von Goethe.

Der Band erschien gelegentlich der 175. Wiederkehr von Goethes Geburtstag und dürfte auch jetzt wieder besonderer Beachtung gewiß sein.

P. Frenzel

Robert Schumann und Goethe

Eine Studie. Mit einem Bildnis Schumanns und 1 Faksimile.

39 Seiten. Geheftet RM. 1.—

W. J. von Wasielewski

Goethes Verhältnis zur Musik

24 Seiten. Geheftet RM. —.60

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

gendmusikpflege, dessen Ziel es ist, Lehrkräfte für die besondere Aufgabe der neuen Musikpflege in Schule und Volk zu schulen. Die unmittelbare Leitung des Lehrganges liegt wiederum in den Händen von Prof. Jöde. Näheres durch das Seminar für Volks- und Jugendmusikpflege bei der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik (Berlin-Charlottenburg 5, Luisenplatz/Schloß) z. Hdn. des des Leiters der staatl. Lehrgänge Prof. Fritz Jöde.

PERSÖNLICHES

Dr. Karl Gustav Fellerer, Privatdozent und Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars an der Universität Münster, hat den an ihn ergangenen Ruf auf den Lehrstuhl der Musikwissenschaft an der Universität Freiburg (Schweiz) als Nachfolger des verstorbenen Prof. Dr. Peter Wagner angenommen und bereits seine Ernennung zum Professor in Freiburg erhalten.

Prof. Fritz Heitmann wurde als Organist an den Dom zu Berlin berufen. — Als Organistensohn an der Schnitger-Orgel seines Heimatdorfes aufgewachsen und zunächst durch seinen Vater unterwiesen, wurde er weiter durch Straube, Reger, Pembaur in Leipzig ausgebildet. 1912 erfolgte die erste Anstellung als Domorganist und Leiter des Domchores in Schleswig. 1918 wurde er an die Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin, 1923 als Lehrer für Orgelspiel an die Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik daselbst berufen und 1925 zum Professor ernannt.

Günther Ramin, Organist der Thomaskirche in Leipzig, ist als Nachfolger von Prof. Walter Fischer an die Staatliche akadem. Hochschule für Musik in Berlin berufen worden. G. Ramin wird neben seiner Tätigkeit in Leipzig eine Orgelklasse an der Staatlichen Hochschule für Musik führen.

Zum ordentlichen Mitglied der „Akademie der Künste" in Berlin wurde Wilhelm Kempff, der ausgezeichnete Pianist, Lehrer und vielseitige Komponist, ernannt. Als 22jähriger, 1917, errang er, als Schüler Robert Kahns, beide Mendelssohnpreise, 1924 übernahm er die Leitung des Stuttgarter Konservatoriums. Seit einigen Jahren wohnt er in Potsdam. Er hat sich besonders als Bach-Interpret einen Namen gemacht; seine schöpferische Begabung zeigt sich nicht nur in seinem kompositorischen Schaffen, sondern auch in ungewöhnlich inspirierter Improvisation am Klavier.

Heinrich Schlusnus wurde als preußischer Kammersänger auf mehrere Jahre an die Berliner Staatsoper verpflichtet.

Der verdienstvolle Kapellmeister der Stadt Nürnberg, August Scharrer, wurde im Alter von 66 Jahren in den Ruhestand versetzt.

Zum Direktor des Prager Tschechischen Staats- und Nationaltheaters wurde an Stelle des in den Ruhestand entlassenen Dr. Šafařovič nach kurzem Interregnum Dr. Mojziš (Pseudonym für den tschechischen Dichter Stanislaw Lom) ernannt. E. J.

An Stelle des kürzlich von seinem Amt zurückgetretenen Intendanten Franz wurde der Oberspielleiter des Schauspiels am Stadttheater in Plauen, Robert Ludwig, zum Intendanten des Rudolstädter Landestheaters gewählt. Ludwig ist vierzig Jahre alt, stammt aus Halle und war früher im höheren Postdienst tätig. Mit der Intendantenwahl war auch eine Beschlußfassung über das künftige Schicksal der Rudolstädter Landeskapelle verbunden. Der Stadtrat beschloß, die Kapelle zu erhalten, ihre Kopfstärke aber im Sommer auf achtzehn Mann zu verringern.

Zum leitenden Kapellmeister der Wanderoper ist Hans Oppenheim (bisher Breslau), zum Oberspielleiter Hubert Franz (bisher Breslau) und zum zweiten Kapellmeister Fritz Waldmann (bisher Gera) bestimmt worden. Die Unternehmung soll die Bezeichnung „Deutsche Musikbühne" führen.

Geburtstage:

Am 9. Februar feierte Direktor Traugott Niechciol, seit dreißig Jahren Leiter des Grunewald-Konservatoriums in Berlin-Halensee, seinen 60. Geburtstag. Der Jubilar ist mit wertvollen Kompositionen für Klavier und Chorgesang hervorgetreten und hat sich in schriftstellerischer Tätigkeit einen geachteten Namen als Vorkämpfer für deutsche Musikpflege geschaffen.

Der bekannte Violinvirtuose Prof. Gustav Havemann wird am 15. März 50 Jahre alt. Er war Hofkonzertmeister in Darmstadt, Lehrer am Leipziger Konservatorium, Konzertmeister der Sächsischen Landeskapelle in Dresden, ist zur Zeit Lehrer an der Berliner Musikhochschule und hat sich einen hochverdienten Namen durch die Konzertreisen des von ihm geleiteten „Havemann-Quartetts" geschaffen.

Am 5. Februar vollendete Prof. Dr. Carl Krebs seinen 75. Geburtstag. Der Jubilar ist mit wertvollen wissenschaftlichen Veröffentlichungen hervorgetreten, darunter volkstümlichen Biograhien über Haydn, Mozart und Beethoven, seiner Monographie „Meister des Taktstocks" u. a. Als Pädagoge, als erster Musikkritiker des „Tag" und als zweiter ständiger Sekretär der Akademie der Künste hat er sich einen hochgeachteten Namen geschaffen.

Musikdirektor Dr. Joseph Kromolicki wurde 50 Jahre alt. Er war ein Schüler der Regensburger Kirchenmusikschule und des Stern'schen Konservatoriums, betätigte sich in Berlin als Dirigent des Michael-Kirchenchors und Leiter einer Kirchenmusikschule, war Redakteur an der „Musica sacra"

und gab mehrere Bände der „Denkmäler Deutscher Tonkunst" heraus.

Der italienische Bariton Antonio Scotti feierte seinen 65. Geburtstag in einer „Tosca"-Aufführung der Metropolitan-Oper, der er seit 33 Jahren angehört. Er war Gegenstand herzlichster Huldigungen.

Der bekannte Gesangsmeister Jacques Stückgold wurde am 29. Januar 50 Jahre alt und feierte zugleich das Jubiläum seiner 25jährigen Tätigkeit als Gesangspädagoge. Aus seiner Schule sind eine Reihe unserer bekanntesten Künstler hervorgegangen: so Frau Mottl-Faßbender, Maria Olzewska, Grete Stückgold, Emil Schipper, Marcell Wittrisch, Willy Domgraf-Faßbaender, Siegrid Onegin, Konstanze Nettesheim, Susanne Fischer, Claire Winzler-Schliepe. Stückgold ist in Warschau geboren, studierte in Mailand und Venedig Gesang und lebte als Gesanglehrer in Karlsruhe, München und seit mehreren Jahren in Berlin, wo er eine Gesangsklasse an der Hochschule für Musik leitet.

Domkapellmeister Prof. Ludwig Berberich-München feierte am 23. Februar seinen 50. Geburtstag.

Todesfälle.

† in Oxford im Alter von 91 Jahren der Kantor Paul David, ein Sohn des langjährigen Konzertmeisters am Gewandhaus Ferdinand David. Auf dem Leipziger Konservatorium ausgebildet, ging er in jungen Jahren nach England, wo er in mehr als vierzigjähriger Wirksamkeit als Musikpädagoge weitgehenden Einfluß auf die Musikpflege an den englischen Schulen ausgeübt hat. Unter seiner Leitung wurden alljährlich sogar Oratorien von Händel und Mendelssohn von Schülern aufgeführt, wobei ihm der Leipziger Thomanerchor, dem er selbst als Knabe angehört hatte, zum Muster diente.

† Dr. Hermann Müller (Paderborn), Professor der Moraltheologie, der sich auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik große Verdienste erworben hat. Er wurde 1868 zu Dortmund geboren. Seine musikalische Ausbildung genoß er unter Fr. X. Haberl und M. Haller in Regensburg. Von 1894 ab war er Leiter des Domchores in Paderborn und lange Jahre hindurch Generalpräses des Allgemeinen Deutschen Cäcilien-Vereins. In seinem Gesamtschrifttum nehmen die Arbeiten kirchenmusikalischer Forschung einen großen Raum ein. Eine Reihe wertvoller Aufsätze wurde im Kirchenmusikalischen Jahrbuch und in der Zeitschrift für Musikwissenschaft veröffentlicht.

† in München Alfred Feith nach monatelangem schweren Leiden. Der hochgebildete Musiker, der u. a. eine Emmy Destinn auf ihren Triumphzügen durch Amerika begleiten durfte, ist fast völlig ertaubt und auch wirtschaftlich zusammengebrochen, in den letzten fünfzehn Jahren nur noch als Opernschulleiter und Korrepetitor an Münchner Privat-Gesangschulen tätig gewesen.

† in Wien Rosa Papier-Paumgarten im 74. Lebensjahr. Im Verlauf ihrer 10jährigen Bühnentätigkeit eroberte sie sich eine hervorragende Stellung in der Musikwelt.

† am 20. Januar in Würzburg Kammersängerin Tilly Cahnbley-Hinken. 1880 in Bremen geboren, studierte Cahnbley-Hinken am dortigen Konservatorium bei Bußjäger und Rößler, um ihre Studien schließlich bei Wolff und Wüllner in Köln zu vollenden. Nach einer überaus erfolgreichen Laufbahn als Konzertsängerin — 1914 erhielt sie den Titel Herzogl. Sächsische Kammersängerin —, wurde sie 1921 an das Würzburger Staatskonservatorium als Lehrerin für Sologesang berufen. Dank ihrer hervorragenden pädagogischen Fähigkeiten gingen aus ihrer Schule eine Reihe angesehener Sängerinnen hervor. Das Staatskonservatorium der Musik in Würzburg hat durch den Tod Tilly Cahnbley-Hinkens einen herben Verlust erlitten.

† in Mailand der italienische Bühnentenor Pietro Zeni im Alter von 60 Jahren. Außer an Landesbühnen hat er auch in Spanien und Amerika erfolgreich gewirkt. f. r.

† in Mailand der Dirigent und Komponist Pietro Vallini im Alter von 75 Jahren. Er wirkte als Opernleiter in Buenos Aires, Bukarest, Boston, Mailand, Genua und hinterläßt kammermusikalische wie sakrale Kompositionen. Von seinen drei Opern wurde „Das Gelübde" in Rom, „Wilfried" 1911 in Pistoja gespielt, „Darjal" erhielt 1896 den Steiner-Preis. f. r.

† in Piacenza einer der bedeutendsten Opernsänger Italiens, der Tenor Italo Cristalli. Er galt auch über die Grenzen Italiens hinaus als einer der hervorragendsten Vertreter der Lohengrin-Partie.

† Gertrud Stemann, jugendlich-dramatische Sängerin der Duisburger Opernbühne.

BÜHNE.

Goethe's „Erwin und Elmire", ein Singspiel mit Gesang, das er 1773 niederschrieb, gelangt nunmehr auch in einer Morgenfeier der Bayrischen Staatstheater in München zur Aufführung. Goethe wurde zu diesem Werke angeregt durch eine Romanze aus Oliver Goldsmiths berühmtem Roman „Der Landprediger von Wakefield", die ihn und seine damalige Verlobte Lili Schönemann „in den besten Zeiten vergnügt" habe. Die Musik zu diesem reizenden Singspiel schrieb Karl Augusts Mutter, die Herzogin Anna Amalia zu Sachsen-Weimar. Die Neuausgabe des dankbaren Werkes besorgte Max Friedlaender.

Felix Draeseke's „Sinfonia tragica" brachte GMD Dr. Gg. Göhler in Altenburg zur Auffüh-

rung. Das Werk wurde vom Publikum begeistert aufgenommen. Die Aufführung, die auch von der „Mirag" übertragen wurde, bewies, daß die romantische Musik Draeseke's auch heute noch zu uns spricht und von ihrer Frische nichts eingebüßt hat.

Die Städtischen Bühnen Hannover bringen am 2. März Mozarts „Idomeneo" in der Neubearbeitung von Strauß-Wallerstein zur Erstaufführung. Musikalische Leitung: Arno Grau.

Die Hamburger Bürgerschaft bewilligte in erster und zweiter Lesung die staatliche Ausfallgarantie für das Stadttheater bis zur Höhe von 950 000 M. und für die Philharmonische Gesellschaft bis zu 250 000 M. Gleichzeitig wurde der Theaterausschuß beauftragt, zu prüfen, ob vom 1. August 1933 ab das Stadttheater verpachtet werden könne. Angenommen wurde weiter ein nationalsozialistischer Antrag, im Prüfungsausschuß zu prüfen, ob und unter welchen Bedingungen die Möglichkeit bestehe, für die Spielzeit ab 1. August 1933 einen gemischten Betrieb von Oper und Schauspiel im Stadttheater einzuführen und das Stadttheater-Orchester mit dem Philharmonischen Orchester zu verschmelzen

Das Nationaltheater in Mannheim hat die musikalische Neueinstudierung von Mussorgskys „Boris Godunow" unter Leitung von Dr. Ernst Cremer in Angriff genommen.

Der Mannheimer Stadtrat hat den Zuschuß für das Mannheimer Nationaltheater von 1,1 Millionen Mark auf 775 000 Mark gekürzt. Die Ausfallsumme soll durch Gehalts- und Lohnkürzungen von besonderem Ausmaß ausgeglichen werden.

Die Vereinigten deutschen Theater in Brünn haben die neue Oper „Knecht Jernej" von Alfred Mahowsky zur Uraufführung angenommen. Das Werk, eine südslawische Bauerntragödie, gelangt zu gleicher Zeit in Laibach und Agram zur Aufführung.

Die Oper „Der Kuß" von Friedrich Smetana wurde im Stadttheater von Allenstein erstmalig aufgeführt.

Im Stadttheater Stettin wurde Suppés „Boccaccio" in einer neuen Bearbeitung von Victor Beri und Franz Werthner einstudiert.

Die heitere Oper „Der Freikorporal", Text von Rudolph Lothar, Musik von Georg Vollerthun, steht im dauernden Repertoire der Städt. Bühnen in Hannover. Das Werk wird voraussichtlich noch in dieser Spielzeit an einigen Bühnen des Reichs zur Aufführung kommen.

Das Prager Tschechische Staats- und National-Theater absolvierte im Dezember 1931 und Januar 1932 zur nachträglichen Feier des 175. Geburts- und 140. Todestages Wolfgang Amadeus Mozarts einen auf sieben Abende berechneten großangelegten Mozart-Zyklus, bei dem die Opern „Idomeneo", „Entführung", „Figaros Hochzeit", „Don Juan", „Cosi fan tutte" und „Zauberflöte" zur Aufführung kamen. Der letzte Abend war ein Festkonzert, bei dem die g-moll-Sinfonie und das „Requiem" des Meisters zur Aufführung gebracht wurden. E. J.

Die Uraufführung der verschollen gewesenen Oper „Signor Bruschino" von Rossini in der Bearbeitung von L. Landshoff und K. Wolfskehl fand am 16. Februar am Staatstheater in Wiesbaden statt.

Das Schicksal des Kasseler Staatstheaters ist nun endgültig dahin entschieden, daß die Bühne mit Ablauf dieser Spielzeit aufhört, als Staatstheater zu existieren. Doch wird, entgegen den bisherigen Gerüchten, an eine Schließung dieses Theaters nicht gedacht, sondern es wird vielmehr unter der Leitung Bera-Ehlerts fortgeführt. Die Bühne erhält einen staatlichen Zuschuß von etwa 500 000 Mark.

Das Königliche Theater in Kopenhagen hat einen Fehlbetrag von 1 813 000 Kronen.

Die Stadtverwaltung Mülhausen hat jetzt, auf Grund des starken Publikums-Rückgangs, mit Ende der laufenden Spielzeit die Schließung des Stadttheaters Mülhausen beschlossen.

Die Lage des Stadttheaters in Münster ist insofern geklärt, als eine Beihilfe in Höhe von 53 000 Mark zur Verfügung gestellt wurde.

Die Etatsberatungen für die Städtische Oper in Berlin für das am 1. April beginnende Geschäftsjahr 1932/33 sind jetzt abgeschlossen. Während der Zuschuß der Stadt Berlin für das Jahr 1930 2 600 000 Mark betrug, der für das Jahr 1931 infolge der Sparmaßnahmen bereits um eine halbe Million ermäßigt wurde, ist er für das Spieljahr 1932/33 mit 1 500 000 Mark angesetzt worden. Für den Fall, daß mit einer Steigerung der Einnahmen in der kommenden Spielzeit nicht gerechnet werden kann, ist darüber hinaus noch eine Summe von 200 000 Mark als Zuschuß vorgesehen. Gegenüber der Spielzeit 1930 hat also eine Herabsetzung der städtischen Subventionen um eine Million Mark stattgefunden. Der Abbau der Gagen für die Solisten bedeutet eine Kürzung von 20 bis 50 Prozent, während im weiteren Personaletat eine große Reihe von Verträgen, die befristet ablaufen, nicht mehr erneuert werden sollen.

Julius Weismanns Oper „Schwanenweiß" wird vom Opernhaus in Chemnitz zur Erstaufführung vorbereitet.

Paul Graeners neue Oper „Friedemann Bach" hat — nach der außerordentlich erfolgreichen Première in Schwerin — nun auch in Berlin einen durchschlagenden Erfolg gehabt. Ver-

schiedene deutsche Bühnen bemühen sich um Aufführungen noch in dieser Saison. Aufführungen in Hamburg, Kiel und Kaiserslautern stehen bevor.

KONZERTPODIUM.

Heinrich Sthamers Op. 58 „Sonate für Flöte und Klavier“ kam durch Johannes Lorenz und Erik Schönsee in Hamburg zur Uraufführung und wurde bei Publikum und Presse außerordentlich beifällig aufgenommen. Am selben Abend brachten Hertha Kahn, Johannes Lorenz und Erik Schönsee die Uraufführung einer Suite für Violine, Flöte und Klavier von Hermann Lilge, die gleichfalls großen Erfolg hatte.

Am 20. Januar brachte das Basler Kammerorchester (Kammerchor, verstärkt durch Bach-Chor und Kammerorchester) unter Leitung von Paul Sacher Honeggers „Cris du Monde“ in Basel unter Anwesenheit des Komponisten zur deutschsprachigen Uraufführung. Die Presse war einstimmig begeistert über die glänzende Wiedergabe des äußerst schwierigen Werkes und bezeichnete die Aufführung als über alles Lob erhaben. Des ungeheuren Andrangs wegen wurde das Werk am 3. Februar vor nochmals ausverkauftem Hause wiederholt und vom Publikum wiederum mit enthusiastischem Beifall aufgenommen.

Von Frieda Kern wurden Lieder in Wien im mittleren Konzerthaussaal durch Marianne Mislap-Kapper, in Linz a. D. und Gmunden durch Josl Prachowny zur Aufführung gebracht und fanden bei Publikum und Presse großen Beifall.

Der Erfurter Männergesangverein brachte unter Leitung von Prof. Rinkens in seinem Konzert am 5. und 6. Februar Bruno Stürmers „Was machst du an der Welt“ zur Uraufführung. Der mitwirkende Erfurter Frauen-Gesangverein“ hob drei Frauenchöre des 27jährigen Jenaer Komponisten Kurt Ullrich, die dieser selbst dirigierte, aus der Taufe.

Paul Graeners Kammerorchester-Suite „Die Flöte von Sanssouci“ hat noch vor Ablauf der zweiten Spielzeit die Zahl von 60 Aufführungen erreicht (darunter 15 Sender). Unter den letzten Aufführungen befinden sich diejenigen in Berlin (Furtwängler) und in New York (Toscanini).

Ernst Geutebrück, zuerst Schüler von J. Marx, später von R. v. Mojsisovics, errang kürzlich mit einem Kompositionskonzert in Graz (Lieder und Kammermusik) außergewöhnliche Erfolge. Insbesondere seine eigenartige, harmonisch feinziselierte Kammermusik, welche auch melodisch stark und von Vorbildern frei ist, hinterläßt nachhaltige Eindrücke. Ein Streichtrio für zwei Geigen und Violoncell ist edelste Hausmusik, die sich erst bei nochmaligem Hören voll erschließt, daher aber auch im Konzertsaal gerade durch Knappheit des Ausdrucks und äußerst fesselnde Gestaltungsweise packt. Von der Liedlyrik, durchwegs Frühwerken, sei ein Balladenzyklus nach Mirko Jelusich „Der Herr von Hohen Einsam“ hervorgehoben; er deutet auf Geutebrücks dramatische Ader und bringt neben blühender Melodik impressionistische Feinheiten. Dr. R. v. M.

Die Wiener Herren Walter Lang (Klarinette), Walter Kögi (Violine) und Franz Hindermann (Violoncello) haben sich zu einer neuen Kammermusikvereinigung, dem Lang-Trio, zusammengeschlossen.

Das Klavierkonzert von Rudolph Schmidt wurde am 26. Januar in der Magdeburger Stadthalle unter GMD Beck mit dem Komponisten am Klavier uraufgeführt.

In Chemnitz hat sich eine „Vereinigung stilechter alter Musik“ gebildet, die altklassische Werke nicht nur auf den alten Instrumenten, sondern auch in der ganzen Darbietung stilgetreu spielen will.

Das Pásztory-Quartett zu München, welches in diesem Winter unter immer steigendem Gelingen vor einer stets wachsenden Gemeinde 4 Kammermusikabende zur Durchführung bringt, brachte an seinem dritten Abend (20. Januar, Museum) zwei Werke der in der Nähe Münchens lebenden Tonsetzer Gerhard Schjelderup und Josef Suder zur Uraufführung.

Im Dezember v. Js. fand in Köln unter Dr. Buschkötter die erfolgreiche Uraufführung des neuesten Werkes für Orchester „Heiteres Spiel“ von Theodor Blumer statt. Das interessant instrumentierte Werk, dessen Spieldauer etwa acht Minuten beträgt, wurde kurz darauf in Leipzig unter Leitung des Komponisten aufgeführt.

Kapellmeister Georg Wirnitzer veranstaltet in diesem Winter sechs Symphoniekonzerte in Gablonz, bei denen ausschließlich sudetendeutsche Komponisten gespielt werden.

Kürzlich fand in den Atelierräumen der Herren Gerhard Bergin und Hendrik Bronsgeest in Berlin vor einem auserlesenen Publikum ein Musikabend statt unter Mitwirkung von Clara Krause (Pianistin), Prof. Adalbert Gülzow (Violine), Eugen Sandow (Cello), Käthe Wasner (Bratsche). Das Programm enthielt eine Uraufführung neu entdeckter Sonaten von Haydn op. 8 (herausgegeben von Prof. Gülzow) für Klavier, zwei Violinen und Cello, die großen Beifall fanden. Den Schluß des erfolgreichen Abends bildete das Es-dur-Klavierquartett op. 47 von Schumann.

Der Prager Deutsche Männergesangverein begeht in diesem Jahre die Feier seines achtzigjährigen Bestandes. Er ist einer der ältesten deutschen Gesangvereine Böhmens und hat als Männerchor eine ruhmreiche Vergangenheit

Zum japanisch-chinesischen Konflikt

Herr über Asien

Betrachtungen eines Reisenden. Von Dr. Alphons Nobel. Mit 35 Abbildungen und Karten. In Leinen gebunden RM. 7.50

Der heutige Herr über Asien ist England. Wer wird es in Zukunft sein? China? Oder wird Europa seine Vormachtstellung behaupten können? Um dieses Problem geht es. In kürzester Form bietet dieses Werk eine enorme Stoffülle; auch die ungeheueren schlummernden wirtschaftlichen und politischen Kräfte des Ostens werden charakterisiert. Aus dem Inhalt: Indien meutert / Europa brennt / Der Anlauf Asiens / Betörung durch Zivilisation / Kanonen und Bomben / Kapitalistische Durchdringung Asiens / Huldigung vor China usw.

China siegt

Gedanken und Reiseeindrücke aus dem revolutionären Reich der Mitte. Von Erich von Salzmann. Kartoniert RM 5.— Leinen RM 6.—

Salzmann schneidet hier in neuer Form das große Chinaproblem an, das sich heute vor der ganzen Kulturwelt erhebt und gerade in unseren Tagen durch den japanisch-chinesischen Konflikt seine besondere Zuspitzung erfahren hat. Während bisher fast ausschließlich die kulturellen und sozialen Verhältnisse Ostasiens gezeigt wurden, betrachtet er China rein politisch-völkisch. Fast ein Menschenalter hat er im Lande selbst gelebt, die Seele des chinesischen Volkes bis ins tiefste erforscht. — Aus dem Inhalt: Der große Mann, der das chinesische Versailles voraussah / Die schlafende Stadt (Tote Diplomaten, die nichts gemerkt haben) / Schanghai, Asiens größter Zukunftshafen (Nie schlafend, immer schaffend, stets lebendig) / Die aufsteigende Größe (Nanking spottet der Weltdiplomatie) / Die Kuomintang (Die Autokraten des neuen China) / Durch die Herzprovinzen Chinas usw.

Durch Werkstätten und Gassen dreier Erdteile

Das soziale Bild von Amerika, Ostasien und Australien. Von Edmund Kleinschmitt. 9. Tausend. Mit 34 Abbildungen. Kartoniert RM 5.40. In Leinen gebunden RM. 7.—

Amerika, Ostasien und Australien, das sind die drei Brennpunkte, um die sich Kräfte und Gewalten sammeln, die das Gesicht der Welt zu verändern drohen. Drei Erdteile, die bei den politischen Auseinandersetzungen im Fernen Osten heute das größte Interesse auf sich lenken. Kleinschmitt legt dazu ein Buch vor, das nicht trocken wissenschaftlich, sondern anregend und fesselnd die wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse dieser Länder beleuchtet. — Aus dem Inhalt: Der zeitlose Erdteil (Japan und China) / Hinter den Kulissen der japanischen Großmacht / China ergreift das Schwert des Schwachen / Chinas Zukunft — Europas Schicksal usw.

HANSEATISCHE VERLAGSANSTALT · HAMBURG 36

hinter sich. Vor mehreren Jahren wurde der Verein in einen gemischten Chor umgewandelt. Gegenwärtiger erster Dirigent ist Dr. Heinrich Swoboda, ein Schüler Alexander Zemlinskys und der Prager Deutschen Musikakademie. E. J.

Von Bodo Wolf gelangten in Frankfurt a. Main zur erfolgreichen Uraufführung: Goethe-Gesänge für Sopran und Orchester, Lustige Ouvertüre mit Tripelfuge für Orchester (unter Hans Rosbaud), sowie „Kleine Bühnenmusik" für Solo, Chor und Kleines Orchester (unter Prof. Fritz Gambke).

Die jüngsten Konzerte der Pianistin Gerda Nette in Karlsruhe (Krips), Braunschweig (Nettstraetter) und Jena (Volkmann) brachten wiederum außergewöhnliche Erfolge. Die Künstlerin wurde überall mit großer Begeisterung aufgenommen, und die Presse rühmt einstimmig Gerda Nette's Können.

Im 4. Abonnementskonzert der Philharmonischen Gesellschaft zu Hannover kam am 19. Januar die Sinfonie Nr. 2 a-moll von Carl Schroeder-Bremen zur Aufführung und erlebte einen derartigen Erfolg, daß das Werk wenige Tage später unter der persönlichen Leitung des Komponisten wiederholt werden mußte.

Willy Weinberg-Aachen dirigierte bereits die siebente Aufführung des neuen Oratoriums „Die heilige Elisabeth" von Joseph Haas, das auch in vierzehn anderen Städten, wie Frankfurt, München, Schramberg, Euskirchen, Düsseldorf, Mühlhausen i. Thür. usw. so starken Erfolg und Zuspruch fand, daß Wiederholungen angesetzt werden mußten.

Die Uraufführung von Hugo Hermanns Oratorium op. 80 „Jesus und seine Jünger" für Chor, Sopran-, Tenor-, Baßsolo und Orchester findet am 8. Mai unter Leitung von Musikdirektor Alphons Meißenberg durch den Weinheimer Cäcilienverein und das Philharmonische Orchester aus Mannheim in Weinheim statt.

Max Hellmuth, Organist an der Städt. Musikschule zu Aschaffenburg, führte in einer geistlichen Abendmusik eine dreistimmige Messe von Marius Monniknedamm auf.

Franz Philipps „Eichendorff-Zyklus" für Männerchor, Horn, Orgel und Posaunen wird vom „Berliner Lehrergesangverein" unter Leitung von Prof. Rüdel in Berlin zur Erstaufführung gebracht.

Die Pianistin Anneliese Hasselmann, Neuwied a. Rh., und die Sängerin Lotte Winkler, Meiningen, hatten bei ihrem Auftreten in Baden-Baden bei Publikum und Presse einen durchschlagenden Erfolg. Die Presse rühmte die Gestaltung des Haydn-Konzertes durch Anneliese Hasselmann und die schönen stimmlichen Mittel der Sängerin Lotte Winkler.

Jerzy Fitelbergs II. Orchestersuite wurde erfolgreich am 30. Dezember in Dresden uraufgeführt. Die III. Suite für Orchester gelangt am 1. März in Berlin zur Uraufführung.

Günther Raphael dirigierte in Flensburg erfolgreich seine „Variationen über eine schottische Volksweise".

Dirigent Wilhelm Jerger brachte im abgelaufenen Jahre insgesamt fünf Ur- bzw. Erstaufführungen in Wien, darunter Paul Hindemiths „Klavierkonzert" und Joseph Haas' „Speyrer Domfestmesse" zur Aufführung.

Anläßlich des zehnjährigen Todestages von Arthur Nikisch (23. Januar) veranstaltete das Berliner Philharmonische Orchester im Rahmen seiner volkstümlichen Konzerte als Gedächtnisfeier einen Beethoven-Abend unter Leitung seines Dirigenten Julius Prüwer.

In Bremen spielte Karl Hoyer-Leipzig erstmalig seine Introduktion und Chaconne für Orgel und großes Orchester. Das Werk ist klangschön und wirkungsvoll aufgebaut. GMD Wendel leitete das Orchester.

Fritz Theils Violinkonzert mit Orchesterbegleitung, dessen Uraufführung in Magdeburg stattfand, kam am 3. Februar im „Mitteldeutschen Rundfunk" zu Gehör. Solist war Hans Dünschede-Dresden, Meisterschüler von Prof. Bram-Eldering-Köln a. Rh.

„Die heilige Elisabeth" von Joseph Haas, die nach ihrer Uraufführung bereits in einer größeren Anzahl von Städten erfolgreich zur Erstaufführung gelangte, wird nunmehr auch in Thüringen zur Erstaufführung kommen. Die Jenaer Liedertafel in Jena wird unter Leitung ihres Chormeisters MD. Georg Böttcher im kommenden Herbst das Werk aufführen. H. H.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

James Simon beendete kürzlich ein Tongedicht für Orchester, betitelt „Ein Nachmittag im Oktober".

Ottorino Respighi hat seine neueste Komposition, das Tryptichon „Maria Egiziaca", dem New York Philharmonie-Symphony Orchestra zur Uraufführung überlassen. Das Werk soll im Frühjahr in New York unter der Leitung von Arturo Toscanini zur Darbietung gelangen.

Bemerkenswerte Erfolge hat der Münchner Komponist Theodor Huber-Andernach im vergangenen Jahre zu verzeichnen gehabt. In Deutschland, Österreich, Tschecho-Slovakei und Frankreich erlebten seine Männerchöre (namentlich „Auf Roßesrücken") zahlreiche Aufführungen. Von seinen Orchesterwerken wurde die vom Rundfunk preisgekrönte Suite „Carneval" zweimal aufgeführt. Dieses Werk ist auch vom Würzburger Konservatorium ins Programm aufgenommen. Bei der

Bayer. Tonkünstlerwoche und im Münchner Rundfunk wurde sein „Vorspiel zu einer heiteren Oper" mit starkem Beifall ausgezeichnet. Seine Weihnachtsmusik „Stille Nacht" für Sopran, gemischten Chor und Kammerorchester in der Trappschen Musikschule München fand viel Anerkennung. Der „Bayerische Rundfunk" brachte es am Weihnachtsabend zu Gehör.

Der steirische Tondichter Konrad Stekl hat soeben die Partitur von Dauthendeys Bühnendichtung „Sun" beendigt.

Richard Strauß hat die Komposition seiner Oper „Arabella" vollendet und beginnt mit der Instrumentation.

Eugen d'Albert beschäftigt sich in Riga mit der Vollendung seiner Oper „Mister Wu".

Der italienische Komponist Vito Frazzi hat seine Shakespeare-Oper „König Lear" beendet. Die Uraufführung findet in der Mailänder Scala statt.

Der rheinische Komponist Helmut Gropp hat eine dreiaktige Oper „Der rote Ball", Text von Kamilla Palffy-Waniek, zum Abschluß gebracht.

Franz von Suppés Operette „Dichter und Bauer" wurde von Georg Rich. Kruse im Verein mit W. Kommol und E. Zimmer neu bearbeitet. Die Uraufführung soll in Berlin stattfinden.

Prof. Max Trapp hat die Komposition einer Suite für Orchester begonnen.

Der Arno-Holz-Vertoner Georg Stolzenberg hat die „Dafnis"-Lieder komponiert.

Hermann Wunsch hat eine Serenade für kleines Streichorchester mit zwei Flöten geschrieben.

Florizel v. Reuter, der bekannte Geiger, vollendet auf Wunsch der Witwe Max Regers dessen unvollständig hinterlassene Rhapsodie für Geige und Orchester.

J. Koffler arbeitet an einem Tanzwerk mit Solostimmen und gemischten Chören, wobei auf die Mitwirkung von Lautsprechern und Filmprojektionen Rücksicht genommen wird, um einen szenischen Rahmen des Tanzes zu schaffen.

Hermann Zilcher beendete A-cappella-Chöre nach Gedichten von Goethe.

E. Wolfgang Korngold komponiert eine Sonatine für Klavier.

Ein neues Männerchorwerk „Glaube" (nach Worten von Lienhardt) von Georg Böttcher brachte die „Jenaer Liedertafel" am 9. Januar unter Leitung des Komponisten in Jena zur Erstaufführung. Das Werk wurde geschrieben für das Sonderkonzert des Thüringer Sängerbundes anläßlich des XI. Deutschen Sängerbundesfestes 1932 in Frankfurt a. M. H. H.

Bela Bartok hat 20 ungarische Volkslieder bearbeitet, für die er teilweise eine Orchester-Begleitung schrieb. Ferner beendete er soeben vierundvierzig Duos für zwei Violinen, kürzere, leichtere Stücke, die als Gegenstück zu seinen leichten Klavierstücken angesehen werden können.

VERSCHIEDENES.

Die Smetana-Gesellschaft in Prag hat nunmehr den Nachlaß des Komponisten vollständig übernommen. Der letzte Teil, der jetzt in ihren Besitz gelangt ist, umfaßt die Originalpartituren der Opern „Libuša" und „Teufelswand" sowie des Fragments „Viola", die Originalmanuskripte der sinfonischen Dichtungen „Wallensteins Lager", „Richard III." und „Hakon Jarl", des Orchesterwerks „Prager Karneval", der Musik zu den lebenden Bildern „Der Fischer" von Goethe und „Libušas Urteil", des zweiten Streichquartetts, einiger Männerchöre und anderer Kompositionen, ferner die deutschen Originale der Libretti zu „Libuša" und „Dalibor", sieben Tagebücher aus der Studentenzeit, zahlreiche Briefe von und an Smetana und Erinnerungsgegenstände. Man hofft, das Smetana-Museum bald eröffnen und damit den Nachlaß allgemein zugänglich machen zu können.

Das in Prag schon seit längerer Zeit geplante Denkmal für Friedrich Smetana soll im Jahre 1934, in dem sich der Todestag des Komponisten zum 50. Male jährt, zur Aufstellung kommen. Nach neueren Beschlüssen der Smetana-Gesellschaft soll es in der Nähe des Tschechischen Nationaltheaters errichtet werden, an dem Smetana als erster Kapellmeister gewirkt hat.

Der weltbekannte Sänger Schaljapin weigert sich, der sowjetrussischen Einladung zur Rückkehr in seine Heimat Folge zu leisten, da der Künstler der Meinung ist, daß die Heimkehr nach Moskau die erste Etappe auf dem Wege nach Sibirien bedeute.

H. F. Redlich hat unter dem Titel „Meister des Orgelbarock" den 1. Band der Sammlung „Musica Sacra" neubearbeitet und herausgegeben. Die Sammlung enthält Stücke von Pachelbel, Frescobaldi, Buxtehude, Eberlin u. a.

Über die weniger bekannte Symphonie f-moll von Anton Bruckner wird uns mitgeteilt: Sie ist ein jugendfrisches Werk. Eine Art Studien-Symphonie, mit deren Fertigstellung er sich 1863 aus der Kontrapunktschule seines Lehrers Otto Kitzler in Linz verabschieden durfte, in gewissem Sinne also eine Gesellenprüfung. Am 23. Februar erfolgte ihre Aufführung in München unter Prof. Franz Moißl aus Wien-Klosterneuburg. Man rühmt der f-moll-Symphonie starke volkstümliche Wirkung nach. Sie galt bis zum Jahre 1924 als dreisätzig. (Vgl. die gleichlautende Broschüre von Univ.-Prof. Dr. Orel.) Das verloren gegangene Scherzo fand Prof. Franz Moißl 1924 handschriftlich auf. Das vervollständigte Werk führte der glückliche Entdecker in Berlin auf i. J. 1924. Es

ist zu verwundern, daß diese wohl am leichtesten zugängliche Symphonie wieder so gänzlich in Vergessenheit geraten konnte. Wie man sehen kann, bleibt den Bruckner-Vereinigungen noch reichliche Werbearbeit vorbehalten. Dr. Hugo Löbmann.

FUNK UND FILM.

Fritz Mahler brachte am 16. Februar im Münchner Rundfunk die Ouvertüre zu einer komischen Oper von Berthold Goldschmidt, die Variationen über ein ungarisches Thema von Eugen Zador und die neu aufgefundenen Deutschen Tänze von Schubert zur Erstaufführung.

Im Februar brachte der Mitteldeutsche Rundfunk Haydns Oper „Der rasende Roland" (in der Bearbeitung von Dr. Latzko) als Ursendung. Der Sendung kam schon allein deswegen erhöhte Bedeutung zu, weil diese heroisch-komische Oper in dem leider noch immer zu wenig beachteten Bühnenschaffen Haydns einen besonderen Platz einnimmt.

Paul Graeners 60. Geburtstag hatte dem Mitteldeutschen Rundfunk willkommene Veranlassung gegeben, den Künstler durch eine Paul Graener-Stunde am 25. Januar zu ehren. Das Leipziger Sinfonie-Orchester spielte unter der Leitung des Komponisten: Waldmusik op. 60, Comedietta op. 82, Präludium zum 3. Akt und Ballettmusik aus „Friedemann Bach" (Erstaufführung).

Am Volkstrauertag, den 21. Februar, wurde ein Kriegs-Requiem, Dichtung von Hans Franck, Musik von Hermann Ambrosius, vom Mitteldeutschen Rundfunk uraufgeführt und auf die Sendergruppen Berlin, die Schlesischen Sender und den Deutschlandsender übertragen.

Die Schlesische Funkstunde Breslau und Gleiwitz nimmt sich besonders um das Schaffen des schlesischen Komponisten Leo Kieslich an und brachte u. a. Lieder, Duette mit Orchesterbegleitung und heitere Quartette. Am 1. und 3. Februar erfolgte die Ursendung neuer und eines Orchesterwerkes „Aus meiner Heimat" (Nr. 1 „Wallfahrt", Nr. 2 „Schlesische Kirmes").

Der Mitteldeutsche Rundfunk in Leipzig brachte als erster deutscher Sender die Schuloper von Hans Joachim Moser „Der Reisekamerad" zur Aufführung. Die Schillerschule zu Leipzig, die diese Oper im Dezember v. Js. zur Erstaufführung brachte, stellte auch im Rundfunk Chor und Solisten.

Im Berliner Rundfunk kam das Concerto grosso von Kurt v. Wolfurt zur Aufführung.

Paul Graeners „Vorspiel, Intermezzo und Arie" op. 84 (nach Versen von Max Dauthendey) für eine hohe Singstimme, Gambe-Solo und Kammer-Orchester wurde von mehreren deutschen Sendern aufgeführt.

Das diesjährige Winterprogramm der musikalischen Abteilung der Orag (Leiter Erich Seidler) bringt eine zyklische Darstellung sämtlicher Orchesterwerke Max Regers.

Kurz nach Erscheinen der „Sechs Gesänge mit Orchester" (nach Karl Röttgers „Mariendichtung") von Karl Wiener konnten drei Aufführungen des Werkes stattfinden, und zwar durch die Sender Königsberg/Pr., München und Prag.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Der Erfurter Motettenchor (Thüringer Singeknaben, Leiter Herbert Weitemeyer), der durch seine Konzerte im In- und Ausland schon seit Jahren weiteste Beachtung gefunden hat, wurde für die Osterzeit für einige Konzerte an die Kgl. Schwedische Musikakademie Stockholm und an die Universität Upsala verpflichtet. Die Konzerte werden auf sämtliche schwedische Sender übertragen. H. H.

Die Münchener Philharmoniker in Bologna. Auf ihrer Konzertreise in Oberitalien haben die Münchner Philharmoniker unter der Direktion von Max Reiter zwei Konzerte in Bologna im Rahmen der altehrwürdigen Quartettgesellschaft gegeben. Im Teatro „Arena del sole" hatten sich die vornehmsten Kreise der Stadt versammelt und die Münchner wurden enthusiastisch begrüßt. Das Programm des ersten Abends hatte seine Anziehungskraft nicht verfehlt, das Theater war bis auf den letzten Platz besetzt und die Menge lauschte atemlos. Die „Don Giovanni"-Ouvertüre, von Max Reiter ausgezeichnet interpretiert, war ein guter Auftakt zu Beethovens Es-dur-Konzert, das Fischer so herrlich spielte, daß das Publikum einfach in frenetischen Jubel ausbrach. Ganz wundervoll spielte das Orchester Schuberts „Unvollendete" und bemühte sich auch redlich um die klare und saubere Wiedergabe des Luzzattischen Präludiums seiner Oper „Judith" und Moussorgskis „Tableau d'une exposition". Das Publikum feierte Dirigent und Orchester so andauernd, daß sie noch das Meistersingervorspiel folgen ließen, das trotz der vorgerückten Stunde noch eine wahre Glanzleistung wurde. — Das zweite Konzert begann mit der „Freischütz"-Ouvertüre, die Reiter in all ihrer Feinheit und im Zauber der Romantik interpretierte. Fischer spielte Schumanns a-moll-Konzert einfach hinreißend, er war glänzend disponiert und erntete dementsprechend auch einen Beifall; das Publikum gab sich nicht eher zufrieden, bis er mehrere Solostücke zugab. In der Tschaikowsky-Symphonie boten die Münchner ihr Allerbestes an Präzision, Zusammenspiel, dynamischer Schattierung und Klangfarbe. Ein kleines Orchesterstück von dem Bolognesen Masetti: „Ora di vespro" verlangte das Publikum da capo und nach der „Rienzi"-Ouvertüre mußte

der Dirigent noch die „Holländer“-Ouvertüre folgen lassen, um der Begeisterung des Publikums Rechnung zu tragen. — Diese zwei Konzerte waren ein glänzender Erfolg der Münchner. Max Reiter hat sich als Dirigent ausgezeichnet bewährt, das Orchester war in bester Verfassung und leistete Hervorragendes. Edwin Fischer setzte dem allen die Krone auf. Für Bologna bedeuteten diese beiden Abende den Höhepunkt der ganzen Musiksaison dieses Winters, und Presse wie Publikum haben es an Bewunderung und Anerkennung der Leistung des Münchner Orchesters nicht fehlen lassen. Dr. E. J. Luin.

Nachdem Erhard Kriegers Neuordnung und Instrumentierung von Bachs „Musikalischem Opfer“ in Mitteldeutschland mehrere erfolgreiche Aufführungen erlebt hatte, brachte GMD Hans Weisbach mit dem Londoner Sinfonieorchester in der Londoner Albert-Halle in einem Sinfoniekonzert die große Schlußfuge aus der Neufassung des Werkes zur Aufführung. Als der letzte Akkord verklungen war, herrschte zuerst feierliche Stille. Dann setzte lebhaftester Beifall ein, der den Dirigenten wiederholt auf das Podium rief. Die englische Presse spricht von einem „großen Erfolg“.

Auf Einladung der „Gesellschaft für neue Musik“ in Holland wird der Kasseler Madrigal-Chor unter Leitung seines Dirigenten Bruno Stürmer im April eine Konzertreise nach Holland unternehmen. Vorgesehen sind Aufführungen in Amsterdam, in Utrecht und in Arnhem. Außerdem wird der Chor noch in Hilversum im Rundfunk singen. Das Programm wird in einem holländischen Teil Chöre von Diepenbrook, Sem Dresden, Jansen, de Roos, Ingenhoven, in einem deutschen Teil Werke von Hindemith, Herrmann, Pepping und Stürmer bringen.

Der Wiener Kapellmeister Carl Bamberger hat mit großem Erfolg in Leningrad, Moskau und Kiew eine Anzahl der dortigen philharmonischen Konzerte mit klassischem und modernem Programm dirigiert und wurde eingeladen, im Mai dieses Jahres in mehreren Städten Südrußlands Orchesterkonzerte zu leiten.

Der österreichische Komponist Prof. Jos. Lorenz Wenzl erzielte in Südamerika, anläßlich eines großen Musikfestes, in einer Aufführung, die sämtliche Chorvereinigungen von Buenos Aires und von La Plata zu einem Massenchor vereinigte, mit seinem Chorwerke „Landsknechtslied“ einen großen, durchschlagenden Erfolg.

Franz Philipps A-cappella-Chöre „Unserer lieben Frau“ hatten bei ihrer wiederholten Aufführung durch den Dessoff-Chor unter Leitung von Randall Thompson in Newyork großen Erfolg, über welchen die verschiedenen Zeitungen begeisterte Berichte brachten.

Das Londoner Sinfonie-Orchester unter Leitung von GMD Hans Weisbach aus Düsseldorf brachte Werke von Bach, Mozart, Haydn und Brahms mit großem Erfolge zum Vortrag.

Lotte Lehmann hatte bei ihrem ersten Auftreten in der Town Hall in New York einen großen Erfolg. Die „New York Times“ nennt Lotte Lehmann „die hervorragendste deutsche Liedersängerin, die Amerika bisher gehört hat“.

Elly Ney hat in den letzten Wochen eine Konzertreise nach Spanien unternommen und hat dabei in Madrid, Porto, Toledo und Valencia ungewöhnlich begeisterte Aufnahme gefunden. Sie wurde auf Grund dieser außerordentlichen Erfolge für eine Frühjahrs-Tournee durch Spanien und Südamerika verpflichtet.

Im Opernhaus zu Nizza hat eine Aufführung von Mozarts „Figaros Hochzeit“ in deutscher Sprache stattgefunden. Käthe Heidersbach und Lotte Schöne wurden besonders mit Beifall ausgezeichnet.

Auch in Monte Carlo stehen Mozart und Wagner auf dem Programm. Lauritz Melchior hatte mit deutschen Liedern großen Erfolg.

Georg Kulenkampff spielte in Paris in einem Brahms-Konzert und in Bordeaux an einem Beethoven-Abend vor einer begeisterten Zuhörerschaft.

Mitwirkende der Bayreuther Festspiele, Henny Trundt und Gunnar Graarud, haben in Brüssel in Anwesenheit des belgischen Königspaares mit großem Erfolg zwei Akte des „Tristan“ konzertmäßig aufgeführt.

Das Berliner Philharmonische Orchester wird Anfang Mai unter Wilhelm Furtwänglers Leitung eine Tournée durch Italien machen. Auf Grund der Verhandlungen, die bereits vor Jahresfrist aufgenommen worden waren und jetzt zu erfolgreichem Abschluß geführt haben, werden die Berliner Philharmoniker in der Zeit vom 2. bis 12. Mai in sechs italienischen Städten, nämlich Turin, Genua, Florenz, Rom, Venedig und Mailand, Konzerte veranstalten. Für Rom, Florenz und Mailand sind je zwei Konzerte angesetzt. Die Nachricht über die Tournée der Berliner Künstler ist in der Konzertwelt Italiens mit um so größerer Genugtuung aufgenommen worden, als das Berliner Philharmonische Orchester zum ersten Male in Italien erscheint.

Die Oper „Elektra“ von R. Strauß wird in diesen Tagen in Paris und Mailand („Scala“) zur Aufführung gebracht.

Paul Hindemiths Neue Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen fand bei der ersten öffentlichen Aufführung in London mit Otto Klemperer als Dirigent und Beveridge Webster als Solist stürmische Zustimmung des Publikums.

Herausgeber: Gustav Bosse in Regensburg. — Verantwortlicher Schriftleiter und Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 10. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstr. 19. — Für die Rätselecke verantwortlich: G. Zeiß, Regensburg. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Schriftleitung für Norddeutschland:

Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln

Schriftleitung für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien

99. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / APRIL 1932 HEFT 4

INHALT

Seite

Wilhelm Weismann: Joseph Haydns menschliche Persönlichkeit 277
Dr. Alfred Heuß: Joseph Haydns Londoner Sinfonie in c-moll eine Charakter-Sinfonie? 285
Dr. Karl Geiringer: Joseph Haydn und die Oper 291
Dr. Rudolf Steglich: Kadenzen in Haydns Klaviersonaten 295
Paul Mittmann: Haydns Flötenmusik 297
Dr. Paul Bülow: Joseph Haydn im Roman und in der Novelle 299
Dr. Helmut Wolter: Kleine Geschichten um Joseph Haydn 301
Dr. A. Prill: Vierundsechzig neue Bachkantaten 304
Dr. Fritz Stege: Berliner Musik 309
Prof. Dr. Hermann Unger: Musik im Rheinland 311
Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Musik 312
E. Dahlke: Musikalisches Silben-Preisrätsel 315
Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels von Theodor Feige (Januar-Heft 1932) 316

Neuerscheinungen S. 318. Besprechungen S. 318. Kreuz und Quer S. 324. Ur- und Erstaufführungen S. 334. Musikfeste und Tagungen S. 335. Konzert und Oper S. 336. Musikfeste und Festspiele S. 347. Gesellschaften und Vereine S. 348. Konservatorien und Unterrichtswesen S. 349. Kirche und Schule S. 349. Persönliches S. 350. Bühne S. 354. Konzertpodium S. 356. Der schaffende Künstler S. 360. Verschiedenes S. 360. Funk und Film S. 362. Deutsche Musik im Ausland S. 364. Aus neuerschienenen Büchern S. 270. Ehrungen S. 271. Preisausschreiben S. 271. Verlagsnachrichten S. 274. Zeitschriften-Schau S. 274.

Bildbeilagen:

Joseph Haydn (nach einer Zeichnung von Hornemann) 277
Joseph Haydn (nach einem Stich von J. E. Mansfeld) 292
Joseph Haydn (Elfenbeinstatue eines unbekannten Meisters) 292
Joseph Haydn (nach einem Gemälde von Hammann) 292
Joseph Haydns Wohn- und Sterbehaus 293
Haydn-Denkmal 293
Haydn-Grabmal 293

Notenbeilage:

Joseph Haydn, Baryton-Trio Nr. 96

aufgefunden und für den praktischen Gebrauch eingerichtet von Dr. Karl Geiringer, Wien

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35.

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 162.—, 1/2 Seite RM. 84.—, 1/4 Seite RM. 45.—, 1/8 Seite RM. 25.—, die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit

Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

Aus neuerſchienenen Büchern.

Hugo Kaun: „Aus meinem Leben“, Erlebtes und Erlauſchtes („Linos-Verlag“, Berlin-Zehlendorf Weſt).

Hans von Bülow in Milwaukee.

Hans von Bülow kam 1890 nach Milwaukee und wurde von dem Chef des Muſikverlages Rohlfing eingeladen, ſein Geſchäft zu beſichtigen, das damals das größte im Nordweſten der U. S. A. war. — Bülow ſagte zu und erſchien. Es entwickelte ſich folgendes amüſante Geſpräch:

Bülow (kurz): „Da bin ich, was wollen Sie mir zeigen?“ Rohlfing (konſterniert): „Darf ich Sie, hochverehrter Herr Doktor, durch die Räume meines Klavier- und Flügelmagazins führen?“ Bülow (trocken): „Aber, Verehrteſter, ich bin, wie Sie wiſſen, Pianiſt, glauben Sie, daß ich derartige Inſtrumente nicht kenne? — Was weiter?“ Rohlfing (erregt, ſtotternd): „Vielleicht erlauben Sie, daß ich Ihnen meine neueſten Verlagswerke vorlege?“ — Bülow knurrte, ſah ſich aber doch einige Klavierſtücke an, die meiſten ſofort verächtlich beiſeite legend. Als ihm mein Klavierkonzert und die Sonate überreicht wurden, zeigte er offenſichtlich Intereſſe, denn er erkundigte ſich eingehender nach mir und ſagte: „Der hat etwas gelernt!“ Rohlfing (zitternd vor Aufregung): „Darf ich Ihnen Werke meines Verlages ins Hotel ſenden, Herr Doktor?“ — Bülow (entſetzt): „Um Gottes willen — nein, nein! — Glauben Sie, daß ich mit einem Frachtwagen reiſe? Ich danke Ihnen für das, was Sie mir zeigten, aber der Michigan-See iſt mir lieber!“ — Er ſetzt ſich ſeinen Zylinderhut auf und iſt im Handumdrehen mit einer kurzen Verbeugung verſchwunden. — Es iſt gut, daß er nicht hörte, was ihm in „liebevollſten Worten“ vom Chef des Hauſes Rohlfing als Nachruf gewidmet wurde.

Robert Schumann als Dirigent.

Es iſt Orcheſterprobe, und unſer herrlicher, feinſinniger Romantiker ſteht am Pult, hinter ihm Ferdinand David, der den Muſikern, wenn es im Orcheſter zu wackeln anfängt, Zeichen gibt, denn der Meiſter war, wie bekannt, kein Dirigent. Der Horniſt bläſt eine falſche Note. Schumann unterbricht und macht den Herrn in fröhlich-ſächſelnder Weiſe darauf aufmerkſam, daß er *fis* ſtatt *f* intonieren möchte. Die Stelle wurde wiederholt — und zum zweiten Male ertönt das ominöſe falſche *f*. — Schumann klopft in größter Seelenruhe nochmals ab, lobt den Horniſten ob ſeines ſchönen Tones und bittet ihn, trotzdem er das *f* wundervoll angebe, doch lieber *fis* zu blaſen, da er — Schumann — es nun einmal ſo gemeint habe. — Aber auch bei der dritten Wiederholung ertönt wieder das niederträchtige *f*. — Da dreht ſich der gutmütige, liebe Meiſter zu David herum und flüſtert ihm zu: „Er tut's nicht!“ — Welche Szene hätte es da bei Hans von Bülow gegeben!

Muſiker-Freundſchaften.

1910 war ein Sonnenjahr für mich, als ich durch meine II. Symphonie, meinem lieben Freunde Peter Raabe gewidmet, mit Arthur Nikiſch zuſammenkam. Wer unter den komponierenden Kollegen jemals das Glück hatte, einer Probe unter dieſem Meiſterdirigenten beizuwohnen, weiß, was es heißt, wenn er ihm eine Aufführung eines ſeiner Werke verdanken durfte. — Nikiſch konnte alles dirigieren, er war nicht einſeitig auf Brahms oder Beethoven, Bruckner oder Neutöner eingeſchworen, er war einfach univerſell; mit gleicher Liebe umfaßte er die Werke aller „Richtungen“. — So ſollte es ſein, denn das Publikum hat ein Recht darauf, jedes ernſt gerichtete Werk zu hören! Mit welcher geradezu empörenden Einſeitigkeit heutzutage Programme gemacht, Bühnenſpielpläne feſtgelegt werden (ſogar mit Werken, die überhaupt noch nicht exiſtieren), weiß jeder Wiſſende. Das iſt eine Kulturſchande, die zu heftigſtem Proteſt herausfordert. — Aber freilich: Macht iſt auch hier Recht!

Die Aufführung meiner zweiten Symphonie unter Nikiſch wurde ein Erlebnis ſeltenſter Art für mich, das ſich wiederholte, als Peter Raabe und Robert Laugs das Werk in Weimar reſp. Hagen herausbrachten. Treue Freundſchaft verbindet mich ſeit langen Jahren mit den beiden zuletzt Genannten. Peter Raabe hatte mich ſchon früher in glänzender Weiſe in einem von mir gegebenen Kompoſitionsabend (Berlin, Philharmonie) einzuführen unternommen, bei welcher Gelegenheit die ausgezeichnete ruſſiſche Pianiſtin Vera Maurina mein erſtes Klavierkonzert es-moll mit großem Erfolge ſpielte; und Ferrucio Buſoni, dem großzügigen Menſchen und Klaviermeiſter, verdanke ich die Uraufführung meiner Violin-Fantaſie (Konzert in einem Satz), die von Michael Preß hinreißend interpretiert wurde. Letzteres Werk hatte bisher über 50 Aufführungen!

Wie Hugo Kaun zum Männerchorgeſang kam.

Da ich ſelber 25 Jahre lang als Dirigent von gemiſchten, Frauen- und Männerchören tätig war, iſt es natürlich, daß ich für den Chorgeſang ſtets eine beſondere Vorliebe hatte; ſind doch — wenigſtens für mich — Vokal- und Kammermuſik-Werke die reinſten Gattungen in der Muſik: ſie laſſen keinen „Schwindel“ zu, da er ſofort auch von den Laien entdeckt wird.

Im Laufe der Jahre entstanden so 6 Werke für gemischten Chor und Orchester (darunter das abendfüllende Oratorium „Mutter Erde"), dann 8 a-cappella-Chöre, 21 Frauenchöre, 12 Männerchorwerke mit großem Orchester, 135 a-cappella-Männerchöre und 2 größere Zyklen („Heimat" und „Vom deutschen Rhein") für Männerchor, Soli und Klavierbegleitung. — 1896 veröffentlichte ich die ersten a-cappella-Männerchöre, die aber damals wegen der nicht unerheblichen Intonationsschwierigkeiten und der polyphonen Schreibweise auf Widerstand stießen. Selbst erstrangige Chöre lehnten die ab!

Trotzdem ließ ich mich nicht abschrecken. In dem Bestreben, dem Männergesang die Stellung zu verschaffen, die ihm genau so gebührt wie dem gemischten Chor, arbeitete ich weiter. Kommt es in der Kunst doch nur darauf an, was man zu sagen hat, und nicht auf die Mittel!

Hugo Kauns Kunstbekenntnis.

Ich hatte immer geglaubt, daß durch die Kunst alle Menschen aus dem tristen Alltag in reinere Sphären emporgehoben werden sollten, daß Schönheit, verbunden mit tiefer seelischer Empfindung, das erstrebenswerte Ideal eines jeden ernsten Künstlers sein müßte — ich habe mich offenbar geirrt, denn was wir heute im Konzert und Theater erleben, ist meist das Gegenteil davon. Keine Schlammpfütze ist tief genug, daß man nicht mit gierigen Händen bis auf den Grund greift, kein Mittel zu schäbig — und seien es mit Sand gefüllte Blechdosen! — um Geräusche zu fabrizieren, die man der Welt als neueste Offenbarungen zu präsentieren die Dreistigkeit hat. — Nun — ich danke und verzichte auf den Genuß dieser „modernen Kunstwerke" allerdings schon aus hygienischen Gründen, denn mein sonst durchaus standfester Magen rebellierte einst, als ich ahnungslos eine sogenannte symphonische Dichtung eines sehr bekannten russischen Komponisten hörte.

Wie das „Requiem" entstand.

Mich hatte jahrelang schon ein tiefes, unaussprechliches Verlangen gepackt, das in Tönen wiederzugeben, was mich beim Anblick der vielen unglücklichen Kriegsinvaliden und der Tränen, die den Gefallenen galten, mächtig ergriff. Vergeblich bemühte ich mich, bei Geistlichen und Dichtern: was ich als textliche Unterlage erhielt, konnte und wollte mir für ein „Requiem", wie ich es empfand, nicht genügen. — So nahm ich denn das „Buch der Bücher" aus meinem Schrank und las jeden Abend stundenlang darin; nach $1^1/_4$ Jahren hatte ich hier gefunden, was ich bisher vergeblich suchte. — Mit Feuereifer ging ich an die Komposition, und in drei Monaten lag die Partitur druckreif vor mir. Überglücklich bin ich, daß das Werk überall in meinem Vaterlande Eingang fand, so daß bis heute zirka 300 Aufführungen stattfinden konnten, von denen 14 allein auf die „Berliner Liedertafel" entfallen. Und nicht nur in Deutschland allein, nein — überall, wo die deutsche Zunge erklingt, hat das Requiem seinen Siegeszug fortgesetzt.

Schlußwort.

Eins ist gewiß: Mögen die Kämpfe gegen Unkultur, Mechanisierung und Dilettantismus noch so lange dauern, siegen wird doch — die deutsche Seele, die im gesunden, nationalen Volksempfinden ihre Wurzeln hat. — Das walte Gott!

Ehrungen.

Josef Reiter wurde von der Stadt Wien anläßlich seines 70. Geburtstages in Würdigung seiner Verdienste um die österreichische Musik zum Ehrenbürger ernannt.

Die Universität Oxford hat dem österreichischen Komponisten und Musikforscher Prof. Dr. Egon Wellesz das Ehrendoktorat verliehen.

Richard Tauber wurde zum „Geheimkämmerer vom Heiligen Hause" ernannt, eine Auszeichnung des Wallfahrtsortes Loretto.

Elisabeth Schumann, von der Wiener Staatsoper, wurde anläßlich eines erfolgreichen Gastspiels am Kgl. Theater zu Kopenhagen vom dänischen Königspaar, das allen Gastabenden beigewohnt hatte, in Privataudienz empfangen, wobei ihr der König die höchste dänische Auszeichnung, die einem Künstler zuteil werden kann, die Goldene Medaille „Ingenii et artis" persönlich überreichte.

Preisausschreiben u. a.

Eine vorbildliche Entschließung hat soeben die Regierung von Unterfranken und Aschaffenburg an die Schulbehörden und die Lehrerschaft über das bereits im Februarheft angezeigte Volksliederwettsingen hinausgegeben. Für dieses Wettsingen kommen nur bodenständige Lieder aus dem Heimatkreis in Frage. Besonderer Wert wird auf den Vortrag von wenig bekannten und in Vergessenheit geratenen Liedern gelegt. Auch bodenständige, ins Volk gedrungene und verbreitete neue Lieder sind erwünscht. Besonders genannt werden Spinnstubenlieder, Arbeitsgesänge, Krippen-

lieder und das Nachforschen nach solchen bei alten Leuten, denen solche Lieder noch bekannt sind. — Es würde sich empfehlen, in allen Heimatgauen solche Pflege des alten Volksliedes anzuregen.

Alfred Hoehn wude von der Internationalen Chopin-Gesellschaft in Warschau eingeladen, als Preisrichter in der Jury über 93 junge Pianisten aus allen Ländern zu fungieren.

Zu dem bereits in unserem Januarheft gemeldeten internationalen Musikwettbewerb für Gesang und Violine der Stadt Wien vom 5. bis 19. Juni 1932 wird nachträglich noch gem ldet, daß die Aufteilung der Geldpreise in Gesamthöhe von S. 20 000 wie folgt festgesetzt wurde: ein 1. Preis für Gesang oder Violine von S. 5000.—, 2 zweite Preise zu je S. 3500.— und 4 dritte Preise zu je S. 2000.—. Außerdem gelangen Studienstipendien an bedürftige Preisträger zur Verteilung. Die Zahl der Anerkennungsdekrete an talentierte Bewerber, die preislos ausgehen, wird die Jury erst im Verhältnis der Zahl der Bewerber festlegen können. — Auskunft jeder Art durch den Wiener Festausschuß, Wien VII, Pressepalast. — Im kommenden Jahre ist ein Wettbewerb für Klavier und Cello geplant.

Verlagsnachrichten.

Die neuesten Werke von Hans Pfitzner: Sechs Lieder für mittlere Stimme, op. 40, und Drei Lieder (Sonette) für Bariton oder Baß, op. 41, erlebten durch Gisela Derpsch und Paul Bender in München ihre Uraufführung. Diese erst vor kurzem vollendeten Gesänge, mit denen Pfitzner die Zahl 100 der von ihm veröffentlichten Lieder erreicht, erscheinen in der Edition Peters.

Das gesamte Aufführungsmaterial der großen klassischen Symphonien von Beethoven (9), Haydn (4), Mozart (4) und Schubert (Unvollendete) erschien soeben in der Edition Peters in einem kritisch nach dem Urtext revidierten und den heutigen Anforderungen (Stichnoten, Taktziffern usw.) entsprechenden Neustich.

Das Antiquariat Leo Liepmannssohn, Berlin SW. 11, bietet in dem soeben erschienenen Katalog Nr. 226 eine Anzahl von Goethe-Kompositionen zum Verkauf an. Der Katalog enthält Vertonungen zeitgenössischer und neuerer Musiker, Kompositionen von Musikern aus Goethes Kreis und Literatur über Goethe und die Musik.

Im Verlag von Max Beck in Leipzig liegt nunmehr Dr. Ernst Latzkos Neubearbeitung von Haydns „Ritter Roland" fertig vor.

Kistner & Siegel (Leipzig) haben unter dem Titel „Musik aus vier Jahrhunderten 1400 — 1800" ein Verzeichnis der in ihrem Verlag erschienenen Musikalien der in Frage stehenden Zeit erscheinen lassen. Die Zahl der Werke ist ganz beträchtlich, die Auswahl mannigfaltig. (60 S.) Pr. M. 0.20.

Die „Oxford University Press" hat eine Neuausgabe des Klavierquartetts von Sir Alexander Mackenzie herausgebracht, das vor 57 Jahren bei C. F. Kahnt in Leipzig verlegt wurde.

Der mit dem Staatspreis für das Frankfurter Sängerbundesfest ausgezeichnete gemischte Chor „Es waren zwei Königskinder", nach der volkstümlichen Weise von Josef Sykora bearbeitet, wird in Kürze im Verlag Karl Hochstein in Heidelberg erscheinen. Die Uraufführung findet beim 11. Sängerbundesfest in Frankfurt a. M. durch den Maerz'schen Madrigalchor in Frankfurt statt.

Hinweis.

Zeitschriften-Schau

„Rufer und Hörer".

Nachdem vor einer Reihe von Monaten ein evangelischer Geistlicher die Grundsätze herausgestellt hatte, nach denen die religiösen Morgenfeiern vom Protestantismus her im Rundfunk aufgebaut werden, nimmt im elften Heft der Zeitschrift jetzt Bernhard Marschall, dem die katholische Rundfunkarbeit unterstellt ist, und der auf die Gestaltung der Morgenfeiern entscheidenden Einfluß hat, zu dem gleichen Gegenstand von seiner religiösen und bekenntnismäßigen Einstellung her das Wort. Der Unterschied liegt darin, daß Marschall die Übertragung von Gottesdiensten ablehnt und höchstens bei besonderen Gelegenheiten einen Hörbericht zuläßt, während Pfarrer Lic. Wallau seinerzeit ausdrücklich vom evangelischen Gottesdienst im Rundfunk gesprochen hatte. Zu der Formung und Verlebendigung des Rundfunkvortrags, für die im vorigen Heft Dr. Fritz Gerathewohl Leitsätze aufgestellt hatte, nimmt bejahend und im einzelnen erweiternd Dr. Franz Wallner Stellung, der als Leiter der Literarischen Abteilung des Frankfurter Rundfunks schon seit Jahren erfolgreich um ähnliche Bestrebungen wie Gerathewohl bemüht ist. Jochen Klepper schneidet ein Thema an, auf das man gewartet hat, die Rundfunkkritik in der Tagespresse. Jeder Mitarbeiter am Rundfunk wird diese unbefangenen und abgewogenen Ausführungen mit größtem Interesse und sicher nicht ohne nachhaltige Wirkung lesen. Die Frage der Rundfunkkritik, die im Grunde erst kaum beantwortet ist, hat ja verschiedene Seiten. Nur wenn Rundfunk, Verleger und Kritiker in bestem Wollen zusammenarbeiten, kann sie in einer Weise gelöst werden, die dem Rundfunk und dem Hörer wirklich nützt.



Joſeph Haydn

Nach einer Zeichnung von Hornemann

(Original im Beſitz des Budapeſter Nationalmuſeums)

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Muſikaliſchen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

99. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / APRIL 1932 HEFT 4

Joſeph Haydns menſchliche Perſönlichkeit.

Von Wilhelm Weismann, Leipzig.

Das Urteil der Nachwelt über die Perſönlichkeit großer Männer iſt zeitlichen Schwankungen unterworfen. Der Geiſt einer Epoche iſt für deren Verhältnis zu früheren Zeiten und Menſchen beſtimmender als hiſtoriſche Tatſachen. Beſtimmender auch als das Urteil Einzelner, denen es gelingt, den Geiſt ihrer eigenen Zeit zu bannen und zur Weſenserkenntnis anderer Epochen und Charaktere vorzudringen. Das Verhältnis des 19. Jahrhunderts zu den großen Muſikern des vorhergehenden Zeitalters wurde durch ein Bildungsideal beſtimmt, dem der Geiſt des 18. Jahrhunderts fremd geworden war. Ein Trennungsſtrich zwiſchen Kunſt und Leben, Bildung und Welt war gezogen und die eminente Weltbildung eines Haydn und Mozart, die ihrer Kunſt den großen Hintergrund gab und die jenſeits aller Literaturbildung ſtand — ſie ſprach nicht mehr zu dem ſpäteren Geſchlecht. Über das muſikaliſche Genie der beiden Meiſter war zwar nicht zu ſtreiten, aber ihre ſonſtige geiſtige Beſchaffenheit ſchien keineswegs ſehr hoch zu ſtehen. So dachte man; denn man wußte, daß ſie wenig oder nichts laſen, daß ſie ſich weder mit echter Dichtkunſt noch mit Philoſophie beſchäftigten, ja kaum zu wiſſen ſchienen, daß ein Goethe neben ihnen lebte. Sie ſchrieben auch keine ſchöngeiſtigen Briefe noch redeten ſie viel über Kunſt. Im Sinne des 19. Jahrhunderts waren ſie mithin „ungebildete“ Leute, wenn nicht gar — wenigſtens von Haydn nahm man es an — geiſtige Durchſchnittsköpfe. Auch hier ſah man alſo getrennt, Genie und Perſönlichkeit durchdrangen ſich nicht.

Gerade Haydn iſt in der Beurteilung dieſer Zeit am übelſten weggekommen. Von dem „Götterliebling“ Mozart wußte man wenigſtens, daß er gelegentlich etwas revoltierte. Das gefiel einer Zeit des übertriebenen Ichbewußtſeins. Aber Haydn! War er nicht ſo etwas wie Kammerdiener geweſen, eine gutmütige, zu Späßchen aufgelegte Seele? Und als Wagners unheilvolles Wort fiel: „Haydn war und blieb ein fürſtlicher Bedienter, der für die Unterhaltung ſeines glanzliebenden Herrn als Muſiker zu ſorgen hatte ... Submiß und devot blieb ihm der Frieden eines wohlwollenden heiteren Gemütes bis in ein hohes Alter ungetrübt“, da ſtand das Urteil über die geiſtige Inferiorität des alten „Papa“ feſt — ſo feſt, daß trotz der inzwiſchen erſchienenen Biographie des trefflichen Pohl, Paul Bekker noch im Jubiläumsjahr 1909 ſchreiben konnte: „Haydn war keine tiefe Natur, kein ſonderlich innig empfindendes, ſenſitives Künſtlergemüt ... Eine gutmütige, liebenswürdige Natur, half und erfreute er gern, ohne indeſſen bei all ſeinen Handlungen über ein gewiſſes ſpießbürgerliches Mitleiden oder eine philiſtröſe, aus eigener Behaglichkeit entſpringende Gutherzigkeit hinauszugelangen. Eigentlich großer Regungen war er nicht fähig ...“ Auch heute — inzwiſchen liegen die biographiſchen Arbeiten eines Schnerich, Botſtiber u. a. vor — iſt die Stellung zu der menſchlichen Perſönlichkeit Haydns noch keines-

wegs von der Überheblichkeit dieser Beurteilung befreit. Das Haydn-Jahr 1932 soll daher nicht vorübergehen, ohne daß aufs neue versucht werde, mit unvoreingenommenem, gesammeltem Sinn in das Antlitz dieses großen, liebenswerten Meisters zu blicken.

I.

Wir besitzen verschiedene Beschreibungen der äußeren Erscheinung Haydns, vornehmlich aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens, als Haydn in Gumpendorf bei Wien wohnte. Der Legationsrat Griesinger, der als Geschäftsträger Breitkopf & Härtels viel mit dem Altmeister verkehrte, schildert ihn als „von Natur klein, aber stämmig und von derbem Knochenbau". „Seine Stirn war breit und schön gewölbt, die Haut braun, die (grauen) Augen waren lebhaft und feurig, die übrigen Gesichtszüge voll und stark gezeichnet, und aus der ganzen Physiognomie und Haltung sprach Bedächtigkeit und sanfter Ernst." Dem geübteren Blick des Landschaftsmalers Dies weisen sich noch als besondere Charakteristika, daß die untere Hälfte seiner Figur zu kurz war gegen die obere, „welches häufig an kleinen Personen beyder Geschlechter wahrzunehmen ist". Ferner, daß seine Habichtsnase — Haydn litt viel an einem Nasenpolypen, der ohne Zweifel diesen Teil vergrößert hatte — sowie auch die übrigen Gesichtsteile stark durch Blatternarben, die Nase selbst durch Blatternähte, entstellt waren, so „daß die Nasenlöcher jedes eine andere Form hatten". Betrachtet man noch zeitgenössische Bildnisse und Büsten, besonders aber Haydns Totenmaske, so fällt noch ein stark ausgebildeter, von gelassener Energie zeugender Unterkiefer auf, über den eine breite, bäurisch anmutende Unterlippe hervorragt. Der Kopf war, den Berichten zufolge, stets mit einer altmodischen Beutelperücke bedeckt, die tief in die Stirne hereinragte und die Schönheit des Gesichts keineswegs steigerte. Haydn selbst hielt sich für sehr häßlich und wunderte sich oft über seine gute Aufnahme beim weiblichen Geschlecht. Dies gegenüber erwähnt er einen Fürsten, auf den seine Figur geradezu abstoßend gewirkt haben soll. In seiner Kleidung hielt sich Haydn zierlich und von peinlicher Sauberkeit. Auch später, als er nicht mehr die Hausuniform des Fürsten Esterhazy trug, erlaubte er sich keine Nachlässigkeiten und sah noch bis in seine letzten Tage darauf, die ihn Besuchenden in sorgfältiger, gewählter Kleidung, einen Brillantring an der Hand, zu empfangen. Selbstzucht und edle, persönlichkeitsbewußte Würde verbinden sich in seiner Erscheinung.

„Meine Eltern haben mich schon in zartester Jugend mit Strenge an Reinlichkeit und Ordnung gewöhnt; diese beiden Dinge sind mir zur zweiten Natur geworden", pflegte Haydn oft zu sagen. Dieser besondere Sinn für Ordnung, der schon in Haydns Äußerem sichtbar wird, prägt sich denn auch in seiner ganzen Lebensführung aus. So besitzen wir aus der Wiener Zeit eine „Tagesordnung des Sel. Herrn v. Haydn" von der Hand seines Dieners und Kopisten Elßler. Wir erfahren daraus, daß Haydn um 1/27 Uhr aufstand, während dem Aufstehen oft schon unterrichtete, Punkt 8 Uhr frühstückte, hernach bis 1/212 Uhr an der Skizze zu neuen Werken arbeitete, dann bis 2 Uhr spazieren ging oder Besuche machte, von 2—3 Uhr zu Mittag speiste, hierauf 3—4 Stunden der Ausarbeitung der morgens entworfenen Arbeiten widmete, von 8—9 Uhr ausging, um 10 Uhr zu Nacht speiste und zwar, wenn er nicht eingeladen war, nur Brot und Wein, und um 1/212 Uhr zu Bett ging. Wir erfahren ferner aus Berichten von der strengen Ökonomie seiner Hausverwaltung, von der Kontrolle der Dienstboten („damit sie nicht aus ihren Schranken treten") von einer geradezu methodisch beobachteten Ordnung bei der Arbeit und anderem mehr. Wahrhaft bedeutend aber und den Schein anerzogenen bürgerlichen Rechtsinns völlig überstrahlend wird dieser Zug in Haydns Charakter, wenn wir ihn, gleich einer geistigen Spiegelung, in Haydns künstlerischem Lebenswerk wirksam sehen — wenn wir sehen, wie hier der Meister kraft eines ihm innewohnenden geistigen Ordnungsprinzips aus dem gegebenen Zufälligen wie aus dem Chaos die Schöpfung des höheren Notwendigen zu entwickeln wußte. Dieser einheitlich alles durchdringende Geist der Ordnung, der sich auch schon in der besonderen rhythmischen Begabung des Knaben Haydn ankündigt, geht aus dem innersten Wesen dieses Meisters hervor. In ihm wohnte die apollinische Idee einer durch Maß und Ordnung bestimmten Harmonie der Kräfte, wie sie in dieser unbefangenen Großheit

vielleicht nur dem 18. Jahrhundert eigen war. Der Maler Dies hat die tiefe Bedeutung dieser Charakterseite Haydns erkannt, wenn er, von ihr ausgehend, zu dem Ausspruch Herders kommt: „Der Geschmack ist nichts anderes als die Ordnung im Gebrauch der Geniekräfte".

Verfolgt man die Entwicklung von Haydns Persönlichkeit, so stößt man neben dem Prinzip der Ordnung immer wieder auf eine Eigenschaft, die man mit „Beharrlichkeit" bezeichnen könnte. Und zwar dämonische Beharrlichkeit im Sinne eines zuerst dumpf, dann immer zielbewußter, in unaufhaltsamer Stetigkeit vorwärts drängenden Ingeniums. „Junge Leute werden an meinem Beispiele sehen können, daß aus dem Nichts doch Etwas werden kann; was ich aber bin, ist alles ein Werk der dringendsten Not", sagte Haydn bescheiden von seiner Entwicklung, dem Druck der Außenwelt mehr Ursache gebend als seiner eigenen Natur. — Mit 18 Jahren steht der blutarme Wagnerssohn aus Rohrau als entlassener Kapellknabe in den Straßen Wiens. Er sucht jahrelang sein Leben als Tanz- und sonstiger Gelegenheitsmusiker zu fristen, haust in einer Dachkammer und hungert zeitweise so gewaltig, daß er einmal Mönch werden will, nur um sich wieder satt zu essen. Doch sein Genius treibt ihn weiter. Matthesons vollkommener Kapellmeister und Fuxens Gradus ad parnassum, die er schon als Chorknabe kennen lernte, werden ohne weitere Anleitung unermüdlich durchgearbeitet, ein Sonatenwerk Phil. E. Bachs fällt ihm in die Hände, das ihm „das wahre Licht aufsteckt". Er schreibt seine ersten Klaviersonaten. Der berühmte Metastasio, der im gleichen Hause wohnt, wird auf ihn aufmerksam und macht ihn mit Porpora bekannt. Haydn wird einige Zeit dessen „Accompagnateur" und Kammerdiener und läßt sich von dem heißblütigen Italiener mit „Asino, Coglione, Birbante und Rippenstößen" traktieren, aber — „ich ließ mir alles gefallen, denn ich profitierte bei Porpora im Gesange, in der Komposition und in der italienischen Sprache". Erst die Bekanntschaft mit dem Grafen Fürnberg, für dessen Dilettantenzirkel er die ersten Quartette und Divertimenti schreibt, bringt eine Wendung in Haydns Leben: der schon 27jährige erhält durch Fürnbergs Vermittlung eine Kapellmeisterstelle bei dem Grafen Morzin und, als dieser seine Kapelle bald darauf auflöst, nimmt der Fürst Esterhazy den ihm durch sein geniales Temperament viel versprechenden jungen Musiker in seine Dienste. Endlich, nach 10jährigen mühevollsten Anstrengungen, ohne geregelte Ausbildung Schritt für Schritt vorwärts tastend, hatte Haydn eine Existenzebene erreicht, die ihm eine methodische Entwicklung seines Genies ermöglichte. Nicht ganz mit Unrecht ist Schnerich geneigt, Haydn einen Selfmademan zu nennen; doch ist mit diesem modernen Wort zu sehr der Begriff eines bewußt agressiven Energiemenschentums verbunden, das Haydns Natur schließlich doch ferne lag. Der Werdegang dieses aus den unscheinbaren Anfängen eines Unterhaltungsmusikers mit zäher Beharrlichkeit empordrängenden Genies, die allmähliche Ordnung, Durchgliederung, Ausbreitung und Vertiefung seiner Kräfte in lebendiger Beziehung zu dem Leben des Tages und der Zeit, bis zu den Oratorien und großen Sinfonien des weltberühmten „Dr. Haydn" vollzog sich gleichsam absichtslos, naturhaft und wie einem inneren Gesetz gehorchend.

II.

Ordnung und Beharrlichkeit, diese beiden Haydns Charakter so bestimmenden Eigenschaften, die sich in einem beschränkten Wesen leicht in Pedanterie und Eigensinn verkehren — sie verbanden sich in Haydns großer Natur mit einer wunderbaren Originalität, Kraft, Freiheit, Beweglichkeit und Heiterkeit des Denkens und Fühlens. In ihm, dem Sohne Niederösterreichs, treten die besonderen Eigentümlichkeiten seines Stammes in einer Reinheit und geistigen Verklärung zutage, wie sie das Volk nur in seinen großen Heldengestalten wiederfindet. Wir stoßen da auf eine kindliche Naivität der Anschauung, die an einen Simplizissimus erinnerte, stände ihr nicht eine wachsende Einsicht für die bewegenden Kräfte in Kunst und Leben zur Seite. Hiezu gesellen sich ein ursprünglicher Wirklichkeitssinn, Beobachtungsgabe, ein reizbares sanguinisches Temperament und eine gesunde Neugier für die Begebenheiten der Welt. Die Londoner Tagebücher geben davon ein beredtes Zeugnis. Daß in Haydn zugleich ein ganz elementares Naturgefühl lebte, weiß man weniger aus seinem Leben als aus seinen Werken. Doch sind einige

Episoden überliefert; so, wenn Haydn auf einer bewegten Überfahrt nach England das Oberdeck bestieg, um „das Meer, das große Tier“, zu beschauen oder als alter Mann mit Vorliebe in seinem Gärtchen saß, um seine Andacht in der Natur zu halten.

Weiter finden wir in Haydns Charakter anererbte bäuerliche Schlauheit und Diplomatie, nicht zuletzt aber den urtümlichen, eben aus naiver Anschauung hervorspringenden Humor des Volkes. „Haydn entdeckte leicht und vorzugsweise die komische Seite eines Gegenstandes und wer auch nur eine Stunde mit ihm zugebracht hatte, mußte bemerken, daß der Geist der österreichischen Nationalheiterkeit in ihm atme“, schreibt einmal Griesinger. Dieser Humor, der Haydns ganzes Wesen durchwaltete, war unschuldiger als derjenige Mozarts, der nicht immer frei von einer leichten Grausamkeit war und gelegentlich schon tragische Gegensätze ahnen läßt; er war liebenswürdiger und beweglicher als der Beethovensche, der, obgleich ihm wesensverwandt, bereits im Kampf mit sich und der Welt, eine grimmige Seite entwickelt hatte. Haydns Humor aber wurzelt noch in der Einheit von Mensch und Welt; die Zweiseitigkeit der Dinge ist ihm wohl bewußt, aber, als dem höheren Prinzip der harmonischen Ordnung untertan, kein Anlaß zu tragischer Entzweiung. Er spielt also mit den Gegensätzen, schalkhaft witzig oder mit dem philosophischen Gleichmut des Stoikers.

Einen optimistischen Fatalismus könnte man daher Haydns Weltanschauung nennen. Er äußert sich in seiner Religion als kindlich frommer Glaube an die göttliche Vorsicht und bedient sich auch getreulich der von der Kirche vorgeschriebenen Formen. Vielleicht nicht immer ohne eine kleine, kaum bewußte, unschuldige Frivolität, die, wie etwa bei der Wallfahrt des alten, beinleidenden Meisters nach dem Servitenkloster des heiligen Peregrinus, dem alten Volksrezept entsprungen sein mochte: Nützts nix, so schadets nix, oder die im häufigen Rosenkranzbeten eine Art Beruhigungsmittel für die geschwächten Nerven sah. Am Ende aber tut man Haydn damit doch Unrecht. Vielleicht waren diese Übungen doch von einem tiefen Bewußtsein getragen, daß die göttliche Kraftquelle sich eben nur einem unerschütterlichen Glauben erschließe, möge dessen Form nun sein wie sie wolle. Sicher ist, daß sein Vertrauen zu Gott als dem gerechten und weisen Leiter der menschlichen Schicksale von solch inniger Heiterkeit durchdrungen war, daß Goethe die hellen Tränen in die Augen getreten sein sollen, als man ihm Haydns Entgegnung auf den ihm oft gemachten Vorwurf, seine Messen seien zu lustig, mitteilte: „Ich weiß es nicht anders zu machen. Wie ichs habe, so gebe ichs. Wenn ich aber an Gott denke, so ist mein Herz so voll Freude, daß mir die Noten wie von der Spule laufen. Und da mir Gott ein fröhliches Herz gegeben hat, so wird er mir schon verzeihen, wenn ich ihm auch fröhlich diene.“

III.

Alle diese verschiedenen Wesensseiten der Persönlichkeit Haydns treten mannigfaltig in den Beziehungen zu Personen und Verhältnissen in Erscheinung. Von seinem Humor wurde geredet und es ließen sich Dutzende von Anekdoten und Aussprüchen anführen, worin sich dieser äußerte. Von den mutwilligen Streichen seiner Jugendzeit an bis zu den schalkhaft-einsichtigen Bemerkungen des alten Haydn, in denen etwas vom Geiste Wielands lebt — doch ohne dessen Selbstgefälligkeit. Dieser heiter-läßlichen Weltbetrachtung standen Mutterwitz, zurückhaltende Klugheit und ein natürliches Taktgefühl zur Seite und gaben ihm jene Überlegenheit über die Dinge dieser Welt, die im besondern in seinem Verhältnis zu höhergestellten Personen zu beobachten ist. Mit welcher Freiheit Haydn mit den englischen Potentaten verkehrte, ist bekannt, ebenso die feine Beobachtung des Abstandes. „Ich bin mit Kaisern, Königen und vielen großen Herren umgegangen und habe manches Schmeichelhafte von ihnen gehört: aber auf einem vertraulichen Fuß will ich mit solchen Personen nicht leben und halte mich lieber zu Leuten von meinem Stande“, war seine Meinung. Eine Meinung, die auch der weise Sirach ausspricht, und hinter der eine Menschenkenntnis steht, die schwerer zu erwerben ist als jene Bücherbildung, die Haydn nie besaß und brauchte, weil sein aufgeschlossener Sinn im Buche der Welt zu lesen verstand.

Im übrigen ſtand, was nachdrücklich hervorgehoben ſei, ſein Verhältnis zu dem Fürſten Nikolaus I. von Eſterhazy (dem „Prachtliebenden"), dem er über 30 Jahre als Hauskapellmeiſter diente, auf einer ganz andern geſellſchaftlichen Stufe, als etwa dasjenige des jungen Mozart zu dem Erzbiſchof von Salzburg. Haydn wurde nicht wie Mozart als „Diener" behandelt, ſondern hatte Offiziersrang und genoß deſſen Vorrechte. Außerdem beſaß er die perſönliche Zuneigung dieſes Fürſten, der ihm zahlreiche und großmütige Beweiſe ſeiner Zufriedenheit gab. Die beſondere Abneigung dieſes ſtolzen, unabhängigen Magnaten gegen die Landeshauptſtadt mußte Haydn, der ſich oft aus ſeiner ländlichen Einſamkeit nach den Anregungen Wiens ſehnte, allerdings bitter entgelten. Nur ſelten bekam er den gewünſchten Urlaub. So ſchreibt er einmal an ſeine Wiener Freundin, Frau von Genzinger: „ſeund Euer Gnaden nicht böſe auf Ihren Haydn, der, ſo oft ſich ſein Fürſt von Eſtoras abſentiert, nie die Erlaubnuss erhalten kann, nur auf 24 Stund nach Wienn gehen zu darfen; es iſt kaum zu glauben, und doch geſchieht dieſe weigerung auf die feinſte arth und zwar auf ſolche, daß ich auſſer ſtand geſetzt werde, die Erlaubnuss zu begehren."*) Auch Reiſeprojekte Haydns nach Italien und Frankreich wurden auf entwaffnend generöſe Weiſe vereitelt, denn Haydn war, ſeiner Natur treu, kein Mann, der mit dem Kopf durch die Wand ging; er ließ die Dinge ſich entwickeln und drängte erſt nach, wenn ohne Gewalt die Löſung erfolgen konnte. Er litt zeitweiſe ſehr unter dieſer Beſchränkung und als Nikolaus, dem er ſich in Zuneigung und Dankbarkeit innerlich verpflichtet fühlte, geſtorben war, drang der ſich ſeiner künſtleriſchen Stellung wohl bewußte Meiſter auf weitgehende Unabhängigkeit. In dieſe Zeit fallen die engliſchen Reiſen. Mit Ruhm bedeckt und mit dem Ehrendoktor geſchmückt zurückgekehrt, fand er es nunmehr auch an der Zeit, ſich gegen das damals allgemein übliche „Er", mit dem auch Nikolaus II. ihn anſprach, nachdrücklich zu verwahren. Haydn wurde — ein echt öſterreichiſcher Ausweg — nun auch auf dem Dienſtwege mit „Herr von Haydn" oder „Lieber Kapellmeiſter von Haydn" angeredet. Den Adelstitel hat er nie beſeſſen. Auch die bekannte Antwort, die Haydn ſeinem neuen Fürſten einmal gab, als dieſer bei einer Orcheſterprobe einige tadelnde Bemerkungen fallen ließ — „Fürſtl. Durchlaucht, dies zu verſtehen iſt meine Sache" — zeigt, mit welchem wohlerworbenen Selbſtbewußtſein Haydn ſeine Stellung nunmehr behauptete. Faſt ſymboliſch für dieſes Entwicklungsgenie par excellence iſt es, daß ſich ſeine ſoziale Erhebung faſt gleichzeitig mit der franzöſiſchen Revolution vollzog, deren Wellenſchlag ſich auch in dem damaligen Öſterreich bemerkbar machte. Das Außerordentliche dabei iſt aber, daß ſich dieſer Vorgang in Haydns Leben ganz geſetzmäßig aus deſſen fortſchreitender Entfaltung ergab.

Unter den perſönlichen Beziehungen, die Haydn zu andern großen Muſikern ſeiner Zeit hatte, ſteht das Freundſchaftsverhältnis zu Mozart obenan. In kindlicher Verehrung hing der 24 Jahre jüngere Mozart an ihm und nannte ihn ſeinen „lieben Papa". Das Wort vom „Papa Haydn" geht denn auch wahrſcheinlich auf Mozart zurück, der damit ausdrücken wollte, wieviel er dem älteren Meiſter verdanke. Haydn wiederum hegte ſelbſtloſeſte Bewunderung für das Genie Mozarts, deſſen Werke er fleißig ſtudierte. „Wo Mozart iſt, kann ſich Haydn nicht zeigen" und ähnliche Ausſprüche ſind von ihm überliefert. Als er von Prag aus um eine Opera buffa gebeten wird, kann er ſich nicht genug tun auf Mozart hinzuweiſen und ſchließt mit den Worten „Mich zürnet es, daß dieſer e i n z i g e Mozart noch nicht bei einem kaiſerlichen oder königlichen Hofe engagiert iſt! Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleiſe komme: ich habe den Mann zu lieb." Während Haydn 1791 in England weilt, verſuchen gute Freunde Mißgunſt zwiſchen Beiden zu ſäen. Haydn kann es nicht glauben, daß Mozart ihm übelwolle und als dieſer bald darauf ſtirbt, ſchreibt er: „ich war über ſeinen Tod eine geraume Zeit ganz außer mir". Noch 1807, während eines Beſuchs der Witwe Mozarts, bricht der alte Mann in Tränen aus und ſagt: „Verzeihen Sie, ich muß immer weinen beim Namen meines Mozart".

Weſentlich anders als die rührende Freundſchaft der beiden großen naiven Charaktere geſtaltete ſich das Verhältnis Haydn-Beethoven. 1792 wurde der junge Beethoven Haydns Schüler

*) Ein anderer Brief, aus dem ähnliche Nöte ſprechen und der zugleich ein liebenswürdiges Bild von dem urſprünglichen Öſterreichertum Haydns gibt, iſt dieſen Ausführungen als Anhang beigegeben.

und es ist bekannt, daß zwischen beiden ziemlich bald geheime Spannungen entstanden, die keineswegs — wie man einen Ausspruch Beethovens schon gedeutet hat — nur die Ursache in dem wenig schulgerechten Unterricht des damals stark beschäftigten Haydn hatten. Die Gründe lagen weit tiefer. Hier begegneten sich — ein einzigartiges Ereignis — zwei Jahrhunderte in ihren größten musikalischen Vertretern, zwei große Menschen verschiedener Welt- und Kunstanschauungen. Beide waren elementare, dem einfachen Volke entwachsene Naturen und verwandt in ihrem sanguinischen Temperament. Aber der großartigen Einheit der Haydnschen Natur, welcher der göttliche Harmoniegedanke gleichsam eingeboren war und die von innen stoßend und von außen bewegt zu immer breiteren und höheren Daseinsringen emporwuchs, steht in gleicher Reinheit der gewaltige Dualismus des Zweiseelenmenschen Beethoven gegenüber, des Verkünders einer neuen Zeit. Die Gegensätze sind in ihm nicht mehr durch eine höhere Ordnung gebunden, sondern treten zu einander in dramatische Konfliktstellung. Haydns unbefangenem Auge blieb dies keineswegs verborgen, und das revolutionäre Element in Beethovens Werken stimmte ihn bedenklich. Daß Haydn der klare, energische Geist seines großen Schülers eine geheime Hochachtung abnötigte, wird mehrfach bezeugt, und es ist lustig, zu lesen, wie der in literis wenig erfahrene Meister einst Beethoven durch einen Mittelsmann über den Wert einer dichterischen Vorlage aushorchen ließ. Auch legte er stets besonderen Wert darauf, daß sich Beethoven als sein Schüler bezeichne. Dem oft hochfahrenden Auftreten Beethovens begegnete er mit Humor. „Was macht unser Großmogul?" pflegte er sich nach dessen Befinden zu erkundigen. Beethoven wiederum hatte für Haydn, an dessen ausgeglichener Natur er sich bisweilen nicht wenig rieb, doch jene Verehrung, die dem Bewußtsein der Größe des andern entspringt. Wieviel er ihm zu verdanken hat, zeigt die Betrachtung seiner Werke. —

In der Beschreibung eines großen Mannes darf dessen Verhältnis zu den Frauen nicht fehlen. Bestimmte Seiten seines Wesens treten hier unmittelbarer in Erscheinung als in andern menschlichen Verhältnissen. Haydns Frau ist ebenso unsterblich geworden wie die Xantippe des Sokrates. Ebenso unsterblich aber auch der Stoizismus der beiden Männer, deren seelisches Gleichgewicht durch eheliche Drangsale nicht zerstört werden konnte. Wie Haydn zu dieser Frau, der Tochter eines Perückenmachers, kam, zeugt von einer wahrhaft grandiosen Naivität. Er liebte deren jüngere Schwester und als diese ins Kloster ging, bedeutete ihm ihr Vater, Haydn könne doch wohl ebensogut die ältere heiraten. Worauf Haydn in aller Unschuld einging, um dem Manne, dem er sich verpflichtet fühlte, eine Freude zu machen. Mit dieser Frau kettete sich Haydn an ein herrschsüchtiges, bigottes und verschwenderisch auftretendes Weib, das Haydns Einkommen zu einem guten Teil der Kirche zuwandte, so daß er oft in Geldverlegenheiten kam. Sie hatte weder Achtung noch Verständnis für die Tätigkeit ihres Mannes, die sie lediglich für kirchliche Zwecke auszunützen suchte. Genug, über diese Ehe ist schon soviel geschrieben worden, daß wir uns auf ein paar Aussprüche Haydns beschränken können. „Bestia inferniale", nennt er sie einmal in einem Brief. Dem Violinvirtuosen Baillot zeigte er 1805 ein Bild seiner Frau mit der lakonischen Bemerkung: „Das ist meine Frau, sie hat mich oft wütend gemacht" und als Breitkopf & Härtel einmal seiner Frau ein Geschenk zuwenden wollten, erklärt er kategorisch: „D i e verdient nichts und es ist ihr gleichgültig, ob ihr Mann ein Schuster oder ein Künstler ist". Griesinger aber erklärte er einmal: „Mein Weib war unfähig zum Kinder gebären und daher war ich auch gegen die Reize anderer Frauen weniger gleichgültig." Die letzten Lebensjahre lebte Haydn getrennt von seiner Frau. Sie starb neun Jahre vor ihm. Einen Ersatz fand Haydn in seiner Eisenstadter Zeit in der 19jährigen Sängerin Luigia Polzelli, die, gleich ihm, unglücklich verheiratet war. Die schlaue Italienerin verstand es, die glühende Liebe Haydns noch nach ihrem 1790 erfolgten Weggang von Eisenstadt recht materiell auszunützen, so daß schon die Vermutung ausgesprochen wurde, daß der eine ihrer beiden Söhne der Verbindung mit Haydn entsproßen sei. Stark zu fesseln wußte den 60jährigen Haydn in seinen Londoner Tagen eine gleichalterige englische Witwe, Mrs. Schroeter, die er „sehr leicht geheiratet hätte", wenn er ledig gewesen wäre. Eine Reihe zärtlicher Briefe geben Kunde von diesem Verhältnis. Eine ganz besondere Seelenfreundschaft aber verband ihn mit der hochge-

bildeten Wiener Arztgattin Marianne von Genzinger. In den Briefen dieser Freundschaft kommt eine ganz reizende, chevalereske Seite Haydns zum Vorschein, die einen Begriff von dem Frauenverehrer Haydn geben mag. Seine Empfänglichkeit für anmutiges Frauenwesen muß groß gewesen sein, denn nicht selten hörte man von ihm Ausrufe wie „sie ist ein sehr schönes Weib", „sie ist das schönste Weib, so ich gesehen" oder „Grüße an alle schönen Weiber". In der Unterhaltung mit ihnen pflegte er einen neckenden, unschuldig spielenden Ton anzuschlagen und selbst in seinen letzten Jahren, als die erschöpften Kräfte seinen Sinn oft trübe stimmten, konnte der Besuch einer Frau die alte Scherzhaftigkeit hervorlocken.

IV.

Es ist noch mit einigen Worten des alten Haydn zu gedenken, des in ganz Europa verehrten Patriarchen, der, von seinen Englandreisen zurückgekehrt, die letzten 15 Jahre seines Lebens meist in seinem in Gumpendorf bei Wien gekauften Häuschen unter der Fürsorge seiner Dienstboten verbrachte. Stammen doch aus dieser Zeit die meisten Berichte über seine Persönlichkeit. Besucher aus aller Herren Länder lassen sich dem geliebten Meister vorstellen und er erzählt viel und gern von seiner harten Jugend und seiner niedrigen Herkunft. Noch steht seine Natur wie ein hoher, breiter, alles überwölbender Baum im letzten Glanze des Herbstes. Er schreibt die großen Messen, die letzten Sinfonien und Quartette, die Schöpfung. Noch einmal scheint sich in ihnen die Kraft eines ganzen Lebens zusammenzudrängen. Aber die Anstrengungen bei der Komposition der „Jahreszeiten" zerrütten seine Nerven. Zu einem dritten Oratorium „Das jüngste Gericht", dessen Text Wieland schreiben soll, kommt es nicht mehr. Nach Beendigung der Jahreszeiten überfällt ihn ein Kopffieber und er schildert es als die größte Marter, daß seine Phantasie unaufhörlich mit Noten und Musik beschäftigt sei. „Die Phantasie spielt auf mir wie auf einem Instrument". Die Kraft zerfällt langsam und die geringste seelische Anforderung beantworten seine geschwächten Nerven mit heftiger Gemütsbewegung und Tränenströmen. An die Jahreszeiten durfte er nicht erinnert werden, ohne in Zorn zu geraten. „Ich hätte sie nicht schreiben sollen, sie haben mir den Rest gegeben", sagt er immer wieder. Mit kindlicher Freude hängt er an seinen Erinnerungen und Ehrenzeichen, die er gerne zeigt. „Wenn mir das Leben zuweilen verdrießlich ist, so sehe ich das alles an und es freut mich, in ganz Europa geehrt worden zu sein." Besonders auf die in seinem Vaterland genossenen Ehren ist er stolz. Doch ist sein Urteil über den Wert seiner Werke bescheiden, wenn nicht skeptisch. „Gott habe ihm einen Anteil verliehen, er erkenne es mit Dank und glaube auch seine Schuldigkeit getan und der Welt genützt zu haben", sagt er, und ein andermal: „Sunt mala mixta bonis ... seine Schöpfung werde bleiben und die Jahreszeiten gingen wohl auch noch mit." Er tröstet sich mit dem von ihm gern gebrauchten Horazischen Wort: „non omnis moriar" und ist darauf bedacht, dieses über den Tod Hinauswirken durch Druck und Verbreitung seiner Werke zu fördern.

Gleichzeitig regt sich in ihm, da er nicht mehr viel arbeiten kann, der alte Bauernsinn mächtig. Er, der von jeher ein sparsamer Haushalter war und im Verkehr mit seinen Verlegern den Vorteil zu wahren wußte — gelegentlich nicht ohne Anwendung pfiffiger Methoden — versucht nun nach Möglichkeit mit seinen Werken Geld zu machen. Ein Angebot des Grafen Fries, für 300—400 Dukaten eine Sinfonie zu schreiben, ist „beinahe imstande, seinen alten Kopf zu wecken" und für englische Verleger bearbeitet er gegen gute Bezahlung schottische Lieder. Reichardt, der Haydn in diesen Jahren besucht, mißkennt diesen Zug und spricht von Geiz. Wenn man aber von Haydns Hilfsbereitschaft und Wohltätigkeit liest, von seiner tatkräftigen Liebe für seine Brüder oder von seiner rührenden Freude an gelungenen Aufführungen seiner Werke zugunsten öffentlicher Unterstützungen, wenn man ferner liest, wie sehr der Gedanke ihn bewegte, seinen armen Verwandten ein kleines Vermögen zu hinterlassen — so erkennt man auch hier wieder, wie die Kräfte und Eigenschaften dieser wahrhaft großen Natur an höhere Ziele gebunden waren und der Geist echter Humanität scheinbar kleinliche Alterszüge verklärt.

In den letzten zwei Jahren ſeines Lebens mußte der immer tätige Mann aller Arbeit entſagen. Die Kraft verſagt endgültig. „Mein Gedächtnis iſt dahin, ich habe am Klavier zuweilen noch gute Ideen, aber ich möchte weinen, daß ich nicht im Stande bin, ſie zu wiederholen und aufzuſchreiben." Zum letzten Male erſcheint er in der Öffentlichkeit bei jener berühmten, vielbeſchriebenen Aufführung der „Schöpfung" am 27. März 1808, die zu einer großartigen Huldigung für den tief bewegten Greis wurde. Mit inniger Andacht erbaute er ſich noch faſt täglich an ſeinem Kaiſerlied. Die für Öſterreich unglücklichen Kriegsereigniſſe im Frühjahr 1809 bedrücken ihn, der an ſeinem Vaterland von jeher mit warmer Liebe hing, ſchmerzlich. Als bei dem Bombardement Wiens am 11. Mai in nächſter Nähe des Hauſes Kartätſchen niedergingen und das geängſtigte Hausgeſinde ihn umringt, ſchreit der alte Held, wiewohl heftig zitternd, mit lauter Stimme: „Kinder, fürchtet euch nicht, denn wo Haydn iſt, kann nichts geſchehen." Welch erhabene Dämonie liegt in dieſem Ausſpruch! Noch drei Wochen ſchleppt er ſich hin. Am 26. Mai ſpielt er das Kaiſerlied zum letztenmal, und zwar dreimal mit ſo machtvollem Ausdruck, daß er ſelbſt darüber verwundert iſt. Von dieſem Tag an kann er nicht mehr aufſtehen. Die letzten Worte zu ſeinen Dienſtboten, die zu ihrem „lieben Papa" wie zu einem Gott aufblicken, ſind: „Kinder, ſeid getröſtet, es geht mir gut." Am 31. Mai, in der erſten Morgenſtunde, entſchlummert der 77jährige Greis ſanft.

Anhang.

Wohl Edl Gebohrne

Sonders Hochſchätzbarſte — Allerbeſte Frau von Gennzinger!

Nun — da ſiz ich in meiner Einöde — verlaſſen — wie ein armer waiß — faſt ohne menſchlicher Gelellſchaft — Traurig, — voll der Erinerung vergangener Edlen Täge — ja leyder Vergangen — und wer weis, wan dieſe angenehme Täge wider komen werden? dieſe ſchöne Geſellſchaften? wo ein ganzer Kreiß Ein Herz, Eine Seele iſt — alle dieſe ſchöne Muſicaliſche Abende — welche ſich nur denken, und nicht beſchreiben laſſen — wo ſind alle dieſe begeiſterungen, — — weg ſind Sie — und auf lange ſind Sie weg. wundern ſich Euer Gnaden nicht, daß ich ſo lange von meiner Dankſagung nichts geſchrieben habe! ich fande zu Hauß alles verwürt, 3 Tag wuſt ich nicht, ob ich CapellMeiſter oder CapellDiener war, nichts konte mich Tröſten, mein ganzes quartier war in unordnung, mein Forte piano, das ich ſonſt liebte, war unbeſtändig, ungehorſam, es reitzte mich mehr zum ärgern, als zur beruhigung, ich konte wenig ſchlafen, ſogar die Traume verfolgten mich, dan, da ich am beſten die Opera le Nozze di Figaro zu hören Traumte; wegte mich der Fatale Nordwind auf, und blies mir faſt die ſchlafhauben von Kopf; ich wurde in 3 Tagen um 20 Pfd. mägerer, dann die guten wienner biſſerl verlohren ſich ſchon unterwegs, ja ja, dacht ich bey mir ſelbſt, als ich in meinem Koſt Hauß ſtat dem koſtbahren Rindfleiſch, ein ſtuck von einer 50 Jährigen Kuhe, ſtat dem Ragou mit kleinen Knöderln, einen alten ſchöpſen mit gelben Murken, ſtat dem böhmiſchen Faſon, ein ledernes Roſtbrätl, ſtat den ſo guten und delicaten Pomeranzen, einen Dſchabl oder ſo genanten Groß Sallat, ſtat der backerey, düre Äpfl ſpältl und Haslnuß — und ſo weiter ſpeiſen muſte, — ja ja, dacht ich bei mir ſelbſt, hätte ich jezo manches biſſerl, was ich in wienn nicht habe verzöhren können — Hier in Eſtoras fragt mich niemand, ſchafen Sie Cioccolate — mit, oder ohne milch, befehlen Sie Caffe, ſchwarz, oder mit Obers, mit was kan ich Sie bedienen, beſter Haydn, wollen Sie Gefrornes mit Vanillie oder mit Ananas? hätte ich jez nur ein ſtuck guten Parmeſan Käß, beſonders in der Faſten, um die ſchwarzen Nocken und Nudln leichter hinab zu tauchen; ich gabe eben heute unſerm Portier Commiſſion, mir ein baar Pfund herabzuſchücken:

Verzeihen Sie, allerbeſte gnädige Frau, daß ich Ihnen das allererſtemahl mit ſo ungereimtem gezeug, und der Elenden ſchmirerey die Zeit abſtehle, verzeihen Sie es einem Mann, welchem die wienner zu viel gutes erwieſen haben, ich fange aber ſchon an, mich nach und nach an das ländliche zugewöhnen, geſtern Studirte ich zum Erſtenmahl, Und So zimlich Haydniſch.

Euer Gnaden werden gewies fleiſſiger als ich geweſen ſeyn. Das gefällige Adagio aus dem quartet wird hofentlich ſchon den wahren ausdruck durch Dero ſchöne Finger erreicht haben. Meine gute Freile Peperl wird ſich (hofe ich) durch öfteres abſingen der Cantate auch des Meiſters Erineren, beſonders bey Reiner ausſprach, und genauer Vocaliſirung, dan es wäre ein Sinde, wenn eine ſo ſchöne ſtime in der bruſt verſteckt bliebe, ich bitte Derohalben um ein öfteres lächlen, ſonſt geht mir ganz gewis etwas

vor. Den Mons. François Empfehle ich mich ebenfalls in ſein Muſicaliſches Talent, wan Er auch in ſchlaf Röckl ſingt, es geht doch immer gut. ich werde zur aufmunterung öfters etwas neues übermachen. unterdeſſen küſſe ich nochmal die Hände für alle mir erwieſene Gnaden, und bin mit vorzüglichſter Hochachtung zeit lebens Euer Gnaden

ganz gehorſamſter aufrichtigſter Diener

Eſtoras den 9. Febry 1790. Josephus Haydn m. p.

N. S. bitte meinen gehorſamſten Reſpect an Hoch Dero Herrn Gemahl und mein Compliment dem Mons. N. Hofmeiſter des Jungen Herrn. und an die Freyle Nanette und geſamte v. Hackeriſche Familie.

Joſeph Haydns Londoner Sinfonie in c-moll eine Charakter-Sinfonie?

Zum 200. Geburtstag des großen Sinfonikers.

Von Alfred Heuß, Gaſchwitz b. Leipzig.

> Ich. Von allem, was du da herauskombinierſt, lieber Vetter, mag kein Wörtchen wahr ſein, aber indem ich die Weiber anſchaue, iſt mir, Dank ſei es deiner lebendigen Darſtellung, alles ſo plauſibel, daß ich daran glauben muß, ich mag wollen oder nicht.
>
> E. Th. Hoffmann in „Des Vetters Eckfenſter".

Das neunzehnte Jahrhundert und mit ihm das bisherige zwanzigſte hat ſich der Frage „Programmuſik" nicht gewachſen gezeigt, weder in der Praxis noch äſthetiſch. Das erzeigt ſich ſchon an der einfachen Tatſache, daß das Wort Programmuſik — an und für ſich eine greuliche Bezeichnung — in verſchiedenem Sinn gebraucht werden muß, nämlich auch für jene inſtrumentalen Schöpfungen, die zwar der Abſicht ihrer Urheber gemäß „programmatiſch" gemeint ſind, indeſſen im denkbar „abſoluteſten" Sinne angehört und verſtanden werden können, es erzeigt ſich an der Tatſache, daß für dieſe Art „Programmuſik" kein beſonderer Name ſich herausgebildet hat, vermutlich deshalb, weil überhaupt nie ernſtlich daran gedacht worden iſt, dem Kind ſeinen eigenen Namen zu geben. Unter dieſen Umſtänden iſt es denn auch nicht verwunderlich, daß immer wieder darüber geſtritten wurde, ob z. B. die Ouvertüren Beethovens (Egmont, Coriolan uſw.) zur Programmuſik zu zählen ſeien oder nicht, was nun eben — ſo der Verlauf der Geſchichte — von den einen ebenſo entſchieden bejaht wie von den andern verneint worden iſt. Wird über eine Frage, und zwar leidenſchaftlich, über ein Jahrhundert lang geſtritten, ohne daß man auf einen grünen Zweig gelangt, ſcheint dies anzuzeigen, daß hierüber eine Einigung überhaupt nicht erzielt werden kann oder aber, daß die Frage nicht ihrem Weſen entſprechend behandelt worden iſt. Die Löſung beſtünde nun eben darin, daß zwiſchen den verſchiedenen Hauptarten von Programmuſik ſo ſtreng als möglich unterſchieden würde, und zwar in dem Sinne, daß für die genannte Art die Bezeichnung „Programmuſik" überhaupt nicht, ſtatt deſſen aber eine ſolche zur Anwendung käme, die das Weſen dieſer Art Muſik möglichſt ſcharf träfe.

Zu den Vertretern jener noch namenloſen und nur in Anführungszeichen zu gebenden „Programmuſik" gehört nun auch Joſeph Haydn vor allem in ſeinen letzten, den Londoner Sinfonien, nachdem er in früheren Jahrzehnten auch Beiſpiele damals üblicher Programm-Sinfonik gegeben hatte. Es iſt ein heikles, ſehr ſchwieriges Kapitel, das jenes Haydn, der ſeinem Freund Grieſinger auf deſſen Befragen geſtand, er hätte „in ſeinen Sinfonien öfters moraliſche Charaktere geſchildert", geſtand inſofern, als der gleiche Haydn ſich einem anderen Verehrer, dem Landſchaftsmaler Diez gegenüber (Biographiſche Notizen, Wien 1810, S. 128), ſich in der gleichen Frage ablehnender verhielt, vermutlich deshalb, weil dieſer ziemlich ungeſchickt frug, ſodaß dann auch der obige, ſo überaus bezeichnende Ausdruck nicht einmal

fiel. Das Befragen von Komponisten nach ihren ganz verborgen gehaltenen Absichten ist ja auch eine sehr brenzliche Angelegenheit. Wer nicht wirklich zu fragen versteht und zwar in dem Sinne, daß er es in einem bestimmten Sinn tut, dem geht es wie Tamino mit den verschlossenen Pforten. Ich kenne eigentlich auch nur einen einzigen klassischen Frager: das war der gescheite Franzose Corancey Gluck gegenüber, dem wir auch fast all' die berühmt gewordenen Aussprüche Glucks über seine musikdramatischen Absichten verdanken. Wäre Corancey nicht gewesen, wir wüßten hierüber so wenig wie wir von Bach und Händel wissen, welch' ersterer sich nicht nur seinen gewöhnlichen Schülern, sondern selbst seinen eigenen Söhnen gegenüber nach dieser Seite hin derart still verhalten haben muß, daß Ph. E. Bach, ahnungslos wie ein Kind, vierstimmige Choräle seines Vaters ohne Text, d. h. ohne die den besonderen musikalischen Satz hervorrufende Textstrophe herausgab, u. a. mit dem Erfolg, daß ein C. M. v. Weber die Voglerschen Choräle den Bachschen bei weitem vorzog, letztere rügte, weil er ihnen einzig vom musikalischen Standpunkt beikommen wollte, unkundig ihrer Hintergründe. Griesinger ahnte übrigens, worauf es angekommen wäre. „Um es bestimmter zu erfahren," schreibt er, „hätte man ihm aber eines seiner Werke nach dem andern vorlegen müssen, und das fiel dem betagten Manne lästig." Das ist überhaupt ein weiterer Umstand. Als Haydn wirklich berühmt geworden war und man sich um ihn auch in einem tieferen Sinn kümmerte, war er ein alter, durch zu viele Arbeit müde gewordener Mann, der von der ungemeinen inneren Lebendigkeit, die ihn noch in London auszeichnete, nur wenig mehr bewahrt hatte. Und da haben wir gerade Griesinger für das Wenige, aber überaus Wichtige, ungemein dankbar zu sein.

Hiezu gehört noch ein zweiter Ausspruch, den als erster wieder ans Licht gezogen zu haben, eines der vielen Verdienste Guido Adlers ist, der sich wie kein zweiter um die historisch-ästhetische Seite der Wiener Klassiker bemüht hat, ein Ausspruch, der Haydn als den vielleicht klarsten Denker in Sachen instrumentaler Musik höchster Ordnung zeigt. Haydn ist sich nämlich darüber ganz im Klaren, daß das Bestimmte, das ein Instrumentalkomponist seines Schlages darzustellen sucht, für die Hörer, die dieses Bestimmte ja gar nicht kennen können, weil es ihnen mit keinem Worte vom Komponisten mitgeteilt werde, ein V i e l e r l e i bedeute, wenn nur, wie hinzuzufügen ist, ein Wesensgleiches. „Eines kann dann Vielerlei bedeuten", sagte er. Mit diesem einen Satz wird die Frage dieser, sagen wir gerade einmal so, dieser Bedeutungsmusik, dieser titellosen inneren „Programmusik", an der Wurzel gepackt. Ein Haydn ist sich ganz im Klaren, daß es derartiger Musik gegenüber zwei verschiedene Standpunkte gibt, den des Schöpfers, der einzig und allein das Eine und Bestimmte, das seinem Werk zugrundeliegt, kennt, und den des Hörers, des Betrachters, der hiervon nichts weiß, wohl aber merken soll und merken kann, daß das Werk einen bestimmten Charakter aufweist, den er, der Hörer, seiner Individualität gemäß erfassen soll; und natürlich wird die Vorstellung bei jedem Hörer eine andere und zwar eine solche sein, die ihm naheliegt und seinem ganzen inwendigen Menschen entspricht. Nichtsdestoweniger wird aber das „Vielerlei" dem W e s e n nach — und das ist grundlegend wichtig — miteinander übereinstimmen können, hervorgerufen durch das für jeden Hörer als solches gleichbleibende charaktervolle Tonstück. Hat ein Komponist z. B. Wesen und Schicksal eines finstern, sich verzehrenden Mannes geschildert, dieses „Eine" aber für sich behalten, so wird jeder Hörer eine andere Vorstellung haben, vielleicht keiner aber die des Komponisten. Der eine sieht sich selbst im Unglück, ein anderer ein untergehendes Volk, von dem er vielleicht soeben gelesen, der dritte erlebt eine Nacht in Grauen usw.; alle Vorstellungen enthalten aber, so verschieden sie der Erscheinung nach sind, Wesensgleiches und darauf kommt es an. Bekanntlich sind sich über diese einfache, aber bedeutungsvolle Frage die gang und geben Gegner und Beurteiler von Programmusik bis heutigen Tages nicht klar geworden, sofern sie bei jeder Gelegenheit mit der Ansicht hervorspringen: Was soll's mit den ganzen Erklärungen von Beethovenschen Sinfonien z. B.! Hat nicht jeder eine andere, was doch klar zeigt, daß hier nichts zu wollen ist? Darauf hat nun, wie ausgeführt, Haydn schon längst die klipp und klare Antwort gegeben, die sich zunächst auf das Vorhandensein der beiden Standpunkte gründet, die klar und deutlich vor sich zu sehen und mit ihnen zu arbeiten, allen geistigen Mittel-
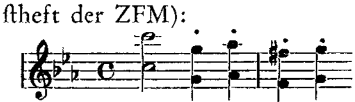
mäßigkeiten, wie die Erfahrung zeigt, ein Ding der Unmöglichkeit iſt. Wie würde ein Haydn mit ſeinem klaren, einfachen, aber tiefen Geiſt über all' dieſes engbrüſtige Getue gelächelt haben.

Und doch ſind dies alles nur Vorfragen. Die eigentlichen beginnen erſt, ſo danach geforſcht wird, wie Haydn ſolche Sinfonien, denen „moraliſche Charaktere" zugrundeliegen, geſchaffen hat. Wie iſt er überhaupt zu ſolchen gelangt, woher rührt die Verſchwiegenheit über dieſe neuartigen Charakterſinfonien, während er früher ganz offen geweſen war, ſtehen die Sätze in einem innern Zuſammenhang, nach welchen Grundſätzen vollzieht ſich die muſikaliſche Entwicklung in Beziehung auf den zum Vorwurf genommenen Charakter, gibt's überhaupt eine Möglichkeit, ſolch' buchſtäbliche Charakterſinfonien herauszufinden, da wir doch gewahren, daß, bei aller Verſchiedenheit, gerade die Londoner Sinfonien einem ſo weit einheitlichen Typus angehören und was derartige Fragen mehr ſind. Sie ſind alle noch nicht beantwortet worden, wie im Grunde genommen alles, was mit den Hintergründen im Schaffen unſrer großen Tonmeiſter zu tun hat, noch im Dornröschenſchlaf liegt und dieſen auch weiterſchlafen wird, ſo lange nicht in einer ganz andern Art und Weiſe an dieſe Werke herangetreten wird, als es bis dahin der Fall war. Das Reden über dieſe Dinge hat auch ſo lange keinen Zweck, als nicht auf Grund unmittelbarer Verſuche ein möglichſt brauchbares Material herbeigeſchafft wird, mit dem ſich dann die Spekulation beſchäftigen kann.

Ein ſolcher Verſuch ſei denn auch gerade im Haydn-Jahr gemacht, zugleich in der Annahme, daß der große Sinfoniker wohl durch nichts beſſer geehrt werden kann, als wenn man ſich mit ihm auf dieſem ſeinem hintergründigſten Gebiet beſchäftigt. Es iſt der erſte Verſuch dieſer Art,[1] was, kennt man die Verhältniſſe, nicht verwundert. Er betrifft die Londoner Sinfonie in c-moll, die dritte und letzte von Haydns c-moll-Sinfonien, die mir, nach längerer rein muſikaliſcher Beſchäftigung, plötzlich im Lichte einer moraliſchen, d. h. einer menſchlichen Charakterſinfonie erſchien, mit dem mich beglückenden Ergebnis, daß ich mit dem Werk auf einmal nicht nur ganz anders umgehen, mit ihm gleichſam ſprechen konnte, ſondern daß gleich der Anfang, der einem rein muſikaliſch gewiſſermaßen anglotzt, weil er einer rein muſikaliſchen Themen-Aufſtellung glatt widerſpricht, jetzt einzig nur ſo und nicht anders ſein konnte. Der einzige, der ſich bis dahin mit der Sinfonie etwas näher beſchäftigt hat, H. Kretzſchmar (Führer I, S. 165), ſchreibt über dieſen Anfang, den ich abſichtlich noch nicht aufſchreibe: „Die Sinfonie beginnt ohne Einleitung mit einem Thema, deſſen Doppelnatur weniger auf eine Sonate als auf die freiere Form der Fantaſie hinzuweiſen ſcheint." Das bedingte „ſcheint" weiſt ſowohl auf die Unſicherheit in der Betrachtung als aber zugleich darauf hin, daß es eben mit dieſem Thema eine beſondere Bewandtnis habe, und wenn zur Erklärung eine ganz andere Form herangezogen wird, die in dieſen ungemein feſtgefügten Satz auch nicht im geringſten hineinſpielt, ſo zeigt dies ſchließlich nichts anderes, als daß das Auffallende des Themas unmittelbar auffällt. Mit dem Ausdruck „Doppelnatur", eine echt Kretzſchmarſche treffende Bezeichnung, hat's denn auch ſeine volle Richtigkeit.
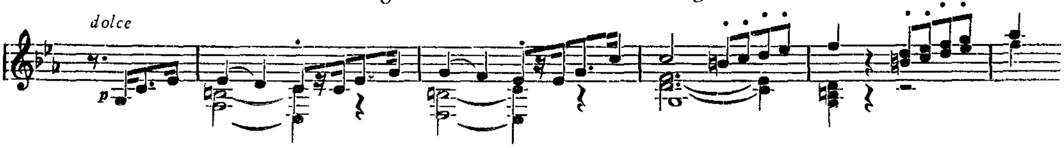
Im Folgenden halte ich mich nun ſo kurz wie möglich, gebe mehr Signalements als begründende Ausführungen, weiſe aber ausdrücklich darauf hin, daß ſich in einer derart charaktervollen, lichtvoll klaren Muſik wie der des vollendeten Haydn ungleich mehr angeben und erklären läßt als jemals angenommen worden iſt, aber doch nur dann, wenn Aug' und Ohr durch ein „Bild", das nun ſeine Richtigkeit oder doch Brauchbarkeit fortwährend an der Muſik zu beweiſen hat, ſich geſchärft haben.

Wir hören folgendes ſtarre, betont ſtarke — *ff* — und bewußt konzentrierte (Punkte über den Noten) Uniſono-Motiv (über das klaſſiſche Uniſono ſ. den Artikel: Über den Vortrag einiger Motive etc. im letzten Auguſtheft der ZFM):
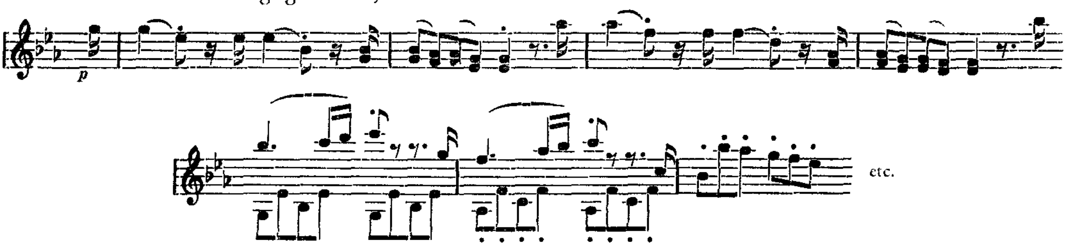


[1] Ein Aufſatz des Verfaſſers über den Humor des letzten Satzes der Oxford-Sinfonie (Muſik, 12. Jahrg., 5. Heft) betrifft eine Sonderfrage.

Wer die Sinfonie nicht kennt — und ein wirklicher Hörer und Beurteiler muß ſich immer wieder in dieſem Sinn einſtellen können — erwartet des beſtimmteſten als Fortſetzung eine Beſtätigung dafür, daß dieſes Motiv als ſolches voll zu gelten habe; fehlt dieſe, ſo haben wir eben nur ein Teilſtück eines Themas vor uns. Eine derartige Beſtätigung, die jeder Muſiker ohne weiteres zu geben vermag, erwartet man vom rein muſikaliſchen Standpunkt als geradezu Notwendiges. Aber, was iſt's? Völliges Stillſchweigen, ein voller Takt Generalpauſe! Und ſo etwas gleich zu Beginn einer Sinfonie! Hier ſei auch gleich bemerkt, daß dieſe Sinfonie die einzige von allen Londoner Sinfonien ohne langſame Einleitung iſt; ich wüßte auch, nachdem mir die Sinfonie in auszuführendem Sinn klar geworden iſt, tatſächlich nicht, was eine derartige Einleitung hier hätte tun wollen. Und nun, nach dieſer Pauſe, etwas ganz anderes, die Streicher allein und tief unten, dolce-Vortrag, eine melancholiſch gefärbte Piano-Melodie, die ſich aber mit dem Energie-Rhythmus in die Höhe arbeitet, harmoniſch — 1. und 2. Takt — durch den Vorhalt von eigentümlichſten Gefühlen belaſtet, endlich aber wieder zum ſtolz herriſchen Hauptmotiv gelangend, das nun aber eine andere, und zwar kleinlaute, motiviſche Fortſetzung erfährt, was iſt das alles etwas ſo ganz anderes als der Anfang erwarten ließ:
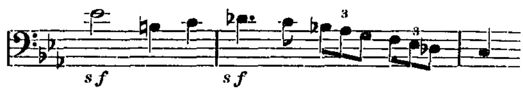


Wie ſo völlig verſchieden ſiehts demnach im I n n e r n dieſes Weſens, dieſes Charakterthemas aus! Und nun, kennt man Männer, die nach außen die Strenge und Starrheit ſelber ſind, in ihrem Innern aber ganz anders ausſehen, bei aller Männlichkeit, die ihr Weſen ausmacht, auch ein weiches Innere aufweiſen? Doppelnatur alſo, und zwar männliche, ſtark männliche Doppelnatur. Wollen wir dabei bleiben und nunmehr weiter ſehen, was uns Haydn zu ſchauen gibt? Aber raſch, faſt im Fluge. In Takt 13—17 ſpielt in das männliche Hauptmotiv, das wir kurzweg mit M bezeichnen wollen, noch allerlei männlich Stolzes und faſt Leidenſchaftliches hinein, von Takt 23 an erleben wir bereits eine kurze Durchführung in Form männlichſter Kontrapunktik[2] und zwar beinahe bis zur Verkrampfung, dazu aber der ungeduldige Triolen-Untergrund. Tatſächlich gelangen auch Triolen in Takt 27 in ſchwungvollſter Melodik ins volle Bewußtſein, bei plötzlich eintretendem, ſpannendem Halbſchluß. Was ſteht uns bevor, was hat M offenbar ſchon geſehen? Ein Thema von einer Grazie, natürlicher Anmut, dabei prickelndſter Lebendigkeit erſcheint, daß ſich kaum etwas Beſtrickenderes denken läßt, wird es mit all' den Feinheiten zum Vortrag gebracht, die es auszeichnen:
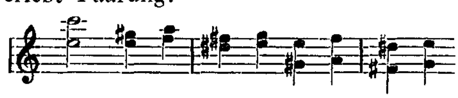


Selbſt Begleitfiguren, wie die Staccati im 5. Takt, können nicht fein genug geſpielt werden. Von beſonderer Wichtigkeit ſind die gegen den Schluß hin ganz bewußt ausgeſpielten Triolen, die von M ſtammen und nunmehr von der Gegenſeite aufgenommen und gleichſam zurückgeſpielt werden. Das ewige Spiel des Aufeinanderwirkens von männlich und weiblich beginnt denn auch, aber unter den beſonderen Verhältniſſen, daß M ein ausgeprägt männlicher Cha-

[2] Welche Rolle die Kontrapunktik bei den Wiener Klaſſikern, übrigens auch bei Wagner, ſpielt, nämlich eine durchaus männliche, darüber ſ. die Aufſätze des Verfaſſers: Einiges über den Stil der Wiener Klaſſiker (ZFM 1927, 4.) und dann in Heft 5 des letzten Jahrgangs.

rakter ſpröder Natur iſt, eine, wie vorausnehmend bemerkt ſei, Hageſtolz-Natur. Das zweite Thema werden wir W zu nennen haben, ſeine faſzinierende Macht fängt es auch gleich an, auszuüben. Takt 40 werden die Triolen ohne weiteres aufgenommen, d. h. in männliches Forte überſetzt, wir erleben männlich pulſierende Partien bis zum Schluß des Teils, wo unſer Hauptmotiv, mit den Triolen bewaffnet, in folgender bezeichnender Geſtalt erſcheint:



Es ließe ſich nun in aller Klarheit beweiſen, daß dieſer Satz ein ausgeſprochener Entwicklungsſatz iſt, wir am Ende alſo wo anders ſind als anfangs. Das iſt im klaſſiſch ſtrengen Sonatenſatz etwas Beſonderes, da dieſer mit der Repriſe, dem Zurückkommen auf den Anfang, pſychologiſcher Entwicklung im Sinne eines andern Ausgangs widerſtrebt. Aber es iſt hier tatſächlich ſo, derart deutlich ſogar, daß der Eintritt der Repriſe bei Takt 108 ganz andere Verhältniſſe vorfindet. Das ſtarre Uniſono iſt verſchwunden, das Thema, das nunmehr ohne Pauſe ſich weiter auslebt, wird von, von W ſtammenden, aber männlich erhärteten Achteln begleitet, M zieht ſich, als der zweite Teil des Hauptthemas erſcheint, immer mehr in ſich zurück, wir glauben des beſtimmteſten, daß, wenn es in den Takten 123—125 ſich förmlich in ſich verkrümelt, nunmehr M in geſchloſſener Einheit vor uns erſtehen und den Satz in dieſem Sinn zu Ende führen werde. Da, o Überraſchung! Reizvoller, ſinnbetörender als je erſcheint W in plötzlichem, überraſchendſtem C-dur, und dieſes Mal iſt der weibliche Sieg vollkommen. Schon einmal hatte W — 85. Takt —, als M immer entſchiedener ſich den Beeinfluſſungen zu entziehen ſuchte, ſeine Reize wieder ausgeſpielt, aber doch ohne entſcheidenden Erfolg. Jetzt iſt er aber da, und wer nun in dieſer C-dur-Coda ſich unſer Hauptmotiv anſieht, hört nun kein Uniſono mehr, ſondern erlebt Paarung:

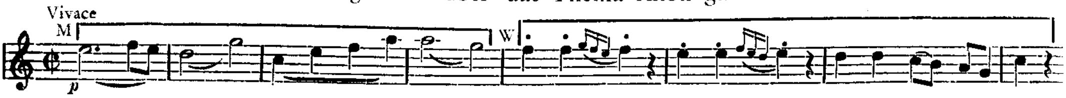

uſw.

Das iſt aus unſerm ſtarren, betont unabhängigen und in ſich geſchloſſenen Uniſono-Motiv in c-moll geworden, anſchmiegende Terzen und Sexten begleiten. Und welch glückliches Kraftgefühl: ein ganzer Schluß mit ſeinen pulſierenden Triolen. Einen ſchöneren Entwicklungsſatz in ſtrenger Sonatenform kann man ſich kaum denken.

Der zweite, langſame Satz in Es-dur: M und W in glücklichſter Harmonie. Das für uns Wichtige dieſes Variationenſatzes beſteht darin, daß M und W gleich ſchon im Thema ganz bewußt gemiſcht und verbunden werden. Im zweiten Teil arbeiten oben und unten, d. h. weibliche und männliche Melodieteile derart ineinander, daß gar nicht angegeben werden kann, wo die Hauptmelodie zu finden iſt, eine durchaus nicht übliche Themenbildung für einen langſamen Satz. Die Variationen, durchaus im Sinne eines harmoniſchen M-W-Lebens und ſomit duettierend angelegt, verſtehen ſich nunmehr ohne weiteres, die männlichen Einſchläge wird niemand mehr überhören können, weder in der Moll-Variation noch in den Fortiſſimo-Schlußnoten; der ausgeprägte Mann zeigt ſich auch hier in dieſem gefühlvollen dolce-far-niente-Satz, in dem allerlei lebt.

Jedenfalls findet es unſer W wieder nötig, ſeine faſzinierendſten Reize ſpielen zu laſſen. Ein kapriziöſeres, rhythmiſch beſtrickenderes Menuett hat Haydn kaum je geſchrieben als hier in dieſer Sinfonie. Auch hier iſt aber am bezeichnendſten das Ineinander- und Nebeneinanderwirken zweier Gegenſätze. M iſt von den erſten vier Takten, beſtrickender Kaprice ſelbſt einfach entzückt, aber immer noch voll männlicher Haltung. Angeſichts des Trios aber, in dem Violoncello-M ſich in ſchwierigſten Tonfolgen ergeht, förmlich einen Springtanz aufführt, möchte man denn ſchon an Mephiſtos Worte denken: „Man weiß, man ſiehts, man kann es greifen, und dennoch tanzt man, wenn die Luder pfeifen". Auch Haydn, der ſpätere Haydn ſogar, hat „getanzt", die Polzelli verſtand ihn ausgezeichnet aufzuziehen, wenn er ſie, hierin

Mephiſto ebenbürtig, auch ganz klar durchſchaute, wie ſeine Briefe an ſie ſchließlich doch zeigen. In der Sinfonie ſcheint ja überhaupt manches „Perſönliche“ zu ſtecken, wie nunmehr gerade der Schlußſatz zeigen kann. Wenn ich das Thema gleich mit unſrer Bezeichnung gebe, vorher aber noch ſage, daß M ſeine M-Eigenſchaften erſt in der Folge in aller Deutlichkeit entwickelt, ſo dürfte der Leſer eigentlich über das Thema ſchon ganz im Klaren ſein:



M iſt, wie jeder ſieht, ſchmiegſam geworden, das Ergebnis vor allem des dritten Satzes. Wie ſcharf hebt ſich aber dennoch das nun völlig ſeine kapriziöſe Natur offenbarende W ab! Der Taktzahl zufolge herrſcht auch völlige Ebenbürtigkeit, vier Takte M, vier Takte W, man kann nicht deutlicher komponieren. Und ſofort „tanzt“ M wieder, das zierliche W-Motiv gelangt nämlich in die Bäſſe und nimmt ſich da poſſierlich genug aus. Und der ganze Teil — in Wiederholung — wird allein von W beſtritten, der Triumph von W ſcheint beſiegelt, M ſich ſeines Eigenweſens begeben zu haben. Da, auf einmal, macht es dem beinahe unwürdigen Spiel ein Ende, zieht mit einem Ruck ſeine männlichſten Regiſter, greift zur männlichſten Muſik, der Kontrapunktik, indem es aus den zwei erſten Takten ſeines Themas ein kontrapunktiſches formt, das ſofort von einem weſensgleichen Kontrapunkt — wie gut hätte es auch ein anderer, weicherer ſein können — begleitet wird, und nun hebt ein Fugieren mit kraftvollſt ausgreifenden Achtelgängen an, daß es nur ſo eine Freude iſt. Im 56. Takt hören wir zum erſten Male, von Trompeten und Hörnern gebracht, eine Fanfare (♩ ♫ ♩ ♩ | 𝅝), deren Rhythmus ſpäter auch in die Pauke gelangt. Prachtvoll ſind die *ff*-Ausbrüche in Takt 76, auch 156, denen bald die überaus bezeichnende Epiſode folgt (Takt 82—87), daß W das Kontrapunkt-Thema in der Oberterz begleiten will. Du lieber Gott, fugieren in Terzen, welch Sonntagnachmittags-Vergnügen! Gerade fünf Takte lang geht es! Alles kommt nun darauf an, ob ſich unſer M auch wirklich behauptet. Er tut es, der ganze Teil bis zur Repriſe wird von ihm beſtritten, und als das Thema nebſt W-Zubehör wieder erſcheint, haben wir das immerhin ſichere Gefühl, daß ein Umfall ſich nicht ereignen wird. Wir erleben dafür aber etwas anderes, daß ſich nämlich unſer W mit ſeinen krapriziöſen drei Tönen auf M einſtellt, mit Verluſt der Doppelſchlags-Verzierung (Takte 194—198), nachdem es ſchon vorher (Takt 186—188) eingelenkt hat. Der Schluß des Satzes und damit der Sinfonie iſt denn auch die reinſte Apotheoſe unſres M, das Fanfarenmotiv von Pauke und ſämtlichen Bläſern gebracht, die Violinen noch ein ganz neues, urkräftiges Motiv aufwerfend, eine Apotheoſe des echt männlichen Mannes, wie ſie neben den vielen Apotheoſen des Weibes wohl auch einmal geſungen werden konnte.

Das iſt Haydns Londoner c-moll-Sinfonie, wobei ich nun aber mit Nachdruck auf den dieſen Ausführungen vorangeſtellten Wahlſpruch hinweiſe. Was weiß ich, ob Haydn gerade an dieſes „Eine“ gedacht und demgemäß gearbeitet hat! Daß aber irgendein M und irgendein W der Sinfonie zugrundeliegen, und zwar deshalb, weil Weſenseigentümlichkeiten dieſer beiden wichtigſten Typen ſich im ganzen Werk in aller Deutlichkeit kundgeben, das weiß ich ebenſowohl. „Des Vetters Eckfenſter“ möge jeder, der dieſe geradezu tiefſinnige Erzählung nicht kennt, doch ja leſen, nicht nur zu allgemeinem inneren Gewinn, ſondern auch im Hinblick auf die Erklärung echteſter, innerlichſt gekonnter Muſik eines Vollblutmenſchen wie Haydn.

Und nun möchte ich dieſer Sinfonie auch einen Namen geben. Ich nenne ſie „Der Hageſtolze“, ein Begriff, der im 18. Jahrhundert eine weit größere Rolle ſpielte wie heute. Ein Hageſtolz kann ganz gut auch verheiratet ſein, es kommt auf die Natur an, die einem derartigen Mann zugrundeliegt. Auch Haydn war, trotz ſeiner allerdings kläglichen Ehe, ein Hageſtolz, in dem es oft ſo ausgeſehen haben mag wie im zweiten Teil des Hauptthemas, das ſich nach dem ſehnt, was nur das andere Geſchlecht geben kann. Haydn bleibt aber, wie auch ſein Verhältnis zu der Italienerin zeigt, ebenſo Herr ſeiner — allerdings gefährdeten — Männlichkeit wie „der Hageſtolz“ unſrer Sinfonie. Möge man ſie in dieſem Haydn-Jahr gerade auch in dieſem Sinn anhören.

Joseph Haydn und die Oper.

Von Karl Geiringer, Wien.

„Wer wird nicht einen Klopstock loben?
Doch wird ihn jeder lesen? — Nein.
Wir wollen weniger erhoben,
Und fleißiger gelesen sein."

Dieses bekannte Scherzwort Lessings läßt sich mit Fug und Recht auch auf Joseph Haydn anwenden. Als einer der gewaltigsten Tonmeister aller Zeiten und als Mitbegründer der Wiener klassischen Schule ist Haydn unumstritten anerkannt. Damit aber verträgt es sich recht wohl, daß die Vollendung der Gesamtausgabe seiner Werke noch in weiter Ferne liegt und daß ganze Gattungen seines Schaffens so gut wie unbekannt sind. Unter diesen in Vergessenheit geratenen Gebieten steht die Oper mit an erster Stelle. Als äußere Ursache wird hierfür gerne die schwere Zugänglichkeit der großenteils in Esterházischem Privatbesitz befindlichen Originale geltend gemacht. Dieser Vorwand ist jedoch nicht stichhaltig, da in Wiener und Berliner öffentlichen Bibliotheken Abschriften so ziemlich aller Opern vorhanden sind. Der Grund liegt vielmehr in dem ziemlich allgemein herrschenden Vorurteil, daß die Bekanntschaft mit Haydns dramatischen Werken im Grunde nicht der Mühe wert sei. Innerhalb der deutschen Oper der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts konzentriert sich das allgemeine Interesse so völlig auf die Werke Glucks und Mozarts, daß Haydn kaum mehr mitzählt. In der Praxis lebt heute nur sein „Apotheker" und auch die Wissenschaft geht dem Dramatiker Haydn gern aus dem Wege.

Die eingehende Beschäftigung mit dem Opernwerk des Meisters zeigt jedoch, daß diese ängstliche Zurückhaltung letzten Endes völlig unbegründet ist. Eine wichtige Handhabe zum Verständnis seines musikdramatischen Schaffens bietet eine eigene Äußerung Haydns. Die Aufforderung, eine seiner älteren Opern in Prag aufführen zu lassen, lehnt der Komponist 1787 mit den Worten ab: „Ich kann Ihnen diesfalls nicht dienen, weil alle meine Opern zu viel an unser Personale in Esterház in Ungarn gebunden sind und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Lokalität berechnet habe." Damit hat sich Haydn in klarer Weise zu den Anschauungen der italienischen Opernkomponisten seiner Zeit bekannt. Er weiß, daß sein Publikum nicht gewohnt ist, die Wiedergabe vom Werk zu abstrahieren und daß seine Schöpfung daher mit den Leistungen der Interpreten steht und fällt. Aus diesem Grunde muß der Komponist auf die stimmlichen und darstellerischen Mittel des Schauspielers und selbst auf die Fähigkeiten des Theater-Architekten stärkste Rücksicht nehmen. Der lebensvolle, von natürlicher Dramatik erfüllte Vortrag, der sinnliche Reiz der Virtuosität bildet im Verein mit den Dekorationen und Kostümen entscheidende Momente für die Wirkung des Werkes. Haydn konnte mit Fug und Recht über sein Opernschaffen sagen: „Ich weiß, was und für wen ich schreibe". Wenngleich sich aus einer solchen Einstellung notwendig eine gewisse zeitliche und örtliche Gebundenheit dieser Werke ergibt, so enthalten doch schon die Arien und Instrumentalstücke im einzelnen eine Fülle kostbarster Musik, die ihrer Wirkung auf die Zuhörer sicher sein kann. Darüber hinaus aber würden sich auch vollständige Opern, wie die leicht beschwingte „Cantarina", die Türkenoper „L'incontro improviso" und Haydns hohes Lied der Gattentreue „La vera costanza", in stilvoller Bühnenwiedergabe zweifellos heute noch als völlig lebensfähig erweisen.

Gewaltig ist der Weg, den Haydn von seinen frühesten bis zu den letzten Opernwerken zurücklegt.*) Die Musik zu seinen dramatischen Erstlingswerken, den Komödien „Der krumme Teufel" und „Der neue krumme Teufel", ist verloren. Der gleichfalls nur als Torso erhaltene „Acide" von 1762 bildet daher Haydns ältestes Opernwerk. Dieses ist ganz im Stil der

*) Vgl. Näheres hierüber in meiner Biographie Joseph Haydns (Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wildpark Potsdam, 1932).

italienischen Opera seria gehalten. In inhaltlicher Beziehung wird das unvermeidliche glückliche Ende dadurch erzwungen, daß der von dem Riesen Polyphem gemordete Acis am Schluß in einen Quell verwandelt wird und in dieser neuen Gestalt auch am Final-Quartett teilnimmt. In der Vertonung aber läßt das Vorherrschen von Da capo-Arien, das Zurücktreten der Ensemblenummern und die Bevorzugung kunstvoller Rouladen und Koloraturen das Vorbild der neapolitanischen Oper unschwer erkennen.

Wie sich im Schoße der italienischen Opera seria schon bald eine Reaktion gegen die Unnatur und Überstilisierung der Gattung geltend machte, die zur Schaffung heiter volkstümlicher Opern führte, so hat sich auch Haydn in seiner nächsten musikdramatischen Komposition von der ernsten der komischen Oper zugewandt. Die 1766 geschriebene „Cantarina" leistet Absage an die schematische Anlage und das hohle Kothurnpathos des „Acide". An die Stelle der mythologischen Handlung ist eine kecke Posse aus dem musikalischen Alltag getreten. Formal bekennt sich die „Cantarina" zur Form der Intermezzi. Diese musikalischen Schwänke wurden ursprünglich in die Zwischenakte der dreiaktigen ernsten Opern eingelegt; sie bestehen dementsprechend aus zwei Teilen und entbehren eines instrumentalen Vorspieles. Da Capo-Arien kommen in der Komposition nicht vor. Der Ton ist auf frische Anmut und Grazie gestellt; nur gelegentlich wird durch Vortäuschung übertriebener Tragik das Pathos der Opera seria verulkt.

Doch auch diese ein wenig seelenlose Fröhlichkeit konnte Haydn auf die Dauer nicht befriedigen. So berechtigt der natürlich-frivole Ton der „Cantarina" als Rückschlag auf die schematische Unnatur des „Acide" ist, so wenig vermochte ein Geist von der Gefühlstiefe Haydns hierbei zu verharren. Er bleibt wohl auch weiterhin der komischen Oper treu, bemüht sich jedoch in steigendem Maße um ihre Verinnerlichung. Der Charakter der Werke wird gemütvoller, weicher und streift mehr und mehr das gläsern Harte der „Cantarina" ab. Damit in Zusammenhang steht es, daß den heiter-fröhlichen Gestalten auch ernste, würdige Personen gegenübertreten. Die Scheidung in parti buffe und parti serie, wie sie uns auch aus Mozarts Buffoopern bekannt ist, wird in dem der „Cantarina" unmittelbar folgenden Halbdutzend musikdramatischer Werke („Lo Speziale", 1768; „Le pescatrici", 1770; „L'infedeltà delusa", 1773; „L'incontro improviso", 1775; „Il mondo della luna", 1777; „La vera costanza", 1779) allmählich zur Regel. Schon die Libretti treffen hier eine deutliche Scheidung; die Vertonung aber führt die textliche Antithese konsequent zu Ende. In den Rollen der heiteren Figuren herrscht unpathetische, liedmäßige Melodik, melismenlose Deklamation und einfache Formgebung. Die parti serie aber bevorzugen eine Tonsprache, die der Ausdruckswelt der ernsten Oper Neapels nahe kommt. Die Arie wird zum großen dreiteiligen Stimmungsgemälde, das der Virtuosität der Sänger durch reichliche Einfügung von Koloraturen Entfaltungsmöglichkeiten bietet. Orchesterrezitative sorgen für die musikdramatische Belebung. Ein Ausschnitt aus der — in den Intermezzi gänzlich fehlenden — Welt der Seriaoper ist hier wieder in die Buffooper eingefügt.

Gleichzeitig wird in Haydns dramatischen Schöpfungen der 70er Jahre auch der Anteil der Musik immer größer. Die Ensemblenummern nehmen allmählich einen weiteren Raum ein. Wohl vermag Haydn keinen eigentlichen Chor zu verwenden, da ihm in Eisenstadt und Esterház hiefür nicht genügend Personal zur Verfügung steht. Er fügt jedoch aus den Solisten Quartette, Quintette, Sextette, Septette und selbst Oktette zusammen. Namentlich im Aktfinale werden in Tempo und Taktart verschiedene Sätzchen aneinandergereiht, deren Personenzahl beständig anwächst, so daß hier wirksame Steigerungen erzielt werden. Sichtlich ist Haydn mit der glänzenden Finaletechnik seiner Zeit wohl vertraut. — Immer häufiger werden nun auch in den Opern reine Instrumentalnummern. Sie tragen zumeist programmatischen Charakter und führen in die Atmosphäre oder auch unmittelbar in die Handlung der folgenden Szenen ein. Besonderes Interesse verdienen in diesem Zusammenhang die Vorspiele zu den einzelnen Akten von Shakespeares „König Lear", welche Haydn in jener Zeit schrieb. Hier wird der „Haß gegen die Undankbarkeit", das „Mitleid", ein „Gewitter" und eine



Joſeph Haydn

(Nach einem Stich von J. E. Mansfeld, 1781)



Joſeph Haydn

(Elfenbeinſtatue eines unbekannten Künſtlers im Haydn-Muſeum zu Wien)



Joſeph Haydn

(Nach einem Gemälde von Hammann)

Die Bilder ſind Originalaufnahmen von Dr. Helmut Wolter, Duisburg



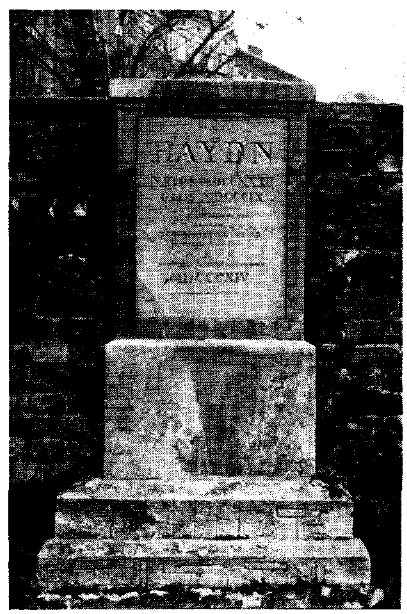
Joseph Haydns Wohn- und Sterbehaus

in Wien VI, Haydngaſſe 19,
das nunmehr als Muſeum eingerichtet iſt



Haydn-Denkmal

in der Bergkirche zu Eiſenſtadt



Haydns 1. Grabmal

auf dem Hundsturmer Friedhof in Wien

Die Bilder ſind Originalaufnahmen von Dr. Helmut Wolter, Duisburg

„Schlacht" mit einer an die programmatischen Instrumentalstücke der Rameau'schen Oper gemahnenden Anschaulichkeit geschildert.

Das allmähliche Vordringen von Elementen der Opera seria innerhalb der komischen Bühnenwerke der 70er Jahre mußte schließlich dazu führen, daß Haydn wieder zur ernsten Oper zurückgelangt. Tatsächlich hat die 1779 komponierte „Isola disabitata" das Buffoelement vollkommen verbannt. Dessenungeachtet aber knüpft Haydn hier nicht an den Stil des „Acide" an. Die „wüste Insel" merzt das Seccorezitativ aus und ersetzt es ganz im Sinne Glucks durch ein überaus sorgfältig gearbeitetes Orchesterrezitativ, das den Hauptteil der Partitur bildet. Die so verheißungsvoll begonnene Anlehnung an das Werk des Opernreformators aber kann von Haydn nicht zu Ende geführt werden. Da der Text Metastasios eine kaum zu überbietende lyrische Undramatik an den Tag legt und außer dem Finalquartett keine einzige Ensemblenummer vorsieht, vermag sich die erwartete Wirkung des neuen Stiles nicht einzustellen. Der Wandel der Schreibweise scheint Haydn denn auch nicht befriedigt zu haben; tatsächlich ist die noch im gleichen Jahr komponierte „Fedeltà premiata" wieder eine Mischoper, in der heitere und ernste Elemente vereinigt sind und auch dem Seccorezitativ zu seinen alten Rechten verholfen wird.

In die 80er Jahre fallen nur mehr zwei Opernwerke Haydns. In ihrem Charakter spiegelt sich — in verkürzter und verstärkter Form — der gleiche Prozeß, der auch für die Opern der 70er Jahre festgestellt werden konnte. Der 1782 geschriebene „Orlando Paladino" wird von Haydn selbst als „dramma eroicomico" bezeichnet. Der Sieg des ernsten Elementes ist jedoch hier schon weitgehend vorbereitet, denn sechs völlig im Stil der Opera seria aufgefaßten Gestalten steht nur eine einzige Bufforolle — die saftige, an Sancho Pansa gemahnende Figur des Schildknappen Pasquale — gegenüber. Die im folgenden Jahre geschriebene „Armida" aber geht noch einen Schritt weiter, indem sie sich einzig auf das heroische Moment beschränkt. In inhaltlicher Beziehung zeigt diese Seriaoper gegenüber der „Wüsten Insel" einen unverkennbaren Fortschritt. Während dort eine lahme Handlung durch künstlich retardierende Elemente über zwei Akte erstreckt wird, sind hier, im Sinne Glucks, einfach-elementare Gefühle und Konflikte — der Kampf zwischen Liebe und Pflicht — in den Mittelpunkt des Geschehens gestellt. In seiner Vertonung hat sich Haydn jedoch vom Werke des Opernreformators abgewandt. Die Höhepunkte der Partitur werden nicht von Chören, Ensemblenummern oder programmatischen Instrumentalstücken, sondern von groß angelegten Soloszenen gebildet, in denen Rezitativ und Arie meisterlich ineinander überleiten und zu einer nur von dramatischen Forderungen diktierten Einheit verschmolzen sind. Haydns tiefer Erfassung der dramatischen Forderungen entspricht es auch, daß der „Armida" eine Ouvertüre vorangestellt ist, die in der Art einer symphonischen Dichtung den Grundgehalt des folgenden Werkes an dem Hörer vorüberziehen läßt. Rinaldo wird hier als Held und Liebhaber geschildert; in einem Mittelsatz sucht ihn Armida zu umgarnen, schließlich aber siegt Rittertum und Pflichtbewußtsein über alle Verführungskünste. Die Gluck'sche Forderung, daß die Ouvertüre auf die Begebenheiten der folgenden Oper vorzubereiten habe, ist in diesem Vorspiel voll erfüllt.

Mit der „Armida" ist im Opernschaffen Haydns ein Krisenpunkt erreicht. Um dies zu verstehen, ist es notwendig, sich die Richtung des Gesamtschaffens unseres Meisters während der 80er Jahre zu vergegenwärtigen. Ihr hervorstechendster Zug ist das Streben nach Einheitlichkeit und festgefügter Geschlossenheit. In seinem Instrumentalschaffen verhilft Haydn in dieser Zeit der thematischen Arbeit zum Durchbruch, wodurch Haupt- und Nebenstimmen dem s e l b e n motivischen Material entwachsen. Gleichzeitig liebt es der Komponist, innerhalb der Sonatenform den zweiten Gedanken nicht kontrastierend, sondern als eine Umwandlung des Hauptthemas anzulegen. Mit dieser Geistesrichtung aber läßt sich der Dualismus innerhalb des musikdramatischen Schaffens, wie er sich aus der Mischung heiterer und ernster Elemente ergibt, nicht mehr vereinbaren. Es drängt Haydn, Opera buffa und Opera seria reinlich zu trennen und zwischen beiden Gattungen die Wahl zu treffen. Das Ergebnis konnte nicht zweifelhaft

sein. Der Künstler, der bald darauf an die Komposition der „Sieben Worte des Erlösers" gehen sollte, entscheidet sich zwangsläufig für die heroisch-pathetische Oper.

Mit dem Verzicht auf Heiterkeit, Anmut und Natürlichkeit, wie sie sich aus der Ausscheidung aller Buffoelemente ergibt, aber mußte Haydn gleichzeitig die ureigensten Züge seines Wesens unterdrücken. Dies verleidet ihm die Oper gänzlich und läßt es verständlich erscheinen, warum der Meister, als er im Jahre 1787 aus Prag die Aufforderung zur Komposition einer Oper erhielt, in höflicher, wenn auch unzweideutiger Form ablehnte. Für die große Seele des neidlosen Künstlers spricht es, daß er sofort die Gelegenheit benützte, an seiner Stelle seinen jungen Freund Mozart mit den wärmsten Worten zu empfehlen.

Im Dienste des Fürsten Esterházy schreibt Haydn nun keine Oper mehr und er hätte sich vielleicht von der Gattung auf immer abgewandt, wenn es nicht zu den Bedingungen seines englischen Kontraktes gehört hätte, neben Symphonien für London auch eine Oper zu schreiben. Es entbehrt jedoch nicht einer gewissen symbolischen Bedeutung, daß dieses Werk niemals zur Aufführung gelangte. Diese letzte Oper Haydns — „L'anima del filosofo", welche den Orpheusstoff behandelt — räumt als einzige musikdramatische Schöpfung des Meisters dem Chor ein großes Betätigungsfeld ein. Wenn sich hierin auch eine bedeutsame Durchbrechung des Formalismus der italienischen Seriaoper ausspricht, so verhindert die unkonzentrierte Weitschweifigkeit des Librettos doch ein entscheidendes Weiterschreiten auf neuer Bahn. In seiner mitunter üppig wuchernden Koloraturbrillanz bekennt sich Haydns Orpheusoper auch offen zum Vorbild Neapels.

Suchen wir abschließend Haydns Bedeutung als Musikdramatiker zu werten, so müssen wir wohl zu dem Ergebnis kommen, daß der Meister auf dem Gebiet der Oper nichts geschrieben hat, was seinen letzten Quartetten, den Londoner Symphonien, der „Schöpfung" oder den „Jahreszeiten" ebenbürtig an die Seite gestellt werden könnte. Die letzte Ursache für diese Tatsache ist in Haydns Wesen zu suchen. Mozart, dessen Persönlichkeit ebenso gegensätzlich wie die Haydns einheitlich war, brauchte nur, wie Hermann Abert ausführt — „sein Ich in die einzelnen Charaktere zu zerspalten, und die Grundlagen des betreffenden Dramas waren fertig". Haydns Charakter aber war zu unkompliziert, als daß es ihm gelungen wäre, Spieler und Gegenspieler gleich lebensvoll zu gestalten. Er nimmt gerne Partei, und während er das volle Licht über eine Gestalt ergießt, bleibt eine andere mitunter im Schatten Diese Feststellung, die in vollem Maße für Haydns Reifezeit, die 80er und 90er Jahre, gilt, aber, trifft für die frühere Zeit, die 60er und 70er Jahre, nicht in gleicher Weise zu. Bevor Haydn sich zur klassischen Vollendung durchgerungen hatte, stehen Heiteres und tief Gefühltes, Komisches und Ernstes, Burleskes und Heroisches für ihn noch unverbunden nebeneinander. Damals schreibt er seine wirksamsten, lebensvollsten Opern. Und erst da sich Einheitlichkeit und Konzentration in seinem Wesen durchsetzen, werden die Opern farbloser und das dramatische Schaffen an sich büßt für ihn an Interesse ein.

Wenn nun auch Haydns beste Opern nicht der Zeit seiner vollen künstlerischen Reife entstammen, so sind es doch immer noch Werke, in denen der göttliche Funke der Inspiration waltet. Diese Schöpfungen wurden nur deswegen verkannt, weil der Maßstab übergewaltig ist, den Haydn selbst uns an sein Schaffen anzulegen gelehrt hat. Doch selbst in seinen geringeren Leistungen offenbart sich noch die volle Kraft des Genies.

Der Tonkünstler.

Am 19. Januar 1794 tritt Haydn seine zweite Londoner Reise an. Im bayerischen Städtchen Schärding wird Haydn vom Grenzbeamten nach seinem Beruf gefragt. — „Wie, ein Tonkünstler? — Ah, ein Hafner (Töpfer)!", meint der Zöllner.

Mit einem „Ja!" stimmt schmunzelnd der Meister dieser neuen Deutung seines Berufes bei und weist lachend auf seinen treuen Diener Elszler: „Das ist mein Geselle!"

Kadenzen in Haydns Klavierſonaten.*)
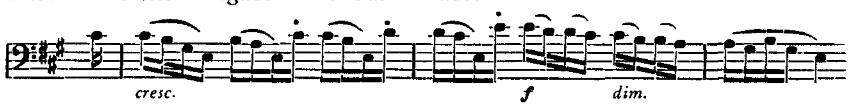
Von Rudolf Steglich, Erlangen.

„Zum Glück für den Anfänger und für die Lehrer ſelbſt, welche Kadenzen aufſchreiben mußten, nahet die Kadenzenraſerei ihrem Ende.“ So ſchrieb 1797 der Klavierpädagoge und -mechanikus Jakob Philipp Milchmeyer in ſeinem Buche „Die wahre Art, das Pianoforte zu ſpielen“. Zum „Unglück“ aber nicht nur für jene kadenzenſcheuen Schüler und Lehrer von anno dazumal, ſondern auch für Schüler, Lehrer und Herausgeber ſpäterer Zeit hat Joſeph Haydn in einigen ſeiner Klavierſonaten noch jenem alten Brauche gehuldigt, der, am rechten Orte und in der rechten Art angewandt, durchaus ſinnvoll, ja notwendig iſt. Die heutigen Klavierſpieler wiſſen davon allerdings nichts, ſo wenig wie die Ausgaben, deren ſie ſich zum Studium bedienen — nur die bei Augener erſchienene Ausgabe Hugo Riemanns, die freilich wohl kaum mehr gebraucht wird, macht eine Ausnahme. Über die Quartſextakkordfermaten, welche die Notwendigkeit anzeigen, eine Kadenz zu improviſieren, wird ahnungslos hinweggeſpielt: ein Zeichen, daß auch die innere muſikaliſche Notwendigkeit der Kadenz an dieſen Stellen nicht mehr empfunden wird, daß es überhaupt mit der Empfindung für das muſikaliſche Leben dieſer Sonaten, die zu den koſtbarſten Schätzen der klavierſpielenden Welt gehören, ſchlecht beſtellt iſt.

Gibt doch auch keine der dem praktiſchen Gebrauch dienenden Ausgaben den unveränderten, unverderbten Haydn’ſchen Text. Ein Beiſpiel aus dem Mittelſatz der D-dur-Sonate Nr. 19 (Peters Nr. 9). Da heißt es im Autograph:



In einer weitverbreiteten Ausgabe ſieht das ſo aus:

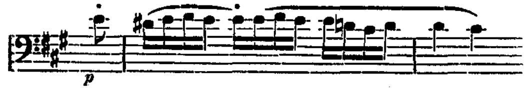


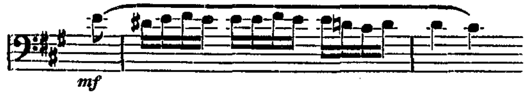
Den Gipfel der Verkleiſterung aber erreicht eine erſt vor wenig Jahren erſchienene, von einem namhaften Klavierpädagogen beſorgte Neuausgabe:



Noch eine Koſtprobe, aus demſelben Satz, aus denſelben drei Quellen geſchöpft:







*) Dieſe Ausführungen lagen uns bereits vor dem Erſcheinen der jüngſten Ausgabe der Haydnſchen Klavierſonaten (durch Hermann Zilcher) vor, die nach der Ankündigung des Verlages (Breitkopf und Härtel) Urtext und praktiſche Bearbeitung vereinigt. D. Schriftl.
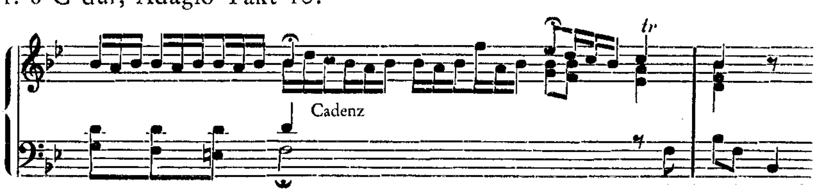
Seit einigen Jahren liegt der Urtext der Sonaten wenigſtens in der Haydn-Geſamtausgabe vor. Sind dieſe drei Bände auch für die meiſten Klavierſpieler kaum erſchwinglich, ſo ſollte doch, wer Gelegenheit hat, ſie ſich von einer Bibliothek zu leihen, nicht verſäumen, ſeine eigenen Haydn-Bände mit einem großen, dauerhaften Rotſtift in der Hand danach zu überprüfen.

Was die Kadenzen betrifft, ſo hilft auch die Geſamtausgabe dem Ratſuchenden nicht, da ſie den Haydn'ſchen Text ohne Zuſätze mitteilt und nur in einigen Fällen auf die von Riemann ſeiner Ausgabe ad libitum eingefügten Kadenzen hinweiſt. Deshalb ſeien hier einige Vorſchläge gemacht für die Ausführung der Kadenzen in den langſamen Sätzen der Sonaten G-dur Nr. 6 (Peters Nr. 31), D-dur Nr. 19 (Peters Nr. 9) und As-dur Nr. 46 (Peters Nr. 8).

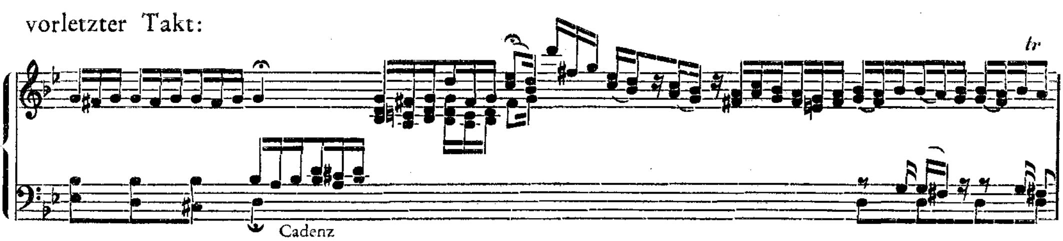
Vorausſetzung für den Vortrag der freien Kadenz, die nach altem Brauche eigentlich *improviſiert* werden muß, iſt allerdings, daß der Spieler die Sonate nicht ſchematiſch taktierend abhaſpelt, ſondern daß er ihren Verlauf als eine lebendige, verbindende, gleichſam ſchreitende Bewegung empfindet. Dann werden ihm jene mit Fermate verſehenen Quartſextakkorde nicht nur akzentbelaſtete Taktſchwerpunkte ſein wie andre auch. Er wird in ihnen vielmehr eine ſtarke Kraftſtauung empfinden. Wie Haydn dieſe Stauung unmittelbar vorher noch geradezu ſichtbar ſteigert, werden hernach die Auftakte der unten gegebenen Beiſpiele zeigen. Die Kadenz aber iſt die notwendige Entladung des geſtauten Bewegungsdranges. Sie muß alſo aus dem Verlauf des Satzes herauswachſen. Sie iſt aber außerdem an das vorgeſchriebene Ziel gebunden, und dieſe Bindung iſt in dieſen Haydn'ſchen Sätzen, die noch einige vorgeſchriebene Schlußtakte folgen laſſen, oder doch, wie in dem g-moll-Satz, ein paar beſtimmte Baßſchritte, viel genauer als vordem etwa in Klavierſonaten Philipp Emanuel Bachs. Gegenüber dem freieren, leichteren Fluß des Vorklaſſikers verlangt der Klaſſiker auch bei der Kadenz eine zielbewußte Gefaßtheit — der Quartſextakkord iſt gleichſam eine Sprungſchanze, von der aus die Bewegung ſcheinbar frei und ſchwerelos ſich entfaltet, um doch wieder in eine vorbeſtimmte, zum Ziele führende Bahn zu münden.
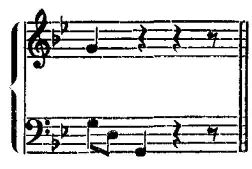
Hier je ein Vorſchlag für die Ausführung der Kadenzen in jenen drei Sonaten:

Sonate Nr. 6 G-dur, Adagio Takt 10:
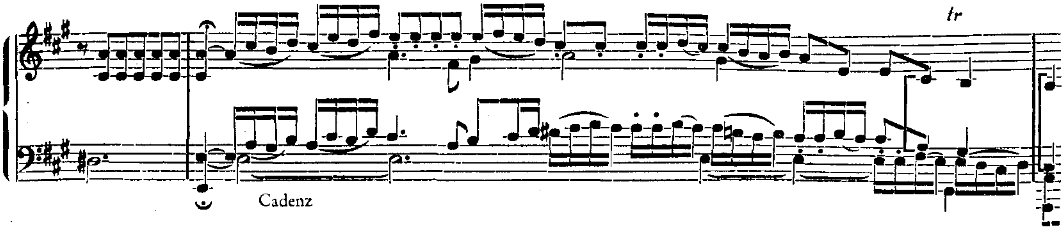


vorletzter Takt:

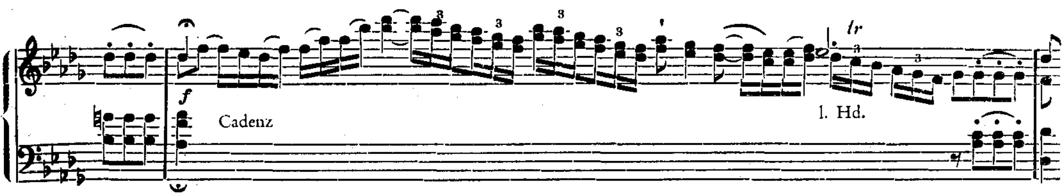




Sonate Nr. 19 D-dur, Andante (Adagio ma non troppo), viertletzter Takt:



Sonate Nr. 46 As-dur, Adagio non troppo, viertletzter Takt:



— welche Vorſchläge aber die etwa von der zeitgenöſſiſchen „Erziehung zum ſchöpferiſchen Muſizieren“ erfolgreich Ergriffenen oder die, welche es ohnedies können, nicht hindern, vielmehr nur anregen wollen, eigene Kadenzen zu improviſieren.

Haydns Flötenmuſik.

Von Paul Mittmann, Breslau.

Ein Gedenktag wie der 200. Geburtstag Joſeph Haydns bietet eine willkommene Gelegenheit, die Aufmerkſamkeit der Berufs- und Liebhabermuſiker auch auf weniger bekannte Werke des Meiſters hinzulenken, wie überhaupt ſolche Gedenktage m. E. nicht dazu dienen ſollten, nur allzu oft Gehörtes immer wieder zu ſpielen, ſondern auf Entdeckungsfahrten nach Neuem auszugehen. Dazu bietet gerade das außerordentlich vielſeitige und umfangreiche kompoſitoriſche Schaffen unſeres Altmeiſters viel Gelegenheit. Zu ſeinen weniger bekannten Werken dürften auch ſeine Flötenkompoſitionen gehören; da die Flöte ganz allmählich wieder ihre frühere Beliebtheit und Wertſchätzung vor allem als Hausmuſikinſtrument zurückzugewinnen ſcheint, wird vielleicht meine Plauderei den intereſſierten Kreiſen nicht unwillkommen ſein.

Wann und aus welchen Anläſſen Haydns Flötenkompoſitionen entſtanden ſind, habe ich leider nicht feſtſtellen können. Sie dürften, wie übrigens die weitaus meiſten ſeiner Werke, beſtellte Arbeit oder Gelegenheitsmuſik, insbeſondere wohl hauptſächlich für die muſikaliſchen Bedürfniſſe des Fürſtlich Eſterházy'ſchen Hofes beſtimmt worden ſein, deſſen Kapellmeiſter Haydn bekanntlich dreißig Jahre lang war.

Unter den 16 Konzerten, die Haydn für andere Inſtrumente als Klavier, Violine und Violoncello ſchrieb, befindet ſich auch ein Flötenkonzert, von dem es bedauerlicherweiſe bis heute noch keinen Neudruck gibt, ſo daß es mir noch nicht bekannt geworden iſt. Wie ich kürzlich hörte, ſoll aber ein ſolcher beabſichtigt ſein; hoffentlich erſcheint er noch rechtzeitig zum Haydn-Jubiläum. Den Flötiſten ſteht aber dafür ſchon jetzt das köſtliche, leicht ausführbare C-dur-Konzert für Oboe (Breitkopf & Härtel) zur Verfügung, das ſie ohne irgendwelche Abänderungen ſpielen können; beſonders hübſch ſind ſeine beiden erſten Sätze, während das variierte Finale etwas ſimpel iſt. Von den 3 Sonaten für Flöte und Klavier dürfte die in G-dur — für Flöte oder Violine — (Breitkopf & Härtel, Litolff und Peters) allgemein bekannt ſein, da ſie als letzte auch in der Geſamtausgabe der Violinſonaten des Meiſters enthalten iſt. Sie iſt eine Duo-Bearbeitung des Streichquartetts

op. 77 Nr. 1 unter Fortlassung des hübschen Menuetts und nach meiner Meinung die bedeutendste der Duosonaten. Jeder der drei Sätze ist ein echter Haydn: das liebenswürdige, anmutige Allegro, das wundervolle, ernste Adagio und das feurige, übermütige Presto, das übrigens für den Flötisten nicht ganz leicht ausführbar ist, da es mehr auf die Geigentechnik zugeschnitten ist. Die beiden anderen Sonaten in C-dur und Es-dur sind erst im Jahre 1920 von H. W. Draber bei Bote & Bock, Berlin, veröffentlicht worden nach in der Berliner Staatsbibliothek gefundenen Manuskripten. Es sind ebenfalls Bearbeitungen von Streichquartetten des Meisters unter Fortlassung der Menuetts. Von wem dieselben vorgenommen sind, ist aus den alten gedruckten Ausgaben nicht ersichtlich. Draber vermutet, daß sie von einem Schüler des Meisters herrühren und möglicherweise unter der Aufsicht Haydns angefertigt wurden, da sie in demselben Verlag erschienen sind, der auch die betreffenden Streichquartette veröffentlicht hat. Der Bearbeiter hat seine Aufgabe — bis auf einige wenig klangvolle Stellen in der tiefen Flötenlage — recht geschickt gelöst. Besonders die Es-dur-Sonate — nach dem Streichquartett op. 76 Nr. 6 — enthält manches Schöne; der erste Satz variiert ein rhythmisch sehr prägnantes Thema und zeichnet sich durch seine kontrapunktische Arbeit aus, der Mittelsatz (Fantasie) ist ein breit ausgesponnenes ernstes Adagio, das Finale ein fröhliches Allegro spirituoso. Zu bedauern ist der hohe Preis der beiden letztgenannten Sonaten (je 4 RM).

Die Trioliteratur mit Beteiligung von Flöte hat Haydn mit einer ganzen Anzahl von reizenden Kompositionen beschenkt. In der Besetzung Flöte, Violine und Violoncello gibt es nicht weniger als 15 Trios, von denen mir drei bei Ashelown, London, erschienene Divertimenti noch nicht zugänglich gewesen sind. Sechs Divertissements liegen in einer alten Ausgabe bei Simrock, Berlin, vor und sechs Trios op. 100 in 2 Heften hat R. Dittrich im Jahre 1926 bei Wilhelm Zimmermann, Leipzig, neu herausgegeben. Diese vorgenannten kleinen Trios können nicht warm genug empfohlen werden, da sie in ihrer naiven Frische und leichten Ausführbarkeit eine ganz köstliche Hausmusik bilden. Sie bestehen gewöhnlich aus zwei bewegten, wegen des Fehlens von richtigen Durchführungen meist recht kurzen Ecksätzen und einem langsamen Mittelsatz. Den letztgenannten sechs Trios, besonders den im ersten Heft vereinigten, möchte ich den Vorzug geben. Das gleiche läßt sich sagen von den vier im Jahre 1794 während seines Londoner Aufenthalts komponierten Trios für 2 Flöten und Violoncell, bei denen natürlich die zweite Flöte auch ohne weiteres durch Geige ersetzt werden kann. Sie liegen in einer von Dr. Leo Balet besorgten Neuausgabe 1931 in Nagels Musikarchiv vollständig vor, während eine aus dem Jahre 1927 stammende Ausgabe von G. Lenzewski im Verlag Vieweg, Berlin-Lichterfelde, nur drei Trios enthält. Die Nagel'sche Ausgabe ist auch schon wegen des besseren Druckes vorzuziehen. Die drei schönen Trios für Flöte, Violoncello und Klavier — Nr. 29 (F-dur), 30 (D-dur) und 31 (G-dur) der Gesamtausgabe der Haydn'schen Klaviertrios —, auch einzeln käuflich (Breitkopf & Härtel, Litolff, Peters, Universal-Edition), dürften so bekannt sein, daß ich auf eine Besprechung wohl verzichten kann.

Ob es sich bei 6 Quartetten für Flöte, Violine, Bratsche und Violoncello, die Haydn als op. 5 im Jahre 1772 bei Bremmser in London veröffentlicht hat, um Originalkompositionen handelt, habe ich noch nicht feststellen können, zumal die Quartette mir leider noch nicht zugänglich gewesen sind. Selbst aber wenn es nur Bearbeitungen sein sollten, so wäre es sehr zu begrüßen, wenn sich ein deutscher Verleger zu einer Neuausgabe entschließen würde, da gerade an Quartetten in dieser Besetzung ein empfindlicher Mangel herrscht.

Wem die vorstehend aufgeführte Kammermusik mit Flöte des Meisters zahlenmäßig noch nicht genügt, der mag in der außerordentlich umfangreichen Literatur für Streichinstrumente mit und ohne Klavier Umschau halten. Er wird da manches schöne Werk finden, in dem sich der Part der 1. Geige ohne große Änderungen für Flöte ausführen läßt, ein Verfahren, das zu Haydns Zeiten durchaus nicht ungebräuchlich war. Auf Einzelheiten möchte ich nicht eingehen, um den Rahmen meiner Plauderei nicht zu überschreiten.

Wenig bekannt in weiteren Kreisen dürfte die von R. Engelke vor einigen Jahren bei Steingräber, Leipzig, veröffentlichte vierbändige Neuausgabe von 36 schottischen und walisischen Volksliedern für 1—2 Singstimmen mit Begleitung von Violine (oder Flöte), Violoncello und Klavier sein, von der bis jetzt Band 1 und 2 vorliegen. Die Sammlung dieser Lieder verdankt ihr Entstehen der Teilnahme Haydns an einem von dem englischen Verleger Napier veranstalteten großen Sammelwerk. Die Bearbeitung in der vorliegenden Fassung mit Hinzufügung von zwei selbständigen Instrumentalstimmen entsprach dem damaligen Geschmack; bekanntlich hat auch Beethoven eine Reihe von Volksliedbearbeitungen in dieser Zusammensetzung geschaffen. Da an Stelle der Original-Volksliedertexte damals meist Neudichtungen von oft fragwürdigem Wert gesetzt wurden, erscheint die von dem Herausgeber vorgenommene teilweise Ersetzung derselben durch passende neue Gedichte, vor allem von Hermann Löns, durchaus gerechtfertigt. Die reizenden Lieder, bald schwermütig-ernst, bald heiter und humorvoll, werden in der klangschönen Zusammenstellung heute im Zeitalter der Wiederbelebung des Volksliedes sicher lebhaft begrüßt werden, obwohl unsere heutigen Volksliedbearbeitungen — z. B. in dem umfangreichen Volksliederbuch für die Jugend (Peters) — ja eigentlich andere Wege eingeschlagen haben. Aus Band 1 sind hervorzuheben Nr. 4, 5, 6, 8 und 9 und aus Band 2 Nr. 1, 2, 4 und 10. Ob die in der Ausgabe vorgesehene Ersetzung der Geige durch Flöte nur eine Zutat des Herausgebers ist, geht aus dem Vorwort der Sammlung nicht hervor; leider hat er sie bei einer Reihe von Liedern nicht vorgesehen, bei denen sie durchaus angebracht wäre. Der Flötist wird übrigens gut tun, noch öfter als es im Druck angegeben ist, die höhere Oktave zu spielen, was entschieden zu einer Belebung des Klangbildes beiträgt, ohne daß dadurch die Singstimme im geringsten beeinträchtigt wird.

Ich möchte meine Ausführungen beschließen mit dem Hinweis auf einige Bearbeitungen Haydn'scher Werke für Flöte und Klavier. Persönlich möchte ich freilich dem Flötisten abraten, solche Bearbeitungen zu spielen, da gerade die Überschwemmung des Musikalienmarktes mit allen möglichen Arrangements „beliebter Stücke" für Flöte im 19. Jahrhundert zweifellos dem Ansehen des Instruments viel geschadet hat. In der Haus- und Gesellschaftsmusik wird man freilich nicht ganz auf solche Übertragungen verzichten wollen, weil der Wunsch, allgemein bekannte und geschätzte Kompositionen aus der Literatur eines anderen Instruments durch eigenes Spiel kennenzulernen, begreiflich und bis zu einem gewissen Grade auch berechtigt ist. Ohne auf Vollständigkeit Wert zu legen, seien nachfolgend einige solcher Bearbeitungen genannt: Gariboldi, 8 Violinsonaten (Peters); Lenz, 20 berühmte Stücke (Litolff); Schwedler, Rokoko-Menuett (Otto Junne, Leipzig); O. Fischer, Capriccietto aus „Pan"-Sammlung Nr. 8 (R. Forberg, Leipzig); Serenade (Schlesinger, Zimmermann, Leuckart, Schmidt); Tillmetz, 6 Trios für Fl., Viol., Violoncell (Zimmermann); Adagio „Ein Traum" (Schmidt, Zimmermann); Popp, Meister für die Jugend Bd. 1 und Klassische Stücke (Peters); Hofmann-Popp, Album für die Jugend Heft 1 (Steingräber).

Hoffentlich tragen meine Ratschläge auch ein wenig dazu bei, das Andenken eines unserer liebenswürdigsten deutschen Meister in der Hausmusik wachzuhalten.

Joseph Haydn im Roman und in der Novelle.

Von Paul Bülow, Lübeck.

Mit Mozart beginnt die Fülle von Huldigungen, welche die Dichtung im Verein mit der bildenden Kunst den Großmeistern deutscher Musik in der Wienerstadt darbrachte. Wie bei Mozart, Beethoven und Schubert bemüht sich nun auch die erzählende Dichtung der Gegenwart, dem vom Menschen und Künstler Haydn ausgehenden Zauber schöpferischer Genialität dichterischen Widerhall zu leihen. Eduard Mörikes Verse eröffnen den poetischen Reigen um dieses Genie aus dem Wiener Rokoko:

„Manchmal iſt ſein Humor altfränkiſch, ein zierliches Zöpfchen,
Das, wie der Zauberer ſpielt, ſchalkhaft im Rücken ihm tanzt“,

Zwar beleuchten dieſe Verſe nur die eine Seite der Weſensart Joſeph Haydns, deſſen Leben wie das aller Großen von jener „Dämonie“ im Sinne Goethes umwittert iſt, die ein für allemal jene immer wiederkehrende Abſtempelung als des liebenswürdigen, ſtets zu einem gutwilligen Lächeln bereiten Muſikantentums auf dem geruhſamen Papaſtuhl ausſchließt. Seltener als etwa bei Beethoven und Schubert hat es bei Haydn die Fabulierungsfreude unſerer Dichter und Erzähler angelockt, dieſes Muſikers Leiden und Freuden in das buntfarbige Gerank einer Geſchichte einzuſpinnen. So leuchtet in Karl Söhles autobiographiſchem Roman „Der verdorbene Muſikant“ im 8. Kapitel unter den Wiener Klaſſikern auch der Name Haydn in jener weltvergeſſenen Dörflichkeit auf, wo dem Helden Haydns Quartettkunſt als Lichtblick in ſeiner armſeligen Präparandenzeit beſchieden wird. In der Seele des muſikbegeiſterten Peſtalozziſchülers jubelt es in jugendlicher Überſchwenglichkeit auf: „Haydn, Mozart, Beethoven — ja, wahrhaftig, das iſt nun die goldene Zauberformel, das *A* und O, und alle ſonſtige Muſik, pah, ſie iſt nicht wert, daß ſie exiſtiert!“ Wer würde ferner nicht in Söhles Meiſternovelle „Der heilige Gral“ (aus dem Bande der „Muſikantengeſchichten“) die humorüberſonnte Schilderung der Irrungen und Wirrungen bei der Aufführung von Havdns „Schöpfung“ in dem Kleinſtadtneſt Hankensbüttel im Lüneburgiſchen in Erinnerung behalten? — Auf wenigen Seiten hat Robert Hohlbaum (in ſeinem Bande „Himmliſches Orcheſter“) ein erſchütterndes Menſchenſchickſal um ein Haydnquartett aus den Tagen der franzöſiſchen Beſetzung Wiens eingefangen: inmitten eines verworrenen Soldatenlebens läßt der junge Leutnant in einem Wiener Bürgerhauſe ſein armes wildes Leben aus den Quartettblättern Meiſter Haydns in den Tönen ſeiner Geige zum heißen Sehnſuchtslied werden. Mit jähem tragiſchen Moll bricht dieſe wunderſam komponierte Novelle ab, die bei den Haydnfeiern der Schulen beſondere Berückſichtigung finden ſollte. Sie übt — wie ich des öfteren feſtſtellen durfte — ſtärkſte Wirkungskraft auf die reifere Jugend. — In dem Novellenbande „Um Haydn und Mozart“ (Verlag Strecker u. Schröder, Stuttgart 1921) iſt W. H. Riehls Beitrag „Das Quartett“ die einzige dem Meiſter der „Schöpfung“ gewidmete Erzählung, die in behaglich ſich verbreitendem Plauderton und mit reizvoll ſkizzierter Ausmalung des kulturgeſchichtlichen Hintergrundes ein gar anmutiges Bild aus der ariſtokratiſchen Hausmuſikpflege des Rokoko gibt. Dieſe ſpannende Dichtung läßt den vom Weltruhm gefeierten Meiſter ſelber in den Bezirk dieſes ſchier verwunſchenen freundlichen Schloſſes Einkehr halten, und der Genius Haydns iſt es, der über den ſeltſamen Schickſalen jener Schloßbewohner wacht.

Bevor wir in Anna Charlotte Wutzkys Novellenbande „Cherubin“ (Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg 1928) Meiſter Haydn in das die Dichtung der Gegenwart am ſtärkſten anlockende Rokokoidyll von Eſterház und Eiſenſtadt begleiten, ſei kurz noch auf J. P. Lyſers verſchollene Novellenſammlung „Verzaubertes Rokoko“ (Neudruck bei Hoffmann u. Campe, Hamburg 1921) hingewieſen. Hier ergötzt uns eine Epiſode aus der Freundſchaft Haydns und Mozarts bei der Entſtehung der „Bauernſinfonie“. Mit Rührung leſen wir auch die Schilderung des Beſuchs Haydns in der beſcheidenen Arbeitsklauſe Mozarts, wo dieſer in die Partiturblätter der „Entführung“ vertieft iſt und ſie dann ſeinem väterlichen Freunde zur erſten Begutachtung reicht. — Im fürſtlichen Rokokoſchloß und -park der Eſterházy in Eiſenſtadt — dem Schauplatz der Novelle „Der Brand“ von A. Ch. Wutzky — erlebt Michael Haydn eine Stunde der Offenbarung an der Kunſt ſeines Bruders, deſſen Dämonie des Daſeins in dieſer von ernſten Mollakkorden umklungenen Novelle erſchütternd zu uns ſpricht. Wie der in das Phantaſiereich ſeiner Kunſt ſich flüchtende Meiſter durch einen tückiſchen Zufall ſchuldig an dem Feuerunglück ſeines ländlichen Hausweſens wird, iſt hier eine mit eindringlicher Schilderungsgabe geſtaltete Epiſode aus dem reichbewegten Erlebniskreis um jenes einem Haydn einſt Zuflucht und Schaffensſtille ſchenkende Rokokoſchloß. Das fröhliche Gegenſtück zu dieſer Erzählung iſt des jungen öſterreichiſchen Dichters Joſeph Marſchall Haydn-Roman „Die vermählten Junggeſellen“ (Staackmann-Verlag, Leipzig 1931),

der uns den bunten Lebenswirbel der therefianifchen Epoche eben auf jenem Erdenfleck des Efterházy'fchen Schloßbezirkes widerfpiegelt, der in feiner von der Lebenskunft und Anmut des Rokoko befchwingten Atmofphäre der eigentliche Ausgangspunkt für die ernftere fchöpferifche Entfaltung des Genies Haydn gewefen ift. Mit herzerfrifchendem Humor ift hier ein Bildnis Haydnfchen Mufikertums inmitten der kunftgewogenen Schloßwelt der Efterházys gezeichnet: wie der Meifter den Mufikanten feiner Kapelle, die hier fern von ihren Frauen als „vermählte Junggefellen" pünktlichft und unverdroffen ihren Dienft verfehen müffen, mit der Kompofition der Abfchiedsfinfonie die heißerfehnte Befreiung aus diefen Feffeln vermittelt, ift mit einer folchen fprudelnden Frohlaune und beftechenden Lebensechtheit gefchildert, daß dem Verfaffer, der jüngft mit dem beachtenswerten Hugo Wolf-Roman „Der Dämon" hervortrat, nunmehr ein führender Platz im mufikalifch eingeftimmten Schrifttum der Gegenwart gefichert ift. Einen Liebestraum aus verklungenem Rokoko kündet fchießlich Hermann Richters Haydn-Roman „Jahreszeiten der Liebe" (Verlag Koehler u. Amelang, Leipzig 1931). In farbenfatter, fpannender Handlung verfolgt er die „Dämonie" des Weibes im Leben des Meifters: die kühne friederizianifche Spionin am öfterreichifchen Hofe, das glutvolle Liebeserlebnis mit Barbara Cellini bei der Entftehung der Abfchiedsfinfonie (die auch in diefem Roman ein Kernftück der Handlung ausmacht), die fchmerzlich entfagende Wehmut um Frau Marianne, deren ernfte feelifche Führung Haydn ein tiefaufwühlendes Erlebnis bedeutet, wie ihn denn auch fein letztes, zart verklingendes Herzenserlebnis am englifchen Hofe innerlichft bewegt.

Was aber auch die erzählende Dichtung an Huldigungen für Jofeph Haydn erfonnen haben mag, fo gilt doch auch hier das uns aus romantifchem Traumland wieder zur Klarheit objektiver Erkenntnis führende Wort Hermann Kretzfchmars: „Haydn gehört zu jenen genialen Erfindernaturen, bei denen man vergeblich der Gefamtheit der Quellen nachzufpüren fucht, aus welchen fie für ihre Ideen fchöpften."

Nachtrag. Im Augenblick des Eintreffens der Korrektur vorftehenden Auffatzes erhalte ich noch die für die reifere Jugend beftimmte Havdn-Erzählung Franz v. Seeburgs (Jofeph Haydn. Ein Künftlerroman. Fredebeul u. Koenen-Verlag, Effen) zugefandt. Eine Überprüfung des Inhalts diefes insbefondere für Schulzwecke zu empfehlenden Büchleins war mir leider nicht mehr möglich. D. O.

Kleine Gefchichten um Jofeph Haydn.

Von Helmut Wolter, Duisburg.

Sepperl als Paukenfchläger.

„Herr Vetter" Matthias Frank, Schulmeifter und Chorregent in Hainburg, ift Sepperls erfter Lehrer. Kurz vor dem St. Florianstage am 4. Mai 1739 kommt Frank aufgeregt nach Haufe: In ein paar Tagen ift die St. Floriansprozeffion; der Paukenfchläger ift plötzlich geftorben. Woher einen anderen nehmen?

Da fällt fein Blick auf feinen Sepperl. Ift der Junge nicht gefchickt und begabt? Er muß helfen: Der Lehrer gibt ihm die nötigen Anweifungen.

Der kleine Haydn weiß die Zeit zu nützen; er fpannt über den Mehlkorb ein Tuch und ftellt ihn auf einen feinen Polfterfeffel, das befte Stück der guten Stube! Der Junge beginnt mit Feuereifer zu pauken und bemerkt nicht, wie die aufwallenden Mehlftaubwolken in das Polfter dringen. Der „Herr Vetter" fchimpft und die Haushälterin hat, wie Sepperl feftftellen muß, wieder eine lockere Hand.

Schnell verfliegt der Ärger des Chorleiters, als Sepperl fich als Paukenfchläger vorftellt. Noch eine Schwierigkeit ift zu überwinden: Wird für das Kind ein entfprechend kleiner Paukenträger aufzutreiben fein? Man findet fchließlich einen kleinen Buckligen, der das Amt übernimmt. Das fieht zwar komifch aus, aber alles ift bei der Prozeffion in befter Ordnung.

Beruhigt fleht mancher für sich, ganz still:

„Ich bitt euch sehr, St. Florian,
Verschon mein Haus, zünd' andere an!"

Der Triller.

Georg von Reutter, Domkapellmeister zu St. Stephan, besucht den Hainburger Stadtpfarrer. Dieser macht ihn auf die besondere musikalische Begabung und schöne Stimme von Franks Pflegling aufmerksam. Reutter läßt den Knaben rufen und fragt ihn: „Büberl, kannst du einen Triller schlagen?" Der Kleine antwortet freimütig: „Das kann ja auch mein Herr Vetter nicht!" Reutter gibt dem Knirps die nötigen Anleitungen; siehe da! Sepperl schlägt einen so vollkommenen Triller, daß Reutter laut „Bravo!" ruft und dem kleinen Virtuosen eine Silbermünze schenkt.

Ein Jahr später, 1740, kommt der Achtjährige als Sängerknabe in das Kapellhaus nach Wien. Damit beginnt ein neuer, bedeutsamer Abschnitt in Haydns Leben.

Der abgeschnittene Zopf.

Haydn, der Sängerknabe, befindet sich im Stimmbruch; Reutter sucht den unnützen Esser loszuwerden. Als der zu Neckereien stets bereite junge Haydn dem vor ihm sitzenden Chorknaben den Zopf abschneidet, da ist's mit dem Verweilen im Kapellhaus zu Ende. Reutter verurteilt ihn zu Stockschlägen auf die flache Hand. Alles Bitten des Achtzehnjährigen, von dieser Strafe abzusehen, ist vergeblich.

Reutter hat nur eine Antwort: „Du wirst zuerst geprügelt, und dann marsch!" Der obdachlose, jugendliche Haydn verbringt im November 1749 die folgende Nacht auf einer Gartenbank in Wien.

Der listige Chorsänger zu Mariazell.

Im Frühjahr 1750 kommt Joseph Haydn nach Mariazell; er meldet sich beim Chormeister und bietet seine Dienste an. Doch dieser fertigt ihn kurz mit den Worten ab: „Kapellschüler aus Wien? — Lumpengesindel, das sicher keine Note treffen kann!"

Haydn weiß sich Rat; er freundet sich mit dem Solisten der Kirche an und bittet ihn, er möge ihn sein Solo singen lassen; vergeblich.

Da entreißt ihm plötzlich mit raschem Griff Haydn das Notenbuch und singt so schön, daß der Chormeister in Begeisterung gerät und sein barsches Auftreten bereut.

Die geistlichen Herren erkundigen sich nach dem Sänger und behalten ihn acht Tage lang als Gast. Froh „füllt Haydn für eine Zeitlang seinen Magen" und erhält zum Abschied eine kleine Geldsumme.

Das Busentuch der Komtesse.

Im Jahre 1769 ist Haydn Kapellmeister des Grafen Morzin auf Schloß Lukavec bei Pilsen. Haydn musiziert auch in der gräflichen Familie. Der junge Meister begleitet die Gräfin zum Gesang. Da beugt sich diese, um besser sehen zu können, über ihn und dabei fällt das Busentuch der jungen Gräfin auseinander. Haydn hört verwirrt zu spielen auf.

„Es war das erste Mal," so erzählt er später Griesinger, „daß mir ein solcher Anblick ward." „Was ist das, Haydn!" ruft die Gräfin. „Was treibt er da?" „Aber, Gräfliche Gnaden," entgegnet Haydn, „wer sollte auch hier nicht aus der Fassung kommen?"

Die „Abschiedssymphonie".

Fürst Nikolaus liebt sein Lustschloß Esterház am Südende des Neusiedler-Sees über alles. Und so verlängert er im Jahre 1772 seinen dortigen Aufenthalt weit in den Herbst hinein.

Die Musiker, die, mit wenigen Ausnahmen, ihre Familien nicht nach Esterház mitbringen dürfen, bestürmen Haydn mit Bitten, den Fürsten endlich zur Heimreise zu bewegen. Haydn

hat Mitleid mit der Sehnſucht der jungen Ehemänner. Doch wie ſoll er dem Fürſten die Stimmung ſeiner Kapelle vortragen? —

Da bringt ihn der Schalk auf einen guten Gedanken. An einem der nächſten Abende ſoll ſeine neue Symphonie aufgeführt werden. Die erſten drei Sätze ſind vorüber. Im Finale aber, das ausnahmsweiſe ein Adagio iſt, wird der Fürſt auf die ſonderbarſte Art überraſcht; während die andern weiterſpielen, erheben ſich der zweite Horniſt und der erſte Oboiſt, nehmen die Inſtrumente mit, löſchen die Pultlichter aus und verlaſſen geräuſchlos den Saal. Ein Muſiker nach dem anderen ſchließt ſich ihnen an. Endlich befinden ſich nur noch Tomaſini, des Fürſten Lieblingsgeiger, und ein zweiter Violiniſt im dunkel gewordenen Orcheſter und laſſen den wunderlichen Satz leiſe verklingen; auch ſie gehen.

Der Fürſt begreift. Lächelnd klopft er ſeinem Kapellmeiſter auf die Schulter: „Haydn, ich verſteh', die Muſiker ſehnen ſich nach ihrem Heime. — Es ſei — morgen packen wir ein!"

Der Lauſchende als Gaſt.

An einem kalten Abend im Winter der 70er Jahre weilt Haydn in Wien. Als ſein Wagen durch die Kärntnerſtraße fährt, hört er aus einem Adelshofe eine ſeiner Symphonien. „Halt, Kutſcher, halt!", mit dieſen Worten ſpringt der Meiſter aus dem Wagen, eilt die Stiege hinauf und macht im Vorraum eines Muſikzimmers halt.

Der Diener will ihn wegweiſen, Haydn gibt ihm ein paar Siebzehner und — darf bleiben. Das Allegro geht zu Ende; der Bediente ſagt: „Der Herr hat genug gehört, pack' er ſich jetzt, ſonſt wird man ihm die Tür weiſen." Wieder will Haydn in die Taſche greifen, da öffnet ſich die Türe.

Einer der Muſiker erkennt den Meiſter. „Haydn, Haydn!" ertönt es von allen Seiten. Und trotz des abgeſchabten Pelzes muß der verehrte Meiſter in den Saal. Bald umringen ihn die Anweſenden, begrüßen ihn als lieben Bekannten und als Gaſt oder lernen den berühmten Mann kennen.

„Keine Handwerksfeſſeln!"

Haydn beabſichtigt, der Wiener Tonkünſtler-Sozietät (Penſionsverein für Tonkünſtlerwitwen) beizutreten. Er hat dieſer Vereinigung unentgeltlich ſein 1775 im Kärntnertortheater mit großem Beifall aufgeführtes Oratorium „Il ritorno di Tobia" überlaſſen, vier Jahre ſpäter um Aufnahme in die Sozietät gebeten.

Die Geſellſchaft aber knüpft an die Aufnahme die Bedingung, „er müſſe alljährlich einige Kompoſitionen zu ihrem Vorteil liefern, und ſollte er dies unterlaſſen, könne er «caſſiert», d. h. ausgeſtoßen werden".

Das iſt Haydn denn doch zu ſtark; er fordert ſeinen Beitrag zurück. In dem Briefe heißt es u. a.: „. . . Ich bin ein Mann von zu vieler Empfindung, als daß ich beſtändig der Gefahr ſollte ausgeſetzt ſein, caſſiert zu werden. Die freien Künſte und die ſo ſchöne Wiſſenſchaft der Kompoſition dulden keine Handwerksfeſſeln. Frei muß das Gemüt und die Seele ſein!" Haydns voll erwachtes Künſtlerbewußtſein ſpricht aus dieſen Worten.

„Andante" und „Finale".

Haydn berichtet über ein merkwürdiges, tragiſches Ereignis:

„Im Konzert war ein engliſcher Prediger, der, als er mein Andante hörte, in tiefſte Melancholie verſank, weil ihm nachts zuvor von ſo einem Andante geträumt hatte, das ihm ſeinen Tod ankündigte.

Er verließ augenblicklich die Geſellſchaft, ging zu Bett und — — — heute, den 25. April, erfuhr ich, daß der evangeliſche Geiſtliche geſtorben ſei."

Haydn und Mozart.

Einmal gelangt ein neues Quartett Haydns in Gegenwart Mozarts und Leopold Kozeluchs zur Aufführung. „Das klingt fremd, hätten Sie das wohl so geschrieben?" sagt Kozeluch zu Mozart. „Schwerlich," entgegnet dieser, „aber wissen Sie, warum? Weil weder Sie noch ich auf diesen Einfall gekommen wären!"

Als Kozeluch ein anderes Mal wieder etwas an einem Haydn'schen Werke kritisiert, herrscht ihn Mozart heftig an: „Herr, wenn man uns beide zusammenschmilzt, wird doch noch lange kein Haydn daraus."

In gleicher Weise ist aber Haydn stets für Mozart eingetreten.

Haydn und Beethoven.

Im Jahre 1801 wird Beethovens Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus" aufgeführt. Haydn traf den jungen Beethoven und äußert sich anerkennend über das Werk: „Gestern habe ich Ihr Ballett gehört, es hat mir sehr gefallen."

Beethoven erwidert: „Oh, lieber Papa, Sie sind sehr gütig — aber es ist noch lange keine Schöpfung." Diese Antwort verletzt fast den Meister.

Nach kurzer Pause sagt Haydn trocken: „Das ist wahr, es ist noch keine Schöpfung, glaube auch schwerlich, daß es diese je erreichen wird!"

Vierundsechzig neue Bachkantaten.*)

Ein erster Bericht.

Von A. Prill, Hildburghausen.

In den folgenden Zeilen kann der Musikwelt, die gewiß freudig aufhorchen wird, ein erster, vorläufiger Rapport über einen der größten und überraschendsten Funde auf dem Gebiet der neueren Musikforschung erstattet werden. Die ausführliche Schilderung des neu errungenen Schatzes wird ein umfangreiches wissenschaftliches Buch erfordern, dessen Abfassung ich mir vorbehalte für den Zeitpunkt, wo die nunmehr erforderlich gewordenen sieben neuen Bände der Bachausgabe nebst den zugehörigen Klavierauszügen (diese von mir in der „Rapid Editors Corporation Lim. Minnesota USA") erschienen sein werden. Die gewiß erfreulichen Eisenacher Bachfunde von vor zwei Jahren schrumpfen fast zu einem Nichts zusammen gegenüber dem nun vorliegenden Neugewinn an Bachkenntnissen, deren Auswertung vielleicht eine ganz veränderte Auffassung auch von Bachs kompositorischem Entwicklungsgang wird nach sich ziehen müssen. Doch soll damit der Arbeit der musikwissenschaftlichen Universitätsseminare in den nächsten Jahren nicht vorgegriffen werden.

Zunächst gilt's, einen knappen Bericht über den Hergang der Auffindung unseres Schatzes zu geben, bei der der Zufall nur eine verhältnismäßig geringe, die planmäßige Einkreisung des Objekts mit allen Mitteln modernster Wissenschaftstechnik dagegen die entscheidende Rolle gespielt hat. Selbst einige fast romanhafte Umstände können dabei nicht ganz verschwiegen werden. Auf dem Wege systematischer Bachstudien war ich am 1. April 1930 auf folgende Stelle von M. Falcks Friedemann Bach-Biographie (1913) S. 49 gestoßen: „1773 reiste Friedemann plötzlich von Braunschweig nach Berlin.... Jedenfalls nimmt er sich nicht einmal Zeit, seine reichen Musikalienschätze, darunter die Autographensammlung der Werke Sebastians, die er in seiner Armut nicht mitnehmen kann, selbst versteigern zu lassen: Er übergibt sie dem Professor Eschenburg mit der Bitte, sie unter Zuziehung eines Musikers *lege auctionis* für ihn zu veräußern. Ob die Versteigerung geschehen ist, wissen wir nicht, jedenfalls bittet Bach erst

*) Bei der Bedeutung, die diesem aufsehenerregenden mystifizierten Funde zukommt, bringen wir trotz Raummangels denselben in unserem Aprilheft. Die Schriftleitung.

1778 um den Erlös." Dies war zunächst die vorletzte Nachricht über den Verbleib von Friedemanns Anteil an den Handschriften seines großen Vaters, die ja 1750 zwischen ihm und seinem Bruder Ph. Emanuel geteilt worden waren. Während der größte Teil von Ph. Em. Bachs Anteil über die Sammlung Pölchau an die Preußische Staatsbibliothek Berlin gelangt ist, waren aus Friedemanns Schatz bisher nur vereinzelte Stücke bekannt geworden, die er nachweislich meist schon vor der Braunschweiger Episode stückweise veräußert hat. Wichtig ist aber als letztes das Zeugnis des Göttinger Universitätsmusikdirektors J. N. Forkel von 1803: „Die Sebastian'schen Kirchenstücke betreffend. Ich habe den ganzen Jahrgang von Wilh. Friedem. Bach im Hause gehabt, und zwar gerade denjenigen, der so vortrefflich über Choralmelodien gearbeitet ist. Friedemann Bach war damals in großer Not und forderte von mir für den eigentümlichen Besitz des Jahrgangs 20 Louisd'or, für die bloße Durchsicht aber 2 Louisd'or. Ich war damals nicht reich genug, um auf einmal 20 Louisd'or anzulegen, die 2 L. aber konnte ich tragen..... Der ganze Jahrgang, für welchen ich 20 Ld'or bezahlen sollte, wurde hernach aus Noth für 12 Thaler verkauft. Ich weiß aber jetzt nicht, wohin er gekommen ist."

Es galt hiernach, zunächst festzustellen, ob dieser Verkauf zu 12 Thaler die durch Eschenburg vorzunehmende Auktion gewesen ist. Die Familie Grotrian in Braunschweig war so liebenswürdig, entsprechende Nachforschungen anstellen zu lassen, ob zwischen 1773 und 78 laut Braunschweiger Zeitungen oder Polizeiakten eine solche Versteigerung stattgefunden habe — es hat sich jedoch nichts Derartiges feststellen lassen.

Zufällig hatte ich aber von dem außerordentlichen Spürsinn der Hellseherin Frau K. gehört, der kürzlich die Verfolgung und Aufklärung eines in Rügen vollführten Silberdiebstahls gelungen war — man hatte auf ihre genauen Angaben hin die Diebe und ihre Beute in Schweden festnehmen können. Ein Briefwechsel mit dem Privatdozenten Dr. Z., der den Fall unter seiner medizinischen Obhut hält, ergab die Möglichkeit eines Lokaltermins in Braunschweig. Es ließ sich feststellen, in welchem Haus Eschenburg 1778 gewohnt hat — Olebrügge 17 —, es war noch nicht abgerissen, wenn auch baulich stark verändert. Dort konnte mit Dr. Z. und Frau K. am 29. Februar vorigen Jahres (übrigens Eschenburgs 110. Todestag) abends 20 Uhr 15 die entscheidende Sitzung stattfinden. Ich zeigte der Hellseherin, um ihr eine Vorstellung von der Art des gesuchten Objekts zu bieten, die Kantaten-Faksimilien aus Kretzschmars Handschriftenband der Neuen Bachgesellschaft. Es genügt, aus dem ausführlichen stenographischen Protokoll folgende Sätze herauszuheben, die das Medium schließlich in tiefster Trance — nach vielem Gleichgültigen und auf spätere Generationen Bezüglichem — mit deutlich nachgeahmter Männerstimme hervorstieß: „Serviteur, Hochzuverehrender Herr Professor — nein, ich bedauere unendlich — niemand, — vielleicht hätte drüben in Wolffenbüttel der Hofrat — — wie — wie — Lässlich — Lessing, ja — aber nein doch, nur Theologica, ja, allenfalls schöne Künste — aber Musicalia — he he he ...." Nach gleichgültigen Zwischensätzen: „Zehn Dukaten — unmöglich — impossible, ma foi — niente di piú — antiquierte Scharteken — ein Curiosum, nicht zu fructifizieren ..." Dr. Z. fragte die Entrückte nach dem Namen des Sprechenden. Sie verstummte, dann suchte sie ihn mit großer Anstrengung zu formen, lachte, stammelte: „Ente — Ente — Gänseberg —", wieder lachte sie und fuhr in gleichgültigem Geschwätz fort. Ich ließ meine Gedanken mit höchster Konzentration arbeiten — plötzlich fiel es mir wie Schuppen von den Augen — Braunschweig, 1778 — natürlich — und ich schrie die Hellseherin an: „Schwanenberger?! Johann Gottfried Schwanenberg?" Der Doktor nahm den Namen auf, bald reagierte sie auf ihn und gurgelte: „Hofkapellmeister Schwanenberg — buona sera, Maestro Schwanenberg — Romeo e Giulia successo ottimo, des Herzogs Durchlaucht sehr enchantiert —". Das Protokoll fährt fort:

Dr. Z.: „Kaufte er die Musikalien?"

Frau K.: „Zwölf Thaler — reine Frage des Mitleids ..."

Dr. Z.: „Nimm er sie mit?"

Frau K. (schüttelt lachend den Kopf): „Zu schwer, zu staubig — Orchesterdiener Schüddelkopp — zu Kapellmeister nach Hause ... weg in die Kiste — dio mio — was soll ich damit

— alte Charteken — ſchade um's Geld — sapristi, ſetz dich auf den Deckel, zu, weg den Schlüſſel. Schüddelkopp, nicht ſoviel ſaufen, da, halben Groſchen ..."

Dr. Z.: „Wo ſind die Noten jetzt?"

Frau K.: „Immer noch — alte Kiſte — viel herumgeruckelt. Feldheim. Gutshof. Weg doch mit dem Gerümpel! Mäuſe, auch Ratten — brrr!"

Dr. Z.: „Welches Feldheim, wo?"

Frau K.: „Nettes Gutsfräulein ſagt: Aber Emil, deine Cravatte .... Der alte Baron iſt unzufrieden ... Die Brennerei iſt pleite ..."

Mehr war nicht herauszukriegen. Ich erſpare dem Leſer alle Zwiſchenglieder — unter den zahlreichen Rittergütern Feldheim oder Veltheim konnte ſchließlich eines im Kreiſe Lühen feſtgeſtellt werden, nicht allzu weit von Braunſchweig, im Beſitz des Barons L., der den Hof allerdings erſt vor etwa 25 Jahren von einer Familie Brunſemüller übernommen hatte. Immerhin ergab ſich, wenn ich auch ſehr zurückhaltend und mit Kopfſchütteln über mein Anliegen aufgenommen wurde, gleich ein überraſchender Erfolg: in einem der Bücherſchränke fand ich einen Band Singſpieltexte zu J. A. Hiller, und darin den Beſitzvermerk „v. Rehefeldt" — ich hatte aber bereits vorher feſtſtellen können, daß eine Tochter Schwanenbergers einen Major und Kammerherrn dieſes Namens geheiratet hatte, der angeblich 1812 in Rußland verſchollen iſt. Nun war doch durch dies Buch ein feſter Punkt gefunden. Alle Nachforſchungen blieben jedoch zunächſt vergeblich, ſo daß ich bereits nahe daran war, die Angelegenheit als hoffnungslos aufzugeben. Schließlich brachte Frau Baronin L. die Löſung, indem ſie bei Durchſicht des ihr vorgelegten Hellſeherprotokolls rief: „Emil — das iſt doch unſer junger Schofför, alſo handelt es ſich nicht um ein Gutsfräulein, ſondern um ſeine Frau. Die jetzige Kutſcherwohnung war aber ganz früher vielleicht das alte Herrenhaus, unſeres iſt ja erſt um 1860 gebaut worden!" Im Keller des Kutſcherhauſes wurden denn auch endlich drei alte, ſtark verſchmutzte Koffer und Kiſten gefunden. Die erſte und die dritte enthielten Kleider aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Die zweite mußte, da Schlüſſel nicht vorhanden waren, mühſam aufgebrochen werden. Sie enthielt tatſächlich Bücher und Noten von Schwanberger — nie werde ich unſer aller Aufregung vergeſſen! —, und ſchließlich mehrere Aktenkonvolute mit Aufſchriften des herzogl. Braunſchweigiſchen Hofſchatullenamts. Schon wollte ich enttäuſcht auch dieſe Aktendeckel beiſeite legen, ſchlug aber doch einen auf und muß vor Freude laut aufgeſchrien haben, denn ich las:

„Begnüge dich, mein lieber Chriſt, ex D minor
Cantata con stromenti ad Septuagesimae
dal Sign: J. S. B. dir. mus."

Noch ein Blatt umgewendet — und die nur wenig gebräunten Züge des Gewaltigen ſtarrten mir entgegen — eine herrliche, bislang unbekannte Altarie, nein, eine ganze Kantate lag in meiner Hand. Ich hörte auf keine Gratulation, ſondern grub atemlos weiter zwiſchen den Aktendeckeln — ſchließlich häuften ſich (wir ſtanden in der großen Geſindeküche des Gutshofs!) auf dem Tiſche vier — und — ſech — zig — Bachkantaten, faſt alle neu und unbekannt . . . ein unvorſtellbarer Reichtum . . .

Über die Beſitzverhältniſſe ſchweben zur Zeit noch Verhandlungen zwiſchen dem Baron L., der Regierung, dem Provinzialkonſervator und mir ſelbſt, die aber hoffentlich zu einer friedlich-ſchiedlichen Einigung zwiſchen allen Beteiligten führen werden.

Wichtiger wird es für die Leſer ſein, einiges über den Fund ſelbſt zu erfahren. Vor allem intereſſant iſt, daß die Hauptmaſſe einen geſchloſſenen Kantatenjahrgang darſtellt, der — bis auf einigen Mäuſefraß, Waſſerſchaden und Stockflecken ſowie mehrere fehlende Blätter in der Esto-mihi-Kantate — vollſtändig erſcheint. Allerdings bleibt rätſelhaft, wie Forkel von einem Jahrgang über Kirchenlieder ſprechen konnte, denn wenn auch eine ganze Anzahl von Choralkantaten vorkommt, ſo begegnen auch genug andere über die Epiſteln, die Evangelien oder in freien Nachdichtungen; entweder alſo hat Forkel ſich geirrt, indem er zufällig Kirchenliedbear-

beitungen in die Hand bekam, oder er hat noch einen a n d e r e n Jahrgang geſehen — letzteres hat viel Wahrſcheinlichkeit für ſich, da die zwei Kantaten, die ſich nach einer Notiz von Dörffel in jenem Forkelſchen Jahrgang befunden haben ſollen, hier nicht vorkommen — oder Forkel müßte ſich auch hierin geirrt haben. Es liegt ferner noch eine Reihe von Einzelkantaten bei, wie der nachfolgende Katalog es zeigt. Außerordentlich ſchade, daß von der ebenfalls aufgefundenen Paſſionsmuſik nur das erſte Notenblatt, und zwar in zeitgenöſſiſcher Kopie, erhalten iſt: nämlich der Beginn einer Aria für Chor „Samlet euch, getreue Seelen", freilich ohne Autorenangabe. Der Leſer mag ſelbſt nach dem Beginn des Violinparts über die Stilfrage entſcheiden:



Rund zwei Drittel des Beſtandes ſind zweifellos autograph, mehrere Stücke zeigen die Hand der Anna Magdalena, einmal iſt Friedemanns Hand erkennbar, der Reſt, meiſt bloßes Stimmenmaterial, wird auf die Kopiſtentätigkeit der Thomas-Chorführer zurückgehen. Der Vergleich der Sebaſtian'ſchen Schriftzüge und der benutzten Papiere (Waſſerzeichen uſw.) weiſt großenteils auf den Anfang der Dreißiger Jahre in Leipzig, doch zeigen auch Stücke wie die Baßkantate „Ja, Täter des Wortes" (auf Rogate) und „So laßt uns ſeinem Worte glauben" einen Stil und eine handſchriftliche Beſchaffenheit, die auf die Weimarer Zeit zurückweiſen. Wie immer bei Bach gibt es eine Fülle von Überraſchungen, ſo begegnen erſtmals Stücke mit Altpoſaune und mit (freilich nur einfach melodiſch geführter) Harfe ſowie eine Kantate mit „Colascione", einem mandolinenartigen Inſtrument, das gelegentlich in der Hamburger Oper auftritt. Formal merkwürdig iſt, daß Bach einmal die Doppelchörigkeit der Matthäuspaſſion auch auf die Kantate (bei der wahrhaft großartig geratenen Sturmſzene des 4. Epiphaniasſonntags) übertragen hat, daß er in der Himmelfahrtskantate die Chaconnenform und in der Erntefeſtkantate — ein feiner Gedanke! — die Idee der Tanzſuite wenigſtens andeutungsweiſe durchführt. Auch die ausdrückliche Bezugnahme auf ein Werk von Schütz führt einen neuen Zug in Bachs Porträt (das gegenſeitige Verhältnis beider Denkmäler führt auf höchſt feſſelnde Wetensunterſchiede zwiſchen den Großmeiſtern und ihren Zeiten). Daß auf Palmſonntag ein lateiniſches Benedictus geſungen wurde, erſcheint gleichfalls als Unikum, ebenſo die lateiniſche Motette, — die Tonart D-dur und die Fünfſtimmigkeit bei erſterem Werk eröffnen die Möglichkeit einer urſprünglichen Beziehung zur h-moll-Meſſe. Beſonders erfreulich auch der Wiedergewinn des Magnificats für Sopran und Orcheſter, das um 1850 unter den Händen der Bearbeiter der Bachausgabe an einem andern Autograph verſcholl — ein Werk voll Anmut und Lieblichkeit, das bald zu Bachs bekannteſten Werken gehören wird. Doch nun erſt das Werkverzeichnis.

1. Adv.: Chorkantate: Bereitet dem Herrn den Weg (Texteinlagen von M. v. Ziegler).
2. Adv.: Solokantate für Tenor: Ich ſage aber, daß Jeſus Chriſtus (Röm. 15, 8).
3. Adv.: Solokantate für Alt ſupra Chorale: Wie ſoll ich dich empfangen.
4. Adv.: —

1. Weihnachtstag: In dulci jubilo (5ſtg. Chor, Sopr., Ten., Baß, 4 Oboen, 2 Fag., Str.-O.).
2. Weihnachtstag: Solokantate f. Baß: Ihr Halsſtarrigen und Unbeſchnittenen (mit Alt-Poſ.).
3. Weihnachtstag: Chorkantate: Im Anfang war das Wort (mit Viola pomposa).

Sonntag n. Weihn.: Choralkantate: Das alte Jahr vergangen iſt.
Neujahr: Chorkantate (ex Dis): O ſüßer Name Jeſulein.
Epiphanias: Chorkantate: Hocherquickte Chriſtenheit.

1. S. n. Epiph. (für 4 Soloſtimmen): Und ſeine Eltern gingen alle Jahre.
2. S. n. Epiph.: Duettkantate (Dialogus per Soprano e Basso): Weib, meine Stunde iſt noch nicht.
3. S. n. Epiph.: Solokantate f. Tenor: Haltet euch nicht ſelbſt für klug.
4. S. n. Epiph.: Cantata in Concerto (doppelchörig): Tobt und heult, ihr Höllenſtürme.

Septuagesimae: Solokantate (Alt): Begnüge dich, mein lieber Chrift.
Sexagesimae: Chorkantate: An Wafferflüffen Babylon (mit Harfe).
Estomihi: Solokantate f. Baß: Arie: Ach ihr blinden Augenfterne (nur diefer eine Satz, unvollft.?)
Palmfonntag: Chorkantate (Meffenfatz?): *Benedictus, qui venit* (D-dur) a 5.
Ofterfonntag: Chorkantate: Hinweg, du alter Sauerteig.
Oftermontag: Solokantate f. Sopran: So geht mit mir gen Emaus.
Ofterdienstag: Choralkantate: Alfo heilig ift der Tag.
Quasimodogeniti: Choralkantate: Denn alles, was von Gott geboren ift.
Misericordias domini: Terzettkantate (S., A., T.): Wir arg verirrten Schäfelein.
Jubilate: Choralkantate: Kommt her zu mir, fpricht Gottes Sohn.
Cantate: Chorkantate: Es ift euch gut, daß ich hingehe (ältere Faffung von Nr. 108).
Rogate: Solokantate f. Baß: Ja, Täter des Wortes.
Himmelfahrt: Ciaconne supra: Gehet hin in alle Welt (mit obl. Orgel).
Exaudi: Chorkantate: O Geift der Wahrheit, o Vater der Klarheit.
Pfingftfonntag: Choralkantate: Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geift.
Pfingftmontag: Chorkantate: Ergieße dich, du Gnadenfpender.
Pfingftdienstag: Solokantate f. Baß: Ich bin die Tür zu den Schafen (mit Colacione).
Trinitatis: Chorkantate: O welch eine Tiefe des Reichtums.
1. S. n. Trin.: Solokantate: Nur eines kränkt ein chriftl. Gemüte (= 2. Teil v. Nr. 75).
2. S. n. Trin.: Chorkantate: Es fpricht der Unweifen Mund wohl.
3. S. n. Trin.: Duettkantate: Wo find' ich dich, verlorner Grofchen.
4. S. n. Trin.: Concerto ad imitationem H. Sagittarii: „Seid barmherzig".
5. S. n. Trin.: Solokantate für Sopran: Fange mich in deinen Netzen.
6. S. n. Trin.: Solokantate für Tenor: Aus der bedrängten Sündenhöhle.
7. S. n. Trin.: Concert en rondeau: Vergebens ift all Müh und Koft (mit Sinfonia).
8. S. n. Trin.: Chorkantate: Weicht, ihr fälfchlichen Propheten.
9. S. n. Trin.: Chorkantate: Er fprach aber zu feinen Jüngern.
10. S. n. Trin.: Solokantate für Alt: Gütiger Spender der geiftlichen Gaben (darin eingebaut das Largo eines Vivaldi'fchen Concerts für 3 Violinen).
11. S. n. Trin.: Duettkantate f. Sopran u. Tenor: Herre Gott, dein gnädig Wort.
12. S. n. Trin.: Solokantate f. Baß: Der tote Buchftab darf vergehen.
13. S. n. Trin.: Chorkontate: Eilft du vorüber, du kalter Levite.
14. S. n. Trin.: Chorkantate: Fröhlich wolln wir Hallelujah fingen (mit 3 Trompeten).
15. S. n. Trin.: Solokantate f. Tenor: Wer auf fein Fleifch fäet.
Erntedankfeft: Ouvertura: Schicktet dem Höchften die fruchtbaren Garben / Nun danket alle Gott.
16. S. n. Trin.: Solokantate f. Sopran: Darf ich in des Heilands Armen neu erwarmen.
17. S. n. Trin.: Solokantate für Baß: Sind wir nicht alle wafferfüchtig.
18. S. n. Trin.: Chorkantate: Davids Sohn und Davids Herr (mit obl. Gambe).
19. S. n. Trin.: Chorkantate: Nun lob mein Seel den Herren.
20. S. n. Trin.: Solokantate für Baß: Das Himmelreich ift gleich einem Könige.
21. S. n. Trin.: Solokantate für Alt: Jefu, liebfter Wundertäter.
22. S. n. Trin.: Solokantate für Tenor: Abfcheulicher Schalksknecht (mit 3 Fagotten).
23. S. n. Trin.: Chorkantate: O himmlifcher Wandel.
24. S. n. Trin.: Solokantate f. Sopran supra Cantilenam Hermanni: Wenn mein Stündlein.
25. S. n. Trin.: Chorkantate: Heulen und Zähneklappern wird euer Lohn fein.
26. S. n. Trin.: Chorkantate: Wenn aber dies ruchlofe Gefchlecht.

Hochzeitskantate f. Solotenor: Hymenaeus, fchwing die Fackel (Gottfched).
Ratswahlkantate: Glückbetautes Rofenthal (Henrici-Picander).
Trauermotette (6ftg. mit Orchefterftütze): Media vita in morte sumus.
Unfichere Beftimmung: Kantate für zwei Bäffe: Satan, deinen dicken Stricken.
„ „ Kantate für Sopran, Tenor, Baß: Sei fröhlich immerhin.

Passionsfragment: Sammlet euch, getreue Seelen (h-moll).
Magnificat für Sopran und Orchester.
Unbekanntes Kantatenfragment: So laßt uns seinem Worte gläuben (Neumeister).

Ich bin am Ende dieses vorläufigen Berichtes angelangt, der den Bachkennern einige Nüsse zu knacken geben dürfte. Man sieht jedenfalls, daß die Bachforschung auch im reinen Bezwingen der Materie noch längst nicht am letzten Ziele angelangt ist. Auf die allgemeineren, durch unseren Fund aufgerissenen Probleme einzugehen, wird vielleicht heute übers Jahr Gelegenheit sein. Man beschäftige sich jetzt vor allem mit der Fülle neuer Partituren. Da bekanntlich der deutsche Musiker mit den bisherigen 216 Kantaten Bachs bereits genauestens vertraut ist, so wird dies wohl keinerlei Schwierigkeit begegnen.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Wenn man die Uraufführung der Oper „Die Bürgschaft" von Kurt Weill in der Berliner Städtischen Oper wirklich als ein „Ereignis" gelten lassen will, so war diese Première in der Tat der einzige Beweis künstlerischen Unternehmungsgeistes, den die Reichshauptstadt im Verlauf von mehreren Wochen lieferte. Denn die Uraufführung der „Andromache" von Herbert Windt wurde infolge Erkrankungen verschoben, so daß eine Besprechung im Rahmen dieses Berichtes leider nicht mehr erfolgen kann. Wir haben es nicht nötig, über Weills „Bürgschaft" viele Worte zu verlieren. Da dieses Werk weniger künstlerische als tendenziös weltanschauliche Fragen zur Diskussion stellt, so konnte man sich von vornherein darüber klar sein, welch ein Echo diese Oper in der Berliner Presse finden würde. Wer den geistigen Inhalt dieser Sozialistenoper gutheißt, der bekundet damit eine unverantwortliche Sympathie mit jener Zersetzungspolitik, die auf marxistischer Grundlage volkhaftes Wesen vergiftet und vernichtet. Typisch hierfür ist das Motto der Oper: „Es ändert sich nicht der Mensch. Es sind die Verhältnisse, die seine Haltung verändern." Und somit wird der Mensch im Libretto Caspar Nehers ein willenloser Sklave des Geldes, ein Werkzeug egoistischer Machtgelüste, und in der schroffen Gegenüberstellung von Armut und Kapital finden sich zeitliche Anspielungen auf die Idee des Klassenkampfes. Die der Oper zugrunde liegende kleine Parabel von Herder, die den Kauf eines Sackes voll Spreu mit einem darin verborgenen Schatz behandelt, dient den Autoren nur als Mittel zum Zweck, um einen billigen Rahmen für die Verbreitung geistiger Irrlehren und demagogischer Tendenzen zu gewinnen. Man spürt zu deutlich die Absicht, um nicht verstimmt zu werden. Daß der gleiche Verlag, der die von mir schon an den Pranger gestellten bolschewistischen Arbeiterchöre herausgegeben hat, nämlich die „Universal-Edition", auch Weills „Bürgschaft" verlegt hat, ist ein Beweis für die Richtigkeit meiner Feststellungen. Und da soll es immer noch Musiker geben, die an der politischen Verseuchung der Musikwelt zweifeln! Gerade diese Gleichgültigen, geistig Trägen — sie sind es, die der gewissenlosen Ausnutzung der deutschen Bühne zur Verbreitung marxistischer Irrlehren Vorschubdienste leisten! Wenn ihnen nicht dieser neue Kurt Weill mit seinen Verbrechertypen, seiner Kaschemmenmoral und seinen widerlichen Einzelheiten — z. B. die Sterbeszene einer Mutter, während die Tochter gleichzeitig Tango tanzt — noch in letzter Stunde die Augen öffnet, dem ist eben nicht zu helfen! Die Hoffnung, daß die Musik die Schroffheiten des Inhalts lindert, erweist sich bei Kurt Weill selbstverständlich als trügerisch. Um die Form der „Oper" zu meistern, zu der Weill diesmal zurückgekehrt ist, fehlen ihm jegliche schöpferische Voraussetzungen. Weill bleibt der kleine musikalische Handwerker, der die Technik einförmig hämmernder Rhythmen und eintönig rezitativischer Melodiefloskeln ad

absurdum führt, ohne ein anderes Gefühl als das lähmender Langeweile zu erzeugen. Daß der Intendant Carl Ebert die Regie führte, gibt einen bezeichnenden Aufſchluß über die Art ſeines künſtleriſchen Ehrgeizes. Schade um den Einſatz trefflicher geſanglicher Kräfte! Wenn ich nicht irre, ſo war es gerade Kurt Weill, der einſt ſeinen Antipoden Richard Wagner wegen der Länge ſeiner Muſikdramen angeiferte. Weill ſelbſt darf aber für die Aufführung ſeiner Oper eine Zeitdauer von faſt vier Stunden in Anſpruch nehmen. Dafür iſt es auch Kurt Weill — der auf den Thron der Zeitkonjunktur erhobene famoſe Jünger moskowitiſcher Bekenntniſſe! Heil!

War auch die Operntätigkeit mehr als gering, ſo erhob ſich doch das Konzertleben in der Zeit vor Oſtern zu dem üblichen Höhepunkt. Haydn beherrſcht das Programm. Ich habe die Überſicht darüber verloren, wie oft wir diesmal die „Jahreszeiten" zu hören bekamen. Ich glaube, etwa fünfmal. Es iſt typiſch für den Berliner Konzertbetrieb — ich gebrauche das Wort „Betrieb" abſichtlich —, daß unter den konzertierenden Chorvereinigungen niemals eine gegenſeitige Einigung zu erzielen iſt. Glaubwürdig erſcheint beiſpielsweiſe die Behauptung, daß ein ſehr bekannter konzertierender Chor eine andere Chorvereinigung dazu zwingen wollte, ihr Konzert nicht vor der Veranſtaltung des erſten Chores zu inſerieren, obgleich dieſer mit den Proben viel ſpäter begonnen hat als die andere Chorvereinigung. Ich hörte eine in Anbetracht der Schülerleiſtung ſehr annehmbare Aufführung der „Jahreszeiten" unter Prof. Franz Schreker mit dem Hochſchulchor, einwandfrei und zuverläſſig wie immer leitete Prof. Georg Schumann ſeine „Singakademie", und unter der ſtraffen, lebendigen Führung Bruno Kittels hinterließ die Wiedergabe des Oratoriums mit dem Kittelſchen Chor und dem Philharmoniſchen Orcheſter denkbar günſtige Eindrücke. Eigenartig war die Haydn-Feier der Volksmuſikſchule an der Akademie für Kirchen- und Schulmuſik unter Fritz Jöde. Die Zwangloſigkeit der Veranſtaltung ohne eine bewußte Betonung des konzertanten Charakters hatte etwas für ſich und eröffnete grundſätzliche Ausblicke auf die zukünftige Entwicklung des Konzertlebens.

Die Reihe der großen Orcheſterkonzerte nimmt wieder zu. Erich Kleiber erhält in Anbetracht ſeiner geringen Zahl von nur drei Staatsopernkonzerten noch einige Zuſatzkonzerte in der Philharmonie und dirigiert an einem „Ruſſiſchen Abend" mit rechtem Erfolg Muſſorgsky, Rachmaninoff und Tſchaikowskys „Vierte" mit dem effektvoll aufgezogenen Scherzo. Klemperer iſt zu Haydn, Mozart, Brahms zurückgekehrt und enthüllt ihre Struktur mit dem Seziermeſſer des Chirurgen. Im Programmheft der Staatsoper leſen wir zum Scherzo der „Vierten" von Brahms die tiefſinnige Erklärung: „Gegen die Tatſache, daß wir nur ein Leben zu verlieren haben, und uns nicht verlieren dürfen, gibt es kein Widerreden. Entfalten wir die höchſte Energie uſw." Dieſe Aufforderung zur „höchſten Energie" ließ ſich Klemperer natürlich nicht zweimal ſagen. In einem Orcheſterkonzert unter Leitung von Oskar Fried ſpielte Serge Prokofieff ein eigenes Klavierkonzert. Kein Werk von perſönlichem Wert, dankbar für den Pianiſten angelegt. Mehr und mehr in den Vordergrund tritt Dr. Helmuth Thierfelder als Dirigent einer Serie von Konzerten mit dem Philharmoniſchen Orcheſter. Man wünſcht dem tüchtigen, ſtrebſamen jungen Stabführer ein ſtärkeres Echo in der Öffentlichkeit. Er brachte eine unbedeutende „Heroiſche Elegie" von Grovermann zur Uraufführung, ferner eine ſtiliſtiſch uneinheitliche, zwiſchen impreſſioniſtiſchen und derben, lärmreichen volkstümlichen Elementen ſchwankende „Kareliſche Rhapſodie" von Klami. Sehr mäßig die übernervöſe Alice Landolt als Soliſtin. Die Ausbeute an neuer Muſik war gering. Wir hörten minderwertige amerikaniſche Komponiſten, profilloſe litauiſche Muſik von Gruodis, eine ſauber gearbeitete, wenig anregende Rhapſodie von Leopold van der Pals, ſelbſt Arthur Honegger, ein immerhin beachtenswerter einfallreicher Kopf, entpuppte ſich in einem 1929 komponierten Violoncello-Konzert, das Richard Sturzenegger gewandt vortrug (Leitung: Erich Band) als ein recht mittelmäßiger Erfinder, deſſen mit Jazzrhythmen gewürzte Themen höchſtens einen Unterhaltungswert beſitzen. — Stark beſucht ſind ſtets die großen Soliſtenkonzerte. Kammermuſikabende des Buſch-Quartetts, des Klingler-Quar-

tetts, Mayer-Mahr mit Havemann, Vecsey und anderer Größen des Musiklebens erfreuen sich nach wie vor großer Beliebtheit. Neu gebildet hat sich die Kammermusikvereinigung der Staatsoper unter Führung des hochbegabten Konzertmeisters Georg Kniestädt. Ein mutiges, aber zweifellos von Erfolg gekröntes Unternehmen.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Noch immer stehen wir hier im Zeichen des Abbaus und der Versuche einer gemeinsamen Sparzusammenlegung: so soll das Krefelder Stadttheater nach einer, von der Stadt widerrufenen Nachricht an einen namhaften mitteldeutschen Theaterdirektor verpachtet werden, und ein soeben begründeter Verein der Freunde des Krefelder Stadttheaters will nach dem Vorbild des gleichnamigen Kölners das Institut stützen helfen. Die Vorbereitungen für das neu zu gründende „Nassauische Landestheater" in Wiesbaden sind im Gange. In Hamborn haben sich die Verhältnisse unerfreulicherweise zugespitzt: die Stadt entließ die Musiker fristlos wegen ihrer Weigerung, sich in das Büropersonal der Verwaltung einreihen zu lassen. Zu einer Pressefehde führte in Köln der Entschluß der Intendanz, den als Opernchorleiter ganz hervorragenden und auch als Leiter von Aufführungen neuer Operetten von der Kritik durchaus anerkannten Werner Gößling zu kündigen, alſo als einzigen deutschen Dirigenten Fritz Zaun zu belassen, während alle übrigen, ausländischer Herkunft, ihre Stellung behalten. Auch Dr. Hezel und Hans Strohbach, längst bewährte Spielleiter, erhielten ihre Kündigung. Schon sind diese Dinge in den Streit der Parteien gezogen und die künstlerische Atmosphäre Kölns dadurch getrübt worden. Ebenso wurde es übel vermerkt, daß unser Opernhaus wohl Verdis „Traviata" und seinen doch wohl kaum mehr, trotz Franz Werfels dichterischer Umarbeitung, zu belebenden „Simone Boccanegra" herausstellte, dagegen Pfitzners „Herz" noch immer nicht gebracht hat. In den städtischen Sinfoniekonzerten hörte man unter Abendroths Leitung eine Lustspiel-Ouvertüre des Genfers Pierre Maurice, die Einleitung zu seiner in Kiel uraufgeführten komischen Oper „Nachts sind alle Katzen grau", ein hübsches, anspruchsloses, gediegen gearbeitetes Stück, am selben Abend den einheimischen Dr. Georg Ledderhose als Interpret des Tschaikowskyschen b-moll-Klavierkonzerts, den von der Rheinischen Musikschule, an welcher er früher neben Ledderhose wirkte, an die Hochschule berufenen Heinz Jolles mit Schumanns Klavierkonzert, beide mit gutem Erfolg. Die Gesellschaft für neue Musik stellte Hugo Herrmanns Gambenkonzert (Solist Grümmer) zur Diskussion: eine zwischen Neuakademismus und Casellascher Neuromantik pendelnde nicht einheitliche Arbeit, dann Milhauds „Kleine Sinfonien" für Kammerorchester, ziemlich oberflächliche Klangstudien und zuletzt als eigentlichen Gewinn zwei Sätze für Cello und kleines Orchester des Jungrussen Tscherepnin, die von ursprünglicher Kraft und Erfindungsgabe zeugten und dem Solisten Grümmer wie dem Dirigenten Szenkar lebhaften Beifall eintrugen. Ausgezeichneten Eindruck hinterließ wieder der Morschelsche Kammerchor, der in der Musikbücherei Tanzweisen für Chor und Klavier von Schubert, Brahms und Strauß vortrug, während Gerta Schmitz mit gutem Gelingen Lieder beisteuerte. Neben Morschel zeichneten sich hierbei am Klavier aus Leonie Hähner und Martin Steinkrüger. Der Bachverein Prof. Boells bot uns Bachs selten zu hörende A-dur-Messe und Orgelwerke von Scheidt, Bach und Reger, außerdem ein Gastspiel des tüchtigen Elberfelder Kammerchors unter Schulzens Leitung. Mit einem Schubert-Goethe-Abend erfreute Amalie Merz-Tunner im Rahmen der Musikalischen Gesellschaft (Begleitung: Gustav Classens). Im Rundfunk bot Dr. Buschkötter Bruckners „Vierte", Regers „Requiem" (Chorleitung: Zimmermann), Straußens „Zarathustra", Beethovens, von Rehberg gespieltes G-dur-Klavierkonzert, außerdem als Uraufführung die „Türkisch-armenische Suite" von Hermann Unger, als Erstaufführungen die Kleine Suite für Sologeige und kl. Orchester von Stefan Frenkel, ein unter-

haltſames, yazzgetränktes, geigeriſch dankbares Stück, ſowie Max Fiedlers nachromantiſche Serenade. O. J. Kühn vermittelte uns die Bekanntſchaft mit Franckenſteins „Feſtlicher Muſik", dem ſtimmungstiefen Klavierkonzert von Auguſt Reuß (Dr. Georgii), den Hymnen von Hausegger (Wocke), während Zimmermann gediegene Volksliedchöre von Walter Trienes und „Fauſtchöre" von Hans Avril, dem ehemaligen hieſigen Schauſpielkapellmeiſter, erklingen ließ. W. Strienz und Grape ſetzten mit Glück ihren Zyklus „Klaſſiſches Lied und Ballade" mit Schuberts „Winterreiſe" fort. Hermann Scherchen erſchien im Auftrage der Reichsfunkgeſellſchaft als Gaſt, um Paul Höffers ein wenig jahrmärktliches „Feſtliches Vorſpiel" und Künneckes klangfrohe „Tänzeriſche Suite" als Neuheiten zu bringen.

In Aachen brachte Wetzler ſeine „Baskiſchen Tänze" zur Aufführung, und Mitja Nikiſch, der Sohn des großen Dirigenten, hinterließ als Interpret des Tſchaikowskyſchen b-moll-Konzerts einen ausgezeichneten Eindruck. Reichwein in Bochum verhalf der „Tantalus-Ouvertüre" ſeines Konzertmeiſters Kurt Hofmann zu einer erfolgreichen Uraufführung. In Bonn gab der Münchener Kapellmeiſter Hellmut Kellermann einen Abend mit dem Städtiſchen Orcheſter und erntete, wie ſchon bei ſeinem erſten Auftreten, einen überaus ſtarken Erfolg, nicht minder die Soliſtin des Konzerts, die Wiener Celliſtin Beatrice Reichert. Dortmund unter Wilhelm Sieben gab als Erſtaufführung die kammermuſikaliſch ſauber gearbeitete Luſtſpiel-Suite „Der Widerſpenſtigen Zähmung" des Würzburgers Hermann Zilcher. In Duisburg wagte man ſich endlich (dies gilt für die übrigen deutſchen Bühnen!) an Marſchners „Hans Heiling", der unter Paul Drach ſogar einen regelrechten Publikumserfolg hatte. Düſſeldorf dagegen begnügte ſich mit der Erſtaufführung einer Operette von Benatzky „Zur goldenen Liebe". In Elberfeld erklang als Neuheit Julius Weismanns konzertante Suite für Bläſer und Streicher unter lebhaftem Beifall, und Eſſen begann einen Sonderzyklus von Dramen und Opern zeitgenöſſiſcher Autoren, darunter des „Protagoniſten" von Kurt Weill und der einaktigen Farce „Angelica" der Franzoſen Nino und Jacques Hibert, von denen freilich das erſtere Werk heute ſchon als überlebt, das zweite als ein Aufguß alter Buffokunſt gelten muß. Die muſikaliſche Leitung hatte Alfons Riſchner. Hagen brachte Verdis „Maskenball" in der urſprünglichen Faſſung als Novität unter Siegfried Meik, und in einem Orcheſterkonzert ſtellte ſich der einheimiſche Hans Herwig als tüchtiger Dirigent mit einem klaſſiſchen Programm vor. In Krefeld bot Meyer-Gieſow in einem volkstümlichen Konzert Proben zu dem Thema: „Vom Menuett zum Boſton", wobei die Ecossaiſen von E. Schlag einen Sondererfolg davontrugen. Mannheim erlebte die Uraufführung der nach dem holländiſchen Schauſpiel von Crommelynk geſchaffenen Oper „Der gewaltige Hahnrei" von Berthold Goldſchmidt unter Roſenſtocks Leitung, einer Groteske der Eiferſucht, für die der junge Komponiſt eine unterhaltende Muſik gefunden hat. Wiesbaden brachte neben einer Wiederaufnahme des „Nibelungenrings" als deutſche Uraufführung Roſſinis Jugendwerk „Signor Bruſchino", die zuerſt von Offenbach in Paris ausgegraben wurde und diesmal unter Dr. Zulaufs muſikaliſcher Leitung einen recht guten Eindruck hinterließ. In Münſter hörte man Max Trapps neues Klavierkonzert mit dem Komponiſten am Klavier und Dr. v. Alpenburg als Dirigent, das geſchickt Straußſche und Strawinskyſche Einflüſſe miſcht.

Wiener Muſik.

Von Victor Junk, Wien.

Die Staatsoper hat eifrige und gute Arbeit verrichtet. Neben der denkwürdigen, ja muſtergültigen und vom Komponiſten ſelbſt rückhaltlos anerkannten Erſtaufführung des „Herz" von Pfitzner — über das wir ſchon berichteten — erhielten wir in den kürzeſt möglichen Zeiträumen Neueinſtudierungen von „Aida", „Angelina", dem „Kuhreigen" und der „Elektra" („Paleſtrina" und der „Freiſchütz" ſind uns für die allernächſte Zeit verſprochen).

Die neue „Aida" ist ein Verdienst der musikalischen Leitung von Arturo Lucon als Gastdirigenten und Hans Duhan als Regisseur. Die Not der Zeiten zwang, die alten Dekorationen beizubehalten, und siehe da: das schadete gar nicht, nicht einmal bei einer Ausstattungsoper wie „Aida" schadet es, denn das viel Wichtigere, die musikalische und darstellerische Wiedergabe, stand auf der Höhe, ja sie war eine der allerbesten, die wir wünschen konnten. Auf einmal ist ein Ensemble wieder da, und ein vorzügliches noch dazu, in das, neben altbewährten Namen wie Mayr, Schipper, Manowarda und Fräulein Rünger, insbesondere die glückliche Neuanwerbung Herrn Völkers und das Gastspiel Fräulein Zdenka Zikas abrundend sich einfügten. Die letztgenannte junge Sängerin, im Besitze einer außerordentlich schönen, großen und tragenden Stimme, von reinster und überzeugender Höhe, dazu von gewinnender Bühnenerscheinung und individuell ausdrucksvollem Spiel, möchten wir gerne dauernd festgehalten wünschen.

Das reizende Komödiantenspiel von Rossinis „Angelina" ist aus dem Redoutensaal, wo es vor etwa zwei Jahren zuerst auftauchte, um leider bald wieder zu verschwinden, nun in das große Haus am Opernring übergesiedelt und hat da die Wirkung seiner leichten und einfallsreichen Musik und einer geistreich lebendigen, prickelnden Spielanweisung durch Dr. Wallerstein, die gleichsam jeden Einfall der Musik optisch noch einmal aufleben läßt, neuerdings bewährt; Frau Kerns Ziergesang, Patakys gemütvolle Lyrik, die natürliche Drastik der Herren Hammes und Norbert, die Virtuosität des Orchesters unter Heger verhalfen der Aufführung zu starker, hoffentlich bleibender Wirkung.

Endlich der „Kuhreigen", eine Art Nachfeier zum Kienzl-Jubiläum und zur Gutmachung dafür, daß das Werk im Jahre 1921, als es zum ersten Male in die Staatsoper eingezogen war, so bald wieder verabschiedet werden mußte, offenbar weil seine volkstümliche Musik damals als zu melodiös empfunden wurde. Heute urteilt das Publikum wieder anders darüber, und so mag auch diese bescheidene und anspruchslose Blüte schlichten, aber ehrlichen Musizierens ihr Plätzchen an der Sonne haben! Der zarten Figur der kleinen Blanchefleure gibt Frau Angerer alles, dessen sie bedarf, um uns menschlich nahezukommen. Kalenberg, Wiedemann, Manowarda, Prof. Heger, Duhan, alle wetteiferten in der liebevollen Fürsorge um das Werk.

Rüstig und mit bleibendem Glück arbeitet die Volksoper weiter. Gelegentlich herangezogene Operetten, wie das mit Lanner'scher Musik lebensfähig gemachte Singspiel „Alt-Wien", bewähren sich fast als Zugstücke und liefern die materielle Basis für höhere künstlerische Zwecke. Einen solchen erfüllte die Volksoper mit der Aufführung von Dvořáks „Teufelskäthe", die wir im Vorjahr in einem Gastspiel der Olmützer Oper auf tschechisch gehört hatten. Die Wirkung der deutschen Fassung (von R. Batka), in der die Oper jetzt „Der Teufel und die Käthe" betitelt ist, litt wohl etwas darunter, daß inzwischen Weinbergers „Schwanda" den Witz, die Übertölpelung der Hölle, mit mehr Humor vorweggenommen hat. Die frische Musik Dvořáks ist indessen daneben keineswegs veraltet, sie kann es auch kaum, da auch sie national verankert, also urecht ist. Es war uns interessant zu beobachten, daß für den Humor des Höllenakts nicht nur Weinberger, sondern auch Dvořák zu wenig von der Leidenschaft Smetanas oder von der diabolisch-travestiehaften Art Offenbachs besitzt: in beiden Stücken muß ein Ballet sozusagen optisch den letzten Teufeleien zuhilfe kommen, die uns die Musik schuldig bleibt.

Eine Menge Novitäten brachten uns die Dirigenten der großen Orchesterkonzerte. So Leopold Reichwein ein neues Klavierkonzert von Alexander Tscherepnin, das dieser selbst spielte; es ist dies ein virtuoses Orchesterstück mehr impressionistischen Charakters, dem es an stimmungsmalenden Episoden nicht fehlt, die sich schließlich zu einem national gefärbten Tanzstück von kräftiger Wirkung steigern. Ein programmatisches Miniaturbild stellt das „Scherzo fantastique" von Strawinsky dar, das wir im Philharmonischen Konzert unter Clemens Krauß hörten: es soll das bewegte, summende Treiben in einem Bienenstock musikalisch illu-

ſtrieren. Auch dieſes frühe Werk (op. 3) verleugnet ſeinen Komponiſten nicht, es iſt ebenſo delikat ſpieleriſch und unſentimental, voll figuriert ſchwirrender Beweglichkeit wie alle andern Strawinskys. Nur friſcher in der Wirkung als etwa die „Pſalmen-Sinfonie", die uns Otto Klemperer vorführte: hier baut Strawinsky auf lateiniſche Pſalmentexte ein dreiſätziges ſinfoniſches Gebilde auf, das ein Gebet um göttlichen Beiſtand, die Erhörung und endlich die Lobpreiſung Gottes zum vokalen Inhalt nimmt. Die Chorſätze ſind durchaus gediegen und ſanglich, etwa in der Art wie die des „Oedipus rex", das Ganze aber doch zu ſtarr, um wirklich mitzureißen, denn das Sinnbildliche der Worte geht in dem Spieleriſchen, Geiſtreich-Konſtruktiven dieſer monoton unſinnlichen Muſik verloren. Die Wirkung wird zuletzt doch gerettet durch Inſtrumentaleffekte, wie das Glockengeläute der Pauken und Klaviere zu diſſonierenden Bläſerakkorden.

Hermann Abendroth ließ im vierten Jubiläumskonzert der „Tonkünſtler" die „Maroſzeker Tänze" von Zoltan Kodaly aufſpielen, in denen wohlklingende Volksliedthemen rhapſodiſch konzertant, mit ſtark rhythmiſchen Einſchlägen, geſchmackvoll verarbeitet ſind. Maurice Ravel gaſtierte als Dirigent bei den Philharmonikern und führte ſein neueſtes Klavierkonzert vor, das allerneueſte alſo, das Marguérite Long gewidmet iſt, die es auch ſelbſt ſpielte. Es ſind diesmal drei Sätze, von denen der mittlere, ein Adagio, am wenigſten ſeinen Schöpfer erkennen laſſen würde, indes das virtuoſe Temperament und die harmoniſche Hemmungsloſigkeit des letzten Satzes ſichern auch dieſem Werk den Effekt einer Überraſchung. Es gefiel außerordentlich, ſchon wegen des ſchönen und feinen Spiels der Interpretin. Auch war der ganze Abend dem berühmten franzöſiſchen Meiſter gewidmet, an dem der „Boléro", von Clemens Krauß dirigiert, wie gewöhnlich elementar einſchlug.

Die „Zwei Etuden für Orcheſter" (ein neuerdings beliebter Titel, der offenbar bewußte Unzulänglichkeiten decken ſoll) von dem Deutſchruſſen Wladimir Vogel klingen recht international; ſie entbehren ſo gut wie jeglicher Thematik, leben ſich aus in einer bis zum Äußerſten des Ertragbaren feſtgehaltenen Monotonie der Schlagzeuggeräuſche, laſſen hie und da vereinzelte Töne, beſſer geſagt: Schreie der Bläſer in den übrigen Orcheſterbrei hineinſpritzen, die dann ebenfalls obſtinat im Ohre feſtkleben bleiben, und kennen keine andre Steigerungsart als die roh dynamiſche. Beſſer als mit dieſer Novität ſchnitt Robert Heger mit der zweiten Neuheit des Abends ab, mit dem „Verklärten Jahr" von Joſeph Marx. Hier hat der Komponiſt fünf Orcheſterlieder, die den Stimmungen der Jahreszeiten lyriſchen Ausdruck geben, zu einer Art Suite vereinigt, die alle Vorzüge ſeines innerlich beſchwingten und meiſterhaft geformten Muſizierens im beſten Lichte zeigt. Joſef Manowarda ſang die Lieder unübertrefflich ſchön.

Eine intereſſante Uraufführung erlebten wir endlich mit der unvollendet hinterlaſſenen „Symphoniſchen Rhapſodie" für Violine von Reger. Noch am Vortage ſeines Todes, am 9. Mai 1916, hatte er an einem neuen Werk für Violine und Orcheſter gearbeitet und es faſt zu Ende komponiert. Das von Florizel v. Reuter im Auftrage der Witwe vervollſtändigte Stück hörten wir zunächſt mit Klavierbegleitung, die Franz Schmidt zu Herrn Reuters perſönlicher Violininterpretation ſpielte. Wir wiſſen noch nichts Näheres über die Art der Ergänzung, dürfen aber von einem ſtarken Eindruck auch dieſes „allerletzten Reger" ſprechen. Das vierteilige, ohne Satzunterbrechung geſchriebene Werk bringt zunächſt eine ſchöne geſangliche Einleitung, ein wild geſpenſtiſches Scherzo von echt Reger'ſcher ſauberer thematiſcher Detailarbeit, dann ein langſames, erdentrückt dahinſchwebendes Mittelſtück und wird ganz naturgemäß von einer Fuge gekrönt, vor deren Schlußgipfelung dem Soloinſtrument mit etwas theatraliſchem Pomp die übliche Kadenz eingeräumt iſt. Hier glaubt man wohl die Feder des Überarbeiters zu ſpüren, der indes ſeine Sache mit Geſchmack und Pietätsgefühl durchgeführt zu haben ſcheint.

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Zum Busch-Jubiläum (15. 4. 1932).

Von E. Dahlke, Dortmund.

Aus nachstehenden Silben sind 26 Wörter oder Wortgruppen zu bilden, deren Anfangsbuchstaben, von oben nach unten gelesen, und deren Endbuchstaben in umgekehrter Richtung einen Sinnspruch von Wilhelm Busch ergeben:

a — al — am — ar — as — bach — ber — bert — cha — cha — con — dach — de — di — e — e — e — ein — er — es — fing — früh — gau — ge — ger — ger — hel — hil — i — im — in — ka — knab — kon — kow — ky — le — ler — low — mar — me — mer — mi — mu — nach — nar — ne — ne — ni — ni — no — o — on — or — pe — pro — rag — rau — ri — ri — ri — ri — richt — ro — ro — ro — se — seg — si — strel — ta — tanz — ter — ti — ti — ti — un — un — vi — za — zi.

Die einzelnen Wörter bedeuten:

1. Verwandlung der Stimme, auch alter Tonsysteme.
2. Intervall.
3. Bildungsstätte.
4. Anfang eines Mörike-Wolf-Liedes.
5. Wort aus der Messe.
6. Gattung der Kirchenmusik.
7. Russischer Komponist u. Musikschriftsteller der Gegenwart.
8. Zeitgenössischer Klaviervirtuose, einst ein Wunderkind.
9. Alte Liedform des 15. Jahrhunderts.
10. Forscher auf dem Gebiete mittelalterlicher Kirchenmusik.
11. Liederkomponist um 1700.
12. Vielgenannter Name aus den Gründerjahren des Oratoriums.
13. Lyrisch-dramatisches Charakterstück.
14. Gestalt aus Pfitzners Oper „Das Herz".
15. Gelehrter italien. Musiker des 18. Jahrh.
16. Vertreter der Florentiner ars nova, 14. Jahrhundert.
17. Tätigkeit, die vom Künstler oft nicht angenehm empfunden.
18. Salonliederkomponist.
19. Oberbayerischer Ort, durch Aufführungen bekannt.
20. Symphonie von Beethoven.
21. Komponist, Sohn eines bekannteren Dichters.
22. Anfang eines Goethe-Reinecke-Liedes.
23. Deutsche Rundfunksendergruppe.
24. Vorschrift in einer Geigen-Orchester-Stimme.
25. Titel einer neueren (1924) Wiener Operette.
26. Alte instrumentale Tanzform.

Die Lösungen der vorstehenden Aufgabe sind bis 10. Juni 1932 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung gelangen insgesamt sieben Preise zur Verteilung, über die das Los entscheidet, und für die Bücher nach freier Wahl der Preisträger aus dem Verlag von Gustav Bosse zur Verfügung stehen. Die Preisstaffelung ist folgende:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
vier Trostpreise: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—.

Für richtige Lösungen, die in einer besonders gelungenen Form (Dichtung, Komposition u. dgl.) eingesandt werden, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung und gegebenenfalls auch Veröffentlichung vor. Z.

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels

von Theodor Feige, Porta/Weser.

(Januar-Heft 1932.)

Rätselraten, das macht Spaß,
Hast du Glück, gewinnst du was.
Ganz besonders ist es fein,
Wenn sich dann dein Bücherschrein
Mählich füllet seinen Leib:
Bücher, die zum Zeitvertreib,
Begehrenswert dir lang erschienen
Und dir zur Erbauung dienen.
Wem verdankst du dieses Glück?
Einzig nur: der „Zeitschrift für Musik".

Chr. Zeiller, München.

Aus den genannten Silben waren die folgenden 29 Worte zu finden:

1. Waldemar, 2. Obertöne, 3. Minnelied, 4. Adam de la Halle, 5. Nardini, 6. Salicional, 7. Irrelohe, 8. Nebentonarten, 9. Gabrieli, 10. Triole, 11. Dudelsack, 12. Abbreviaturen, 13. Legende, 14. Am frischgeschnitt'nen Wanderstab, 15. Sinigaglia, 16. Seelenruh, 17. Diminution, 18. Intrade, 19. Chaotisch, 20. Radames, 21. Unterton, 22. Harmonie, 23. Interludium, 24. Generalpause, 25. Nautilus, 26. Intervalle, 27. Ezio, 28. Drei Laub, 29. Eisenberger.

Das Zitat, das sich aus den Anfangs- (von oben nach unten gelesen) und Endbuchstaben (von unten nach oben gelesen) ergibt, lautet:

„Wo man singt, da laß dich ruhig nieder,
böse Menschen haben keine Lieder."

Die vorliegende Aufgabe gehörte zu jenen, die manchen Stoßseufzer entlocken.

„Das war ein hartes Rätselknacken,
die Zähne tun mir jetzt noch weh,
der Schweiß lief mir von Stirn und Backen,
in Strömen, breit wie unsre Spree.

Mit seinen ausgefallenen Namen,
macht uns der Herr aus Porta heiß,
wie der Professor im Examen,
der Vieles fragt, was man nicht weiß."

schreibt Rektor Gottschalk „im Namen vieler". So konnten aus den eingegangenen Lösungen nur insgesamt 49 als richtig gezählt werden.

Trotz dieser Mühen — oder vielleicht gerade dadurch angefeuert — haben eine ganze Reihe unserer alten und zum Teil auch neue Rätselfreunde die Einsendung in eine recht wohlgelungene, oft höchst phantasiereiche Form gekleidet, so z. B. lädt Hauptlehrer Deger in der aus früheren Veröffentlichungen bekannten schwäbischen Mundart die Rätselrater ein eine Sommerreise in seine Heimat, „wo man gern singt", zu machen:

„was wär des für e Freud, e großi,
wenn in de Summerzeit dies johr
uf eimol alli Rätselroter
der ZFM sich stellte vor ..."

oder wenn Lehrer Jentschura den Spruch zu einer Legende in Versen verarbeitet, den Besuch eines bäuerlichen Ehepaares schildernd, das mit einer Erbschaft in der Tasche die musikalischen Programme der Großstadt studiert und mit dem „Wo man singt, da laß ich ruhig nieder ..." doch nicht so ganz zurecht kommt. Die dichterischen Einsendungen tragen diesmal fast durchweg mehr heiteren Charakter, während der Ernst durch verschiedentliche, zum Teil wieder recht gute Kompositionen vertreten ist. Wir müssen diesmal leider davon absehen, auch nur eine der preisgekrönten Lösungen zum Abdruck zu bringen, da einmal der Raum in unserem Haydnheft besonders knapp ist und gerade die wertvollsten Arbeiten zu lang sind. Wir beschränken uns daher darauf einmal aus den zahlreichen Briefen den einen und andern herauszugreifen, der, als einer von vielen, besagt, wie unsere Leser unsere Absichten mit der Einschaltung dieser Rätselecke verstehen. So schreibt z. B. Prof. Püschel aus Chemnitz:

„.... Ich möchte Ihnen heute einmal danken für die famose Anregung, die Sie mir wie so vielen anderen Lesern der ZFM mit Ihren reizvollen Rätseln bieten. Rätsellösung ist eine vortreffliche Entspannung; Ihre Rätsel frischen zudem manches Vergessene oder wenigstens unter der Bewußtseinschwelle Liegende, wieder auf und regen sehr fein zum Nachdenken und Kombinieren an ...."

oder Dr. Paul Bülow, Lübeck: „... im übrigen ist es in diesen stürmischen und verworrenen Tagen eine erlösende Genugtuung, in stiller Arbeitsklause den guten Geistern unseres deutschen Kulturbereichs zu dienen. Wie ermutigen dazu auch immer wieder die prächtigen Beiträge zu Ihren Rätselaufgaben — wieviel edles Menschentum wirkt doch in der Stille. Ich bin stets tief gerührt, wenn ich die eingesandten Lösungen, die oft eine unerhörte Mühe an Arbeit und Können darstellen, lese. Ihre Zeitschrift ist wirklich ein Gnadengeschenk im bösen Gewirr der Zeiten ...."

Die Verteilung der Preise geschieht wie folgt: Je einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 12.—) erhalten: Elfriede Birkenstock, Saarbrücken — Helmut Bräutigam, Unterprimaner, Crimmitschau — Otto Deger, Hauptlehrer, Neustadt i. Schwarzwald — Max Jentschura, Lehrer, Rudersdorf/Apolda — Ernst Lemke, Studienrat, Stralsund — Walter Rau, Chemnitz — Kirchenmusikdirektor Richard Trägner, Chemnitz. — Es sind lauter uns wohlbekannte Namen, woraus sich von neuem ergibt, daß alle unsere Rätselfreunde, denen es aus Zeit oder Veranlagung nicht gegeben ist, sich mit Dichtungen oder Kompositionen einzustellen, eine Änderung in der Preisverteilung dringend wünschen werden, was ja nun mit der übernächsten Lösung geschieht (s. Märzheft). Unter den vorliegenden Kompositionen ist an erster Stelle Walter Rau zu nennen, der sich wiederum mit einer größeren Arbeit einstellt, die er „Kurze Scherz-Suite" für gemischten Chor nennt und in welcher er den Text der Lösung in fünf verschiedenen Arten durchkomponiert: 1. Intrade, 2. Allemande, 3. Gavotte mit Musette, 4. Bourreé, 5. Gigue. Die Form der Stücke hat ihn mitunter verführt, außerordentlich schwer sangbare Stimmführung zu wählen. Es dürfte insbesondere die Allemande kaum ausführbar sein. Auch bei einzelnen anderen Stücken finden sich schwer sangliche Stimmführungen. Wenn das ganze Werk nicht so außerordentlich umfangreich gewesen wäre, würden wir es gerne zum Abdruck gebracht haben, da es interessant ist, mit welchem Geschick Walter Rau für den durchaus nicht übermäßig inspirierenden Text immer neue Melodienführungen und rhythmische Gestaltungen findet. Elfriede Birkenstock hat mit Humor durch Text und Musik die Lösung gegeben. Helmut Bräutigam ist es gelungen, einen Kanon für 9 Stimmen über den Text der Lösung einzuschicken. Um kein Chaos zu bringen, mußte natürlich die harmonische und melodische Gestaltung verhältnismäßig einfach bleiben. Trotzdem darf die kleine Lösung als ausgezeichnet vermerkt werden. Ebenso hat Ernst Lemke eine vorzügliche Lösung in seiner 4stimmigen Vertonung des Textes gefunden, die gut durchgearbeitet ist und Richard Trägner verdient Anerkennung für seinen zweistimmigen Kanon, dem er weiter noch einen Sängerspruch für vier Singstimmen anfügte.

Einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) erhalten:

Martha Brendel, Musiklehrerin, Leipheim — Georg Dahlke, stud. päd., Dortmund — M. Georgi, Seminaroberlehrer, Thum i. Erzgeb. — R. Gottschalk, Rektor, Berlin — Karl Hildebrand, Musiklehrer, Jever i. Oldbg. — Rudolf Kocea, Lehrer, Wardt/Xanten — Emma Krenkel, Musiklehrerin, Michelstedt i. Oldbg. — Hermann Langguth, Musikdirektor, Meiningen — Schwester Tharsilla Musiklehrerin, Boppard a. Rh. — Bruno Wamsler, Lehrer und Organist, Lauscha i.. Thür. — Auch unter diesen Lösungen sind, neben einigen sehr hübschen dichterischen Gestaltungen, wieder eine Reihe Kompositionen. Kanons sandten Georg Dahlke, Rudolf Kocea und Hermann Langguth, wobei von der Lösung Koceas zu erwähnen ist, daß er seinen Kanon über die Buchstaben des Verfassers der Aufgabe „feige" in umgekehrter Folge führte, allerdings in schwer sangbarer Tonfolge. M. Georgi bringt in der Lösung einen kleinen Sinnspruch, Emma Krenkel in der Oberstimme das Volkslied „Drei Laub", während sie in der Unterstimme dazu den Text der Lösung kontrapunktiert.

Einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) erhalten:

Prof. L. Bernhard, Mainz — Frau J. Winnecke, Waldshut i. B. — und einen 4. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—): Georg Amft, Studienrat, Habelschwerdt — Alex Grimpe, Komponist, Hamburg — Edwin Janetschek, Musikreferent, Prag — Philipp Möller, Hadamar — Karl Schlegel, Recklinghausen. —

Wir bitten nun die Preisträger uns ihre Wünsche bekannt zu geben. Verlagsverzeichnisse stehen auf Wunsch selbstverständlich gerne zur Verfügung.

Außer den Vorgenannten sandten weiterhin noch richtige Lösungen:

Helene Christian, Musiklehrerin, Neisse O.-S. — Paul Döge, Studienrat, Borna b. Leipzig —

Arthur Görlach, Oberpostsekretär, Waltershausen i. Th. — Wilhelm Hans, St. Ingbert — Frau Prof. Maria Horand, Purkersdorf —

Janz, Aschersleben — Grete Jungk, Brake i. Oldbg. —
Maria Keyl, Musiklehrerin, Neisse O.-S. — Gertrud Kosiolek, Klavierlehrerin, Neisse O.-S. — Arno Laube, Kirchenmusikdirektor, Borna b. Leipzig —
Willy Mädler, Leipzig — Helene Meyer, Kiel —
Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —
Walter Schilling, Dresden — Prof. Carl Schroeder, Bremen — Max Schubert, Kantor, Schrebitz — Olga Schuchardt, Nordenham — Ernst Schumacher, Emden i. Ostfriesland — E. Schwarz, Musiklehrerin, Neisse —
Konzertmeister Johannes Stegmann, Mannheim — Josef Sykora, Elbogen —
Martha ter Ven, Emden — Josef Tönnes, Organist, Duisburg — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz — Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B. Z.

Neuerscheinungen.

Bach-Jahrbuch 1931. 28. Jahrg. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausg. von Arnold Schering. 8⁰. 148 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel (1932).

Hans Joachim Zingel: Harfe und Harfenspiel vom Beginn des 16. bis ins zweite Drittel des 18. Jahrhunderts. Gr. 8⁰. 269 S. nebst Notenanhang (36 S.). Halle a. S., Max Niemeyer, 1932.

Werner Wehrli: Musikalisches Rätselbuch, 40 merkwürdige Klavierstücke nebst lustigen Versen, Buchschmuck v. Albert Welti. Mk. 3.—. Hug & Co., Leipzig.

Ferdinand Küchler: Lehrbuch der Technik des linken Armes (Violine). gr. 4⁰. M. 5.—. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Robert Kahn: 21 zweistimmige Kanons in verschiedenen Intervallen. Op. 83. 8⁰. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

L. Liepmannssohn, Berlin. Katalog 226 J. W. Goethe. Zum 22. März 1932. 1. Autographen. 2. Goethe in der Musik. 3. Goethe in der Literatur. 430 Nr. Darunter viel Interessantes und Seltenes.

Erich Roeder: Felix Draeseke. Der Lebens- und Leidensweg eines deutschen Meisters, umfassende Darstellung seines Entwicklungsganges unter Berücksichtigung der Familiengeschichte, des Schaffens und des zeitgenössischen Musiklebens. Wilhelm Limpert-Verlag, Dresden-A. 1. 270 S. mit 16 Bildern, gebunden 6,30 RMk.

Karl Schäfer: 7 Kinderlieder nach Versen von Elisabeth Dauthendey op. 22 für Gesang und Klavier. Mk. 2.50. Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, Mainz.

Ernst Bücken: Handbuch der Musikwissenschaft. Lieferung 29—38. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.

Besprechungen.

Bücher:

ANTON HENSELER: Jakob Offenbach. Mit 24 Bildern und Faksimiles, sowie 107 Notenbeispielen. X und 496 S. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg. 1930.

Das Gebiet der Offenbachbiographie war bisher in unverständlich geringem Maße bestellt. Eigentlich lagen nur zwei französische Lebensbeschreibungen vor, die völlig vergriffene von Martinet (1887), auf der Paul Bekkers „J. Offenbach" (1909) im biographischen Teil fußte, und die von Louis Schneider (2. Aufl. Paris, 1929). Die Arbeiten von Martinet und Schneider haben ihren Hauptwert darin, daß wir hier noch die Verbindung mit dem Komponisten selbst, seinen Textdichtern und Interpreten lebendig fühlen, an den starken Eindrücken Anteil haben, wie sie die Aufführungen der Glanzzeit der Offenbachschen Operette in den sie Erlebenden auslösen, und schließlich nicht zum wenigsten darin, daß zahlreiche, zu Unrecht vergessene musikalische Schönheiten in Offenbachs umfangreichem Lebenswerk uns erschlossen werden. In diesem Sinne bleiben beide Arbeiten, in Einzelheiten nunmehr berichtigt, nach wie vor unentbehrlich.

Die neue von Anton Henseler vorgelegte Offenbachbiographie ist, wie bei Schneider, ein mit chronologischem Werkverzeichnis sowie einem Register versehener Gesamtbericht über Leben und Werke, der nach Möglichkeit biographische Darstellung und Werkanalyse zusammengehen läßt, doch da, wo es geboten erschien, Gruppen zusammenfaßt und Exkurse bietet. Zahlreiche Belege, Programme, Dokumente usw. hat Henseler in einen Anhang verwiesen, „um die Darstellung lesbarer zu gestalten". Das in der Reihe „Klassiker der Musik" erschienene Buch weist, von Max Hesses Verlag sehr liebevoll ausgestattet, zahlreiche, meist unver-

öffentlichte Bilder, sowie über 100 Notenbeispiele auf. Die Bedeutung der Neuerscheinung liegt darin, daß mit bemerkenswertem Forscherfleiß Archive und Standesregister, Bibliotheken und Nachlässe, Abhandlungen und Besprechungen durchforscht und zugänglich gemacht, schwer erreichbare und verloren geglaubte musikalische Schöpfungen des Meisters ans Tageslicht gerückt sind. Der Verfasser sagt selbst im Vorwort, daß seine Darstellung „ihren Ausgangspunkt nahm von der Frage nach der Bedeutung der rheinischen Jugendzeit für die Entwicklung des Komponisten und des von ihm geschaffenen Genres". So behandelt Henseler denn in ausführlichen Kapiteln einerseits die Umwelt der Lezim, der jüdischen Musiker, zu denen Offenbachs Vater gehörte, andererseits die rheinische Karnevalsmusik, deren „Divertissementchen", musikalische Fastnachtsspiele parodistischer, oft politisch-satirischer Art, zur Zeit des heranwachsenden Offenbach in Blüte standen. Doch darüber hinaus sucht Henseler nach allen Richtungen hin Offenbachs Leben und Schaffen dokumentarisch zu erfassen und zu belegen. In der Tat breitet er eine überwältigende Fülle von neuem Material vor uns aus, mag er auch bekennen, daß „sich nicht feststellen ließ, was aus Offenbachs Nachlaß geworden ist, aus seinen Tagebüchern, Korrespondenzen und sorgfältig gehüteten Erinnerungen an die frühe Jugend", mögen auch die beiden Messen, die Offenbach seinen Töchtern zur Hochzeit komponierte, noch verschollen „scheinen", verschollen wie die von der Kritik so gerühmte Operette „Périnette" und manches andere, mögen wir auch über den von Offenbachs Hand vollendeten Klavierauszug zu „Hoffmanns Erzählungen" hören, daß „in dessen Manuskript die Erben keinerlei Einsicht zu gestatten scheinen". Besonders wertvoll sind Henselers Beiträge zur Kenntnis des Cello- und Liederkomponisten Offenbach, ferner die Ausführungen über die von Offenbach 1863 für Wien komponierte romantische Oper „Rheinnixen", aus der zwei Nummern später in „Hoffmanns Erzählungen" übernommen wurden, nämlich die bekannte Barkarole und Hoffmanns Trinklied aus dem Giulietta-Akt. Außerordentlich aufschlußreich ist Offenbachs von Henseler vollständig wieder abgedruckter Aufsatz über die geschichtliche Entwicklung der komischen Oper, aus dem wir ersehen, wie umfangreich Offenbachs musikalische Belesenheit war. Besonders wichtig ist ferner der kurze Hinweis (S. 178) auf das Programm des Theaters der „Funambules". Hier wie auch bei der gar zu summarischen Besprechung von mancher wichtigen Operette Offenbachs wäre der Leser für eingehendere Darlegungen dankbar.

Wie stellt sich nun Offenbachs Gesamtpersönlichkeit nach dieser neuen Biographie dar? Der Verfasser macht sich die von Karl Kraus seit 1909 vertretene und erst jetzt durch Rundfunk und Opernbühne ins Allgemeinbewußtsein der musikalischen Welt tretende Auffassung zu eigen, die der lange verkannten Offenbach'schen „Groteskoper" mit ihrem „tiefen Unsinn" zur Anerkennung ihrer wahren hohen Bedeutung verhelfen will. Dem an sich höchst begrüßenswerten Herausarbeiten dieses Hauptmoments zuliebe drückt Henseler „Hoffmanns Erzählungen", jenen zweiten Pol in Offenbachs Schaffen, in ihrem Range zu Unrecht und unnötig herab. Wenn da z. B. von der „eleganten, aber oberflächlichen Salonromanze" der Antonia, oder dem „melodisch weniger glücklichen Spiegellied Dapertuttos" gesprochen wird, so sehen wir, was auch sonst für das Buch gilt, daß der Musiker Henseler nicht auf der Höhe des Musikphilologen Henseler steht. Die musikphilologische Leistung bleibt gleichwohl rühmens- und dankenswert, wie wir uns auch dem im Vorwort ausgesprochenen Danke anschließen, den der Verfasser, neben vielen anderen, besonders drei Männern darbringt, nämlich Prof. Schiedermayer, Bonn, der die Anregung zu der Arbeit gab, Dr. Hans Kristeller, der seine einzigartige Offenbach-Sammlung zur Verfügung stellte, und Louis Schneider, der selbstlos unveröffentlichte Briefe zum Abdruck überließ.

Das Buch erschien aus Anlaß des 50. Todestages von Offenbach. Mit Zeitmangel hängt es wohl zusammen, daß als „Quellenangabe" dieses oder jenes wichtigen Zitats ganze Jahrzehnte einer Zeitschrift genannt werden, und daß das Inhaltsverzeichnis nicht entfernt zureicht, wobei man bei einer Erstauflage gewiß nicht sofort ein so ideales Register wie etwa das des Abertschen Mozart erwarten wird. Möge bald eine Neuauflage nötig werden, die hier Abhilfe schafft und die so schwer vermißten Angaben über Verleger, Druck- und Fundort der oft nur in einem Exemplar noch vorhandenen Partituren, Klavier- und Textbücher, wie auch über die Regiebücher enthält. —

Dr. Erwin Walter.

GUSTAV ERNEST: Wilhelm Berger. Ein deutscher Meister. 8°. 187 S. Berlin, Max Hesses Verlag, 1931. In Ganzleinen M. 425.

G. Ernest hat es unternommen, das Lebens- und Schaffensbild W. B e r g e r s, dieses heute viel zu wenig geschätzten und vor allem gekannten Tonsetzers, einer der echtesten deutschen Vorkriegsmeister, mit liebender, dabei keineswegs unkritischer Hand zu zeichnen. Dafür werden ihm alle, die Werke Bergers kennen und lieben gelernt haben, äußerst dankbar sein. So einfach sich das Leben des Komponisten schließlich vollzog, es birgt doch allerlei bezeichnende Züge, sodaß jeder mit größter Teilnahme dem Lebensbericht folgen wird,

zumal auch ein kleines Stück Musikgeschichte dieser Zeit enthüllt wird. Gerade über die letzten Endes nicht sehr erquickliche Meininger Tätigkeit einiges Nähere zu erfahren, ist wesentlich. Berger war das Gegenteil eines Ellenbogenmenschen, dabei aber, was diese Leute in den seltensten Fällen sind, aufrechten Sinnes und kompromißlos.

Die Besprechung der zahlreichen Werke ist geschickt und sachverständig, wenn man auch nicht eigentlich erfährt, aus welchem Zentrum heraus Berger arbeitete. Aber die Hauptsache dürfte erreicht sein, daß, wer das Buch gelesen, ein Verlangen spüren wird, sich mit Werken Bergers zu beschäftigen. Wie viel bietet er Kammermusikspielern, wie viel vor allem auch Chorvereinigungen! Gerade das heurige Goethe-Jahr müßte Anlaß sein, die hieher gehörigen Werke wieder ans Licht zu ziehen (Gesang der Geister über Wassern, Meine Göttin, Euphorion, Der Totentanz). —s.

HANDBUCH DER MUSIKERZIEHUNG, hsg. von Ernst Bücken. Akad. Verlagsges. Athenaion, Potsdam.

Die erste, 96 Seiten starke Lieferung enthält außer dem Vorwort des Herausgebers vollständig eine „Geschichte der Musikerziehung" von Walter Kühn und einen großen Teil des Beitrags von Rich. Wicke „Psychologie und Musikerziehung"; als weitere Mitarbeiter sind W. Braunfels, H. Lemacher, Jos. Müller, P. Mies, K. Roeseling vorgesehen, also in der Hauptsache Kölner Autoren. Das bisher Vorliegende kann bestens willkommen geheißen werden. Kühn gibt einen knappen handlichen Abriß des Gesamtgebiets, der gerade bei der Vorbereitung auf Prüfungen im Fach Musikerziehung beste Dienste leisten wird. Seine eigenen Arbeiten treten etwas zu breit in den Vordergrund, während die neuesten ausländischen Bestrebungen (Italien, Rußland) und Münnichs glänzende Jalemethode noch fast außer Betracht bleiben. Ein paar Berichtigungen: der Heilige Wilhelm von Hirschau kann nicht gut wie ein Adliger „W. v. Hirschau" abgekürzt und dekliniert werden; statt Gumpeltheimer lies (gleichfalls S. 18) Gumpelzhaimer, statt Philantropinismus (S. 23) Philanthropismus. Die neue preußische Schulreform (S. 53) geht nicht auf Kultusminister Becker zurück, sondern ist unter Hänisch und Böhlitz vor allem von Hans Rickert ausgearbeitet worden; die musikalisch Meistbeteiligten waren Kestenberg, Schünemann und Münnich. Von einer „Wandervogelbewegung der neunziger Jahre" kann (S. 68) nicht wohl gesprochen werden, da sie erst nach der Jahrhundertwende begann. Im Ganzen betrachtet Kühn die Musikerziehung ein wenig zu ausschließlich von der Schulmusik aus; die gewaltigen Impulse durch August Halm in Wickersdorf, von der Musikwissenschaft her, und durch die Jugendbewegung um Jöde und W. Hensel werden wohl allzusehr bagatellisiert. — Der Beitrag von Wicke ist, soweit sichs schon beurteilen läßt, ausgezeichnet sorgfältig und mit voller Stoffbeherrschung im Sinne der F. Krügerschen Ganzheitslehre durchgeführt. Bückens Handbuch verspricht also ein hochwertvolles Kompendium zu werden.

H. J. Moser.

HANS DIESTEL: „Ein Orchestermusiker über das Dirigieren" mit einem Vorwort von Richard Strauß. Verlag von Heinrichshofen-Magdeburg.

Damit, daß der Meister aller Meisterdirigenten der Gegenwart: Richard Strauß dieses Buch eines solch gewichtigen Geleitwortes für würdig hielt, ist für seine überragende Bedeutung auf diesem Gebiete das gewichtigste Argument gegeben. Es enthält nicht nur für den Fachmusiker aller Kategorien bedeutsam Wissenswertes, sondern gleicherweise für den Laien, welchem damit Gelegenheit geboten ist Einblick in die Geheimnisse dieser Kunst zu gewinnen, um dadurch die werktätigen Kräfte gegenseitig richtig einschätzen zu lernen. Insbesondere aber sei diese sublime Schrift dem jungen Dirigenten-Nachwuchs angelegentlich zum Studium und vor allem zur Nacheiferung im Sinne Richard Strauß's empfohlen. Er möge jedoch hierbei nicht außer Acht lassen, daß — letzten Endes — hinter der Taktstock-Spitzen-Technik — die als Mittel zum Zweck — doch stets eine künstlerisch ausgeglichene Persönlichkeit stehen muß. Eine Gottesgabe! Auserwählt sind eben nur die Meister, bei welchen sich der Pulsschlag warmer Herzenstöne mit dem feinen Spitzen-Empfinden des Geistes eint. — Einige Anmerkungen zu:

S. 20. Der betreffende Satz soll wohl lauten: Gepinselt ist noch lange nicht gemalt!

S. 26. Als ein junger Dirigent, durch unnützes Probieren den Zorn der Posaunisten erregte, rief man ihm zu: Wenn Sie uns so weiter coujonieren, blasen wir heute Abend wie Sie dirigieren.

S. 43. Aus innrer Freiheit einer künstlerischen Idee dienen, ist die Quintessenz des Orchestermusikerberufes.

S. 60. A. Nikisch hat oft erst in der „Lese"-Probe die Partitur zu einer Novität aufgeschnitten. Dies ist im allgemeinen wohl kaum zu empfehlen. Das „Quod licet" gilt auch hier.

S. 66. Der Standpunkt, daß die Proben einzig für das Orchester, und nicht für den Dirigenten da seien, ist absurd. Er fand Widerlegung S. 7 durch Richard Strauß. Der Autor von „Dirigenten-Erziehung" (sic!) möge sich dessen herrliche Worte, im Interesse der Schüler einer „Staatl. Academie" zu eigen machen. R. Hgl.

RICHARD SPECHT: Giacomo Puccini. Das Leben. Der Mensch. Das Werk. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

R. Specht gehört wie viele andere Musikfachleute zu denen, die einst Puccinis Opernschaffen ablehnend gegenübergestanden hatten, sich aber heute als Bekehrte bekennen. Eine 231 Seiten umfassende Arbeit über den italienischen Meister, die, in leuchtendes Blau gebunden, seit Dezember 31 gedruckt vorliegt, kündet seinen Reueruf: „pater, peccavi!" Die Frage, ob das Bedürfnis nach einem neuen Puccini-Buch vorlag, kann bejaht werden. Die ganz „sub specie amicitiae" geschriebene, als Quellenwerk gewiß wertvolle Puccini-Biographie Fraccarolis verzichtet als Arbeit eines Nicht-Musikfachmanns vollständig auf eine selbständige Würdigung der künstlerischen Lebensarbeit Puccinis. Von Veröffentlichungen deutscher Autoren steht zwar A. Neißers als Reclam-Heftchen herausgekommene kleine Puccini-Biographie trotz einer Reihe leicht nachweisbarer Flüchtigkeitsfehler hoch über A. Weißmanns ganz oberflächlicher Monographie, ist aber in all zu gedrängter Kürze gehalten, um vollständig genügen zu können. Die Frage jedoch, ob das Buch R. Spechts wirklich alle Erwartungen erfüllt, die man einer neuen Publikation übere Puccini entgegenbrachte, kann nicht unbedingt bejaht werden.

Specht bekennt in einer Vorbemerkung mit schöner Offenheit, daß man ihm den Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit und des Feuilletonismus mache und sucht auch im weiteren Verlauf des sehr flüssig geschriebenen und sehr unterhaltend zu lesenden Buches diesen Vorwurf keineswegs zu widerlegen. Immerhin weiß er neues, in früheren Veröffentlichungen noch nicht verwertetes Material geschickt mit bereits bekanntem zu verarbeiten. Der seelischen Eigenart des Künstlermenschen Puccini spürt er mit viel Liebe und Verständnis nach, namentlich — und das ist das Hervorstechendste an seiner Arbeit — räumt er dem erotischen Moment im Leben und Schaffen des Meisters, das Fraccaroli — wohl in Rücksichtnahme auf die seinerzeit noch lebende Gattin des Komponisten — vorsichtig umgangen hat, den gebührenden Raum in der Gesamtdarstellung ein. Merkwürdig ist allerdings, daß Specht in der Hervorhebung der dekadenten Züge bei Puccini, genau wie dessen schärffter Gegner Torrefanca (G. P. e l'opera internazionale, 1912), entschieden zu weit geht und schon da den künstlerischen Ausdruck sexualpathologischer „sadistischer" und „flagellantischer" Komplexe wittert, wo zweifellos ganz normale, der romanischen Rasse an und für sich eigentümliche Ausdrucksmerkmale vorliegen.

In dem reichlich beigefügten, interessanten Bildmaterial stört uns nur eine photographische Atelieraufnahme vor gemaltem Hintergrund, die sich der etwa 30jährige Meister offenbar in der Freude über einen funkelnagelneuen, totschicken Sportanzug hat anfertigen lassen. Wenn schon —, dann doch wenigstens ohne die reichlich deplacierte Unterschrift „In Gedanken"!

Die Puccinibiographie Spechts hat das unbestreitbare Verdienst, die bisher umfassendste und gründlichste einschlägige Arbeit zu sein. Was sich aus ihr herauskristallisiert, ist allerdings nicht das Puccini-Bild schlechthin, sondern nur eines unter einer Reihe von Möglichkeiten, ein mit kecken, sicheren Strichen hingeworfenes Bild, das gesehen ist durch das Temperament eines federgewandten, geistvollen Wiener Feuilletonisten.

Walter Maisch.

Musikalien:

JOSEPH HAYDN: Kanzonetten und Lieder für eine Singstimme und Klavier. Neuausgabe von L. Landshoff. Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Der als Zumsteeg-Forscher und Bearbeiter alter Köstlichkeiten vielbewährte Herausgeber beschert uns eine sehr sorgfältige Sammlung von 14 ursprünglich englischen (aber jetzt endlich ausgezeichnet verdeutschten) und 21 von vornhinein deutschen Gesängen — eine hochwichtige Jubiläumsgabe, die in der Hausmusik ihre Früchte tragen wird; zwei Stücke erscheinen überhaupt neu, viele andere berichtigt, sodaß diese Ausgabe weit über die Bedeutung jenes Landshoff'schen „Vorschmacks" von 1924 (Dreimaskenverlag) hinausgeht und in gewissem Sinn den noch fehlenden Liederband der künftigen Gesamtausgabe zu ersetzen vermag; die werbende Einleitung aber zeigt, wie sehr noch immer der 2. Band zu Kretzschmars Liedgeschichte fehlt — Landshoffs kleine Abhandlung mutet fast wie ein Prolog dazu an.

Vor allem wird die Überraschung über den Inhalt des Hefts groß sein — die englischen Kanzonetten muten in Melodien und Begleitungen fast wie unmittelbar vorangegangene Studien zu den Sopranarien von „Schöpfung" und „Jahreszeiten" an: große, reiche Stücke mit verkapptem Orchesterfatz. Aufgepaßt, ihr Sängerinnen! Und ihr Musiker allesamt —! H. J. Moser.

JOSEPH HAYDN: „Aus dem Dankliede zu Gott" für Chor mit Klavier oder Streichorchester, herausgegeben von H. Lemacher und P. Mies. P. J. Tonger, Köln.

Es handelt sich hier um die schöne vierstimmige Motette mit dem Text von Gellert aus den „mehrstimmigen Gesängen mit Klavierbegleitung", die Haydn kurz nach den „Jahreszeiten" schrieb. Die vorliegende Ausgabe bietet sowohl die Original-

faſſung als auch eine Bearbeitung für Frauenchor; für die Begleitung ſind außer Klavier auch Orgel (Harmonium) und Streichorcheſter vorgeſehen, die man einzeln oder in verſchiedenen Kombinationen verwenden kann. Zwei Druckfehler ſind zu vermerken: im 9. Takt heißt das 4. Viertel im 1. Alt d, im 66. Takt das 4. Viertel im 2. Alt c. Schulen und kleineren Vereinen dürfte die Ausgabe willkommen ſein. W. W.

HAYDN: 24 Kanons. 1. Teil: 14 ausgewählte Kanons. 2. Teil: Die zehn Gebote. Herausgegeben von Wilhelm Weismann. Verlag Peters, Leipzig.

Die Haydnſchen Kanons ſind klar und offen, und von einer durchſichtigen Feinheit. Dazu geſellt ſich ein geſunder Humor. Einen Kanon beſonders zu erwähnen, hieße den andern Unrecht tun. Man nehme ſie, wie ſie ſind und laſſe ſie ſingen! Zum Vergleich beachtenswert iſt der Text der „Zehn Gebote", den Rochlitz, der erſte Herausgeber dieſer Kanons, verweltlichte. Hier fehlt zwiſchen Wort und Ton die geiſtige Einheit. Es iſt in jeder Beziehung ein Lehrbeiſpiel. Die vorliegende Ausgabe wird Haydn gerecht. Sie bringt daneben aber auch die Rochlitzſche Faſſung. H. M. Gärtner.

JOSEPH HAAS: Zum Lob der Muſik. Kantate für ein- bis dreiſtimmigen Jugendchor in Begleitung eines Streichorcheſters mit Orgel oder nur mit zwei- bzw. vierhändiger Klavierbegleitung. Opus 81, Nr. 1. Verlag Schott's Söhne, Mainz.

Nach Worten eines unbekannten Dichters des 17. Jahrhunderts hat Haas ein kleines Kunſtwerk für die Schulen geſchaffen. Alles iſt gut ausführbar und liegt techniſch auf leichter Mittelſtufe. Praktiſche Winke ſtehen im Vorwort, ſodaß Mißgriffe ausgeſchloſſen ſind. Schulen und Jugendgruppen iſt dieſe kleine Kantate empfohlen. Sie iſt eine wertvolle Bereicherung der Literatur für Jugendmuſik. H. M. Gärtner.

JOSEPH HAAS: Schelmenlieder nach Gedichten von Arthur Miller für eine Singſtimme oder Kinderchor und Klavier. Opus 71. Verlag Schott's Söhne, Mainz.

Dieſe Lieder ſind wieder Meiſterwerke Haasſcher Kleinkunſt. Sie ſtecken voller origineller und komiſcher Einfälle und ſprudeln über von Humor. Klavier und Geſang ſtehen ſich gegenſeitig nicht nach. Die Millerſchen Worte bekommen durch dieſe Vertonung erſt die richtige Beſeelung.

H. M. Gärtner.

HEINRICH KASPAR SCHMID und PAUL HEY: Kleine Welt. Ein anſchauliches Klavierbüchlein. (Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.)

Die kurze Einführung des Augsburger Komponiſten begründet die Zuſammenarbeit von Tondichter und Maler mit dem Wunſche einer möglichſt einheitlichen, muſikaliſch-bildneriſchen Darſtellung der verſchiedenen Stimmungen bei bewußtem Streben nach Anſchaulichkeit und Charakteriſtik. — Das Reſultat iſt ein kleines muſikaliſch-zeichneriſches Geſamtkunſtwerk. Schmids liebenswerte Art iſt nicht eigentlich „modern" oder gar radikal, ſondern vielleicht eher ein wenig zurückhaltend im Ausdruck und blaß in der Farbe, aber überall von delikateſter muſikaliſcher Zeichnung, ſtrengem Formſinn, knappſter Geſtaltung, natürlicher Friſche, ſchalkhaftem Humor und in der techniſchen Ausgeſtaltung von unaufdringlicher, aber kluger Pädagogik. Sie iſt ſo deutſch, romantiſch, innig und ſinnig, wie Paul Hey's duftige Zeichnungen, die etwa einen modernen, herberen Ludwig Richter ſüddeutſcher Prägung geben. Wollte ich die reizendſten der 20 naturfrohen und naturnahen Stücklein nennen, müßt' ich faſt alle anführen; jeder mag ſich ſein Lieblingsſtücklein herausſuchen. Auch der Humor wird verſchieden erkannt und gewertet werden; er liegt ganz offen in den köſtlichen Poſaunenbäſſen der „Kirta", in den hellen Trompeten des „Erntefeſtes", in der Regel aber fein und neckiſch verſteckt. Mit gutem Bedacht iſt die klare und plaſtiſche Erfindung überall dem kindlichen Gemüt angepaßt; das Stücklein „Fort ſind die Schwalben' z. B. — ſanfte Trauer im hellen A-dur! — wirkt in ſeiner rührenden Einfachheit wie ein liebes ſüddeutſches Volkslied. Der Inhalt durchläuft den Jahreslauf, beginnt mit einem kecken Vorfrühlings-Marſchliedchen „Hinaus!" und ſchließt mit zwei entzückenden Weihnachtsidyllen. Kurzum: eine wirkliche und köſtliche Bereicherung der deutſchen Jugendmuſik für Klavier! Dr. Walter Niemann.

A. B. BRUNI: Bratſchen-Schule. Henry Litolff's Verlag, Braunſchweig.

Für ſolche, denen die Technik des Violinſpieles keine nennenswerten Schwierigkeiten mehr bietet, wird die alte, in ihrem Übungsmaterial aber ganz vorzügliche Bratſchenſchule, weiterhin ihren Wert behalten. Äußerſt ſorgfältig beſorgte Neuausgabe durch A. Schulz und einwandfreie Drucklegung.

F. Seraph.

MOZART: 2 Duos für Violine und Bratſche.

SPOHR: Duo für Violine und Bratſche, op. 13. Henry Litolffs Verlag, Braunſchweig.

Auf die beiden Duos hat Mozart bekanntlich ſelbſt großen Wert gelegt und heute nach 150 Jahren iſt noch keine Note veraltet. Es wäre eine Schande, ſie in empfehlende Erinnerung bringen zu müſſen.

Weniger bekannt iſt Spohrs Duo. Doch in allem ein echter und liebenswerter Spohr, ein verſchleierter Mozart, wie jemand einmal treffend ſagte, eine Blüte muſikaliſcher Romantik, die nicht der Ver-

gessenheit anheimfallen darf. Ebenfalls verdienstvolle, sorgfältig durchgesehene und drucktechnisch vorzügliche Neuausgaben, die hoffentlich nach Verdienst gewürdigt werden. F. Seraph.

FRANS SCHEVENHALS: Concertino für Viola und Klavier. Schott frères, Bruxelles.

Alter Käse, — jedoch ohne dessen lobenswerte Eigenschaften. Vermutlich Neudruck einer Komposition, welche unverkennbar die Züge virtuoser Violinliteratur der französisch-belgischen Schule trägt. Unsere Großväter hätten so etwas vielleicht noch genießbar gefunden. Heute ist das Werk reichlich verschimmelt. Eine außerordentlich wertvolle Gabe für gänzlich voraussetzungslose Musikliebhaber. F. Seraph.

B. SEKLES: Chaconne über ein achttaktiges Marschthema für Viola und Klavier. Edition Peters, Leipzig.

Die alte Form weiß Sekles seiner Begabung und Geschicklichkeit dienstbar zu machen. Melodisch reizvoll, rhythmisch interessant gestaltet und harmonisch geistreich untermalt, vereinigt diese fantastische Variationenfolge mit geschulter Satzkultur alle Vorzüge Sekles'scher Schreibweise. Guten Musikern bereitet die Wiedergabe keinerlei Schwierigkeiten. Die Bratschistengilde aller Kulturgrade sei auf dieses frisch und keck gestaltete, noch dazu äußerst dankbare Werk aufmerksam gemacht.
F. Seraph.

EUGEN BODART: Traumland. Fünf Impressionen nach Rainer Maria Rilke f. Klavier, Werk 7. (Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.)

Der junge Kasseler, aus der Leipziger Schule Stephan Krehls hervorgegangene Tondichter der „Hirtenlegende", von Liedern und Klavierzyklen und frühere Kapellmeister des Kasseler Senders hat schon in den „Flämischen Idyllen" (Werk 2, Leuckart) als Klavierkomponist eindeutig und klar bewußt gezeigt, woher und wohin des Weges: dichterisch inspirierte, beseelte, naturnahe neuromantische deutsche Ausdrucksmusik. Dort Guido Gezelle, hier Rainer Maria Rilke. Wüßt' ich's nicht von ihm selbst, so müßte ich freudig erstaunt auf gelegentliche, „niemännisch" - klangmalerische und -poetische Ausdrucksmittel nach seiten des Zarten hinweisen. Diese fünf Stücke belegen, wie es ja auch, allem absichtlichen Mißverstehen zum Trotz, meine gesamte Klaviermusik tut, den grundlegenden Unterschied zwischen dem formstrengen deutschen und dem alles, auch die Form, auflösenden französischen „Impressionismus", wenn man denn durchaus auch bei Bodart von „Impressionismus" reden will. Wie der Stil, so der Satz. Der nur auf technische Probleme und problematischen Inhalt erpichte moderne, motorisch-maschinelle Pianist wird mit diesen Stücken gar nichts anfangen können. Denn sie verlangen delikateste Farbengebung, verfeinertsten Anschlag, liebevollste Einfühlung in die dichterischen und musikalischen Stimmungen. Eine jünglingshafte Herbheit in Erfindung und Klang spricht sehr für ihre innere Gesundheit. Manchmal guckt der junge Orchestermeister noch dem Pianisten über die Schulter; aber alles — vielleicht mit Ausnahme einiger, in der Verteilung auf beide Hände erst sich zurechtzulegender „Harfenpassagen" in Nr. 2 — ist echt pianistisch, klangschön und handlich. Aber das Wichtigste: alles ist tief und innig aus dem Innersten heraus geflossen — wie wunderbar konzentriert und verinnerlicht ist gleich das dunkle erste Stück! —, und alles hat ein wirklicher T o n d i c h t e r geschrieben. Was verschlägt's da, wenn noch nicht alles ganz und gar eigenpersönlich ist — Brahms, Reger, Mac Dowell, Rich. Strauß und — Niemann erfühle ich manchmal ganz leise —, wenn einige etwas zu hastige Schlüsse (Nr, 2, 4) noch nicht immer so ganz organisch und ruhig aus dem Vorangegangenen herauszuwachsen scheinen. Das hat sehr wenig zu besagen im Hinblick auf das Erreichte und das Bekenntnis des großen jungen Kasseler Talents zu innerlicher, klangpoetischer, neuromantischer deutscher Musik. Grade unsre zeitgenössische deutsche Klaviermusik, die im Vergleich mit dem Ausland an einem erschreckenden Mangel an wirklichen schöpferischen Klaviertalenten leidet, erhofft noch Vieles und Schönes von Bodart!

Noch ein Wort über das Äußere des Werkes: es ist, im Vergleich mit dem künstlerisch apart ausgestatteten „Flämischen Idyllen", von einer erschreckenden unkünstlerischen Nüchternheit; links englisch, rechts deutsch, Beides in gleich großen Typen — Schema F . . . . .
Dr. Walter Niemann.

MAX KOWALSKI: Fünf Lieder für eine Singstimme und Klavier, op. 16. Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Diesen Liedern mangelt mehr oder minder das Aufgehen des Sprachakzentes in die melodische Linie. Es wurde der Sinn der Gedichte wohl mit dem Verstande erfaßt, fand aber keinen genügenden seelischen Widerhall. Die Widmung des letzten Liedes an des Autors Kind ist eine psychologische Entgleisung, die wenig Eigen-Sinnigkeit verrät. Für einen „Lieder"-Komponisten ein bedenkliches Manco seelischer Einstellung! R. Hgl.

JOACHIM POPELKA: „Die R e i s e u m d i e E r d e". Theaterspiel mit Musik, Gesang und Tanz, von Kindern zu spielen. Text von Arthur Wetzig. Besetzung: Klavier obligat, ev. Melodieninstrumente (mögl. Streicher). 1 Baßinstrument. Aufführungsdauer: $2^1/_4$ Std. Preis des Notenmaterials etwa M. 10.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Sind die bisher erſchienenen und aufgeführten Schulopern wohl in erſter Linie für die höheren Schulen gedacht und ſtellen dementſprechend ihre Anſprüche, ſo haben wir hier ein „Theaterſpiel für Kinder", das ſich bewußt in den Dienſt der Volksſchule ſtellt. Den Text ſchrieb der Leipziger Lehrerdichter Arno Wetzig, die Muſik ein junges, zu großen Hoffnungen berechtigendes Muſiktalent Joachim Popelka. Die Dichtung iſt echt kindertümlich, die Muſik in ihren geſanglichen Teilen ſo, daß ſie die Ziele eines planmäßig betriebenen Schulgeſanges in keiner Weiſe überſchreitet. Außer einem guten Schulchor und einer Anzahl Sprecher und Sänger, einigen Tänzerinnen und Tänzern iſt nur ein Klavier nötig. 4 Soloinſtrumente — je nach den örtlichen Verhältniſſen Geiger oder Bläſer oder beides, die Geiger gehen nicht über die 3. Lage hinaus — beleben den Klang. Die Kinderchöre können ein- bis vierſtimmig geſungen werden. Die Partitur klingt und ſingt an allen Enden, da gibts keine tote Stelle; Rhythmik und Harmonik tragen der Gegenwart Rechnung. Die ganze Einſtudierung des Werkes kann dem neuzeitlichen Arbeitsunterricht Rechnung tragen, ſie kann aus dem Geſamtunterricht herauswachſen. — Der Inhalt iſt folgender: Großſtadtkinder, beim Spiel auf den engen Hof angewieſen, mit dem Drang nach Freiheit, ſpielen „Reiſe um die Welt". Ein ſog. Holländer iſt bald zum DoX aufmontiert, die tollkühnen Flieger werden mit Eßvorrat, Fernrohr und Fallſchirm ausgerüſtet, und los geht die Fahrt über Länder und Meere, über Rußland nach China und Japan, über den Ozean nach Samoa und Amerika, nach Grönland, Spanien und Afrika und zurück zur Heimat. Überall werden ſie mit Begeiſterung empfangen, Land und Leute mit ihren Eigentümlichkeiten lernen ſie kennen. Reizvoll ſind die eingeſtreuten Geſpräche (Teegedicht), leicht ſangbar und doch durchaus charakteriſtiſch die Geſänge und Tänze (Chryſanthemumlied, Kirſchblütentanz, Lied der Samoanerin, Kriegstanz bei den Indianern). Kurz: ein Werk, das von der erſten Note und dem erſten Wort an bis zum Schluſſe feſſelt. Erwachſene und Kinder folgen der Vorführung mit derſelben Spannung und Aufmerkſamkeit. Jeder Schulmuſiker mit offenem Sinn und ohne Voreingenommenheit muß dem Stück Beifall zollen. Das Stück hat ſeine Zugkraft bewieſen. In allen 7 Aufführungen in Leipzig war der Saal überfüllt — es waren nur 4 vorgeſehen —, ja man könnte mit Leichtigkeit die Aufführungszahl verdoppeln. Ich bin überzeugt, daß das Werk auch in anderen Orten ſeine Zugkraft beweiſen wird.

Oskar Schäfer.

Kreuz und Quer.

Eugen D'Albert †.

Anläßlich des ſoeben erfolgten plötzlichen Todes Eugen d'Alberts wird es unſerem Leſerkreis beſonders wertvoll ſein, aus den nachfolgenden Aufzeichnungen einer jungen Spezialiſtin für Familienforſchung, Näheres über des Komponiſten Verbundenheit mit unſerem deutſchen Volke zu erfahren.

Eugen d'Alberts deutſche Ahnen.

Von Maria Salzmann, Altona/Elbe.

Bisher wurde vielfach angenommen, daß Eugen d'Albert franzöſiſcher oder italieniſcher Herkunft ſei. Dagegen erklärt Oskar Bie in ſeinem Buch über die Oper d'Albert für einen Schotten, wohl deshalb, weil er in Glasgow geboren war. Derſelben Meinung iſt auch d'Alberts Biograph Wilhelm Raupp in ſeinem Werk „Eugen d'Albert, ein Künſtler- und Menſchenſchickſal". Die Notiz bei Raupp, daß die Großeltern väterlicherſeits 1805 in Altona an der Elbe getraut worden ſind, hat mich veranlaßt, den Spuren d'Albert'ſcher Ahnen auf heimatlichem Boden nachzugehen.

Ich begab mich zunächſt auf das katholiſche Pfarramt der St. Joſephskirche in Altona, wo die alten Kirchenbücher aufbewahrt werden. Dieſe alte katholiſche Kirche an der „Großen Freiheit" wurde von Emigranten erbaut. Richtig fand ich hier eine Eintragung, wonach der Großvater d'Alberts, François Benoit, der als Adjutant in den Dienſten Napoleons I. ſtand, mit einer jungen Deutſchen, geb. Schulz, am 16. September 1805 nach katholiſchem Ritus getraut worden iſt. Sehr wahrſcheinlich war F. B. d'Albert im Zuſammenhang mit den Napoleoniſchen Kriegen jener Jahre durch deutſche Lande gekommen. In Hamburg-Altona muß ſeine kriegeriſche Laufbahn ein Ende gefunden haben. Jedenfalls führte die Bekanntſchaft mit der jungen Sophie Henriette Chriſtiana Schulz zur Quittierung des franzöſiſchen Dienſtes.

In dem Dorfe Nienſtedten an der Elbe wurde dem ehemaligen Offizier am 25. Februar 1809 ein Sohn Charles geboren, wovon ein Inſerat in den Hamburger Tageszeitungen Zeugnis gibt. Bald nach der Geburt ſeines Sohnes Charles ſoll der Vater geſtorben ſein. Das Datum ſeines Todes hat ſich nicht feſtſtellen laſſen; indeſſen habe ich mit Hilfe der Pariſer Behörden ſein genaues Geburtsdatum erfahren. François Benoit d'Albert wurde am 4. Oktober 1773 zu Paris geboren.

Die früh verwitwete Frau d'Albert ſiedelte mit ihrem Kinde ſpäter nach England zu begüterten Verwandten über. Das alte Kirchenbuch der St. Joſephskirche verrät nichts über ihre Herkunft. Wahrſcheinlich war ſie nicht katholiſcher Konfeſſion. Auch Eugen d'Albert ſelbſt konnte mir nur wenige Angaben über ſeine Großmutter machen, da ſie ſchon vor ſeiner Geburt verſtorben war; dagegen ſchrieb er mir folgende aufhellende Zeilen über ſeine Familie und vor allem über ſeinen Vater Charles d'Albert, der in England als beliebter und gefeierter Tanzkomponiſt gelebt hat: „Mein Vater war ein höchſt ſonderbarer Herr, der nie ſeinen Geburtstag nennen wollte und ſtets ſehr zurückhaltend war mit familiengeſchichtlichen Mitteilungen. Eine ſehr große Rolle ſpielte in allen Dingen meine verſtorbene Großmutter. Über der Familie ſchwebte ſtets ihr Geiſt. Das heiligſte und deutſcheſte aller Bücher, was ſie mir hinterließ, war Ludwig van Beethovens «Fidelio». Dieſes Werk hatte unſtreitbar einen großen Einfluß auf meine künſtleriſche Laufbahn."

Von Zufall und Glück begünſtigt, habe ich jetzt in dem Kirchenbuche der Hauptkirche zu Altona die Taufeintragung der Großmutter des Künſtlers gefunden. Sophie Henriette Chriſtiana Schultz hat danach am 18. Mai 1781 in Altona das Licht der Welt erblickt. Ihre Eltern waren angeſehene Bürgersleute daſelbſt. Ihr Vater Johann Carl Schultz wird als Kaufmann und Tabakfabrikant in den Annalen der Stadt Altona erwähnt. Er hatte ſich am 16. Juli 1780 mit Dorothea Chriſtiana Cappe verehelicht. Beide Familiennamen, Schultz ſowohl wie Cappe, ſind echte deutſche Namen. Mit dem Auffinden der Taufeintragung war der Schlüſſel zu Eugen d'Alberts deutſcher Ahnenwelt gefunden, und die Abſtammung Eugen d'Alberts aus deutſchem Blut kann nunmehr als feſtſtehend gelten.

Auf den Empfang dieſer Mitteilungen ſchickte mir der Künſtler folgende Zeilen: „Heute verſtehe ich, warum ich zu Hauſe nur deutſch ſchreiben und ſprechen lernen wollte und es eher im Hauſe keine Ruhe gab, bis ich mit vierzehn Jahren nach Deutſchland kam, um England nie wieder dauernd zu betreten." Wenige Jahre ſpäter kreuzte Franz Liſzt den Lebensweg des jungen d'Albert und beſcheinigte dem jungen Künſtler ſeine außergewöhnliche Begabung mit den Worten: „Du wirſt die Welt in Erſtaunen ſetzen".

Eine Anregung zum Haydn-Jahre 1932.

Von Prof. Dr. Ludwig Schemann, Freiburg i. Br.

In dieſem Jahre wird der Jahrhunderttag Joſeph Haydns (geb. 31. März 1732) zum zweiten Male gefeiert. Es iſt daher zu erwarten, daß nicht nur die Werke dieſes Meiſters mehr und ſorgfältiger als ſonſt zur Aufführung gebracht werden, daß auch in literariſchen Kundgebungen aller Art wie in Vorträgen manch feierndes Wort auf ihn ertönen wird. Bei dieſen Feiern ſollte aber auch Eines nicht fehlen — das Schönſte, was je über Haydn ausgeſagt worden iſt und ausgeſagt werden kann —: die Kantate Cherubinis auf den Tod Haydns (c-moll).

Cherubini ſtand zu Haydn wie ein Sohn zum Vater. Wenn irgendwo, hat er daher hier Herzenstöne von ſich gegeben. Kein Zweifel, daß dieſe Kompoſition, die ſich von den Trauertönen der Inſtrumentaleinleitung allmählich zu immer ſchwungvollerer Verherrlichung, ja endlich zur Apotheoſe des hingeſchiedenen Meiſters erhebt, zu den wertvollſten und ergreifendſten des großen Florentiners gehört. Deſſen ſo oft hervorgehobene enge Verwandtſchaft mit Beethoven tritt kaum in einem anderen ſeiner Werke ſchlagender hervor. Der inſtrumentale Teil namentlich iſt von Beethovenſcher Größe und dabei doch von echt Cherubiniſchem Gepräge.

Die Mittel, welche die Kantate erfordert, sind verhältnismäßig bescheidener Art: außer einem guten Orchester nur 3 Solisten (2 Tenor-, 1 Sopranstimme). Es wäre daher ein Leichtes, sie zur Aufführung zu bringen, und wenn das erst in einem unserer Musikzentren geschehen, würde sie sicherlich bald die Wanderung weiter hinaus antreten, ja von Rechts wegen sollte sie im Laufe des Jahres in jeder rechten deutschen Musikstadt erklingen. Was dem im Wege steht, ist der leidige Übelstand, der überhaupt das Wiederemporkommen Cherubinis bisher gehindert hat: daß nämlich fast alle seine Werke vergriffen sind, und daher das Notenmaterial nur äußerst schwer zu beschaffen ist.

Das dringendste Gebot wäre also vor allem, einen Neudruck der Haydn-Kantate zu bewerkstelligen. Ein unternehmender und rühriger Verleger würde dabei, wenn er in der Musikwelt die nötige Propaganda machte, die besten Aussichten haben. Die Originalpartitur des Werkes befindet sich auf der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin. Sie trägt allerdings französischen Text. Aber ein deutscher Text muß sich — außer in dem seinerzeit bei Kühnel in Leipzig erschienenen, heute schwer aufzutreibenden Klavierauszug — in dem Partiturexemplar des Leipziger Gewandhauses finden, wo die Kantate des öfteren aufgeführt worden ist. Auch in Berlin, München und Dresden ist dies geschehen. In letzterer Stadt ist noch im Winter 1903/4 eine Ausgrabung mit glänzendem Erfolge vorgenommen worden, worüber im Band X der „Musik" S. 140 näher berichtet ist.

Es wäre dringend zu wünschen, daß einer unserer hervorragendsten Kapellmeister sich dieser Sache annähme und dem Werke die Bahn bräche. Es wäre eine in hohem Grade seiner würdige Aufgabe, die ihm die selten schöne Gelegenheit böte, zwei großen Meistern der Töne zugleich zu dienen und zu ihrer Verherrlichung beizutragen.

Walter Hensel und die Finkensteiner Bewegung.

Nach einem Vortrag Hensels im Berliner „Zentralinstitut".

Von Dr. F. Stege, Berlin.

Unter den Führern der Jugendbewegung ist — wenigstens in Mitteldeutschland — eine Persönlichkeit sehr in den Hintergrund getreten, die es unbedingt verdienen würde, an erster Stelle genannt zu werden: Walter Hensel, der sudetendeutsche Idealist, der Führer des Finkensteiner Bundes. Vergleicht man seine Anschauungen, die er unlängst im Berliner „Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht" in einem Vortrag fixierte, mit den Lehren Fritz Jödes und seiner Gruppe, so gewinnt man den Eindruck, als wenn der Gärungsprozeß der Jugendbewegung bei Hensel am ehesten zu einem reifen Abschluß drängte. Wesentlich ist, daß Hensel nicht in den Fehler verfällt, sich auf einseitige Stilprinzipien festzulegen. Er predigt nicht das Ideal der vorklassischen Liedperiode, sondern lehrt Freude an den musikalischen Schöpfungen aller Jahrhunderte. Er empfiehlt nicht allein die heutigen Tags viel diskutierte Polyphonie, sondern erkennt auch die akkordische Satzweise an, je nach dem Charakter des angeführten Liedes. Auch den Kanon läßt er im praktischen Gebrauch nur dann gelten, wenn die kanonische Form einen inneren Sinn in Bezug auf den textlichen Inhalt hat. Er betrachtet den Dilettantismus der musikalischen Wiedergabe, der in den Jödekreisen so befremdet, nicht als eine Eigenheit des Jugendmusizierens, sondern betont ausdrücklich die Notwendigkeit, die Erneuerung des Volksliedes nur auf dem Boden „künstlerischer Gediegenheit" durchzuführen. Daß ihm dieser Nachweis an Hand der praktischen Vorführungen im Zentralinstitut nicht gelingen konnte, ist verständlich, da der in Stuttgart lebende Hensel in Berlin eine nach seinen eigenen Worten nur „ad hoc" zusammengestellte Singgruppe zur Verfügung hatte.

Wesentlich ist für Walter Hensel und seine Finkensteiner Bewegung die Erneuerung des Volksliedes aus geistigen Tiefen heraus, aus Urquellen der Volksseele. Es ist das Metaphysische der Tonkunst, das ihn in seinen Bann zieht. Die symbolische Kraft des Liedes ist Gegenstand seiner tiefschürfenden Betrachtungsart, und auch von dem Lied der Zukunft erwartet er einen „neumythischen" Einschlag. Er ist kein Gegner der Romantik, nur die Äußer-

lichkeiten einer Pseudoromantik werden schroff abgelehnt. Zwischen der Sentimentalität einer gewissen Liedliteratur und denjenigen auch von ihm abgelehnten Liedern des 16. Jahrhunderts, die einen zu „gelehrten" Anstrich haben, bahnt sich Hensel unbeirrt seinen Weg. Sein Klangideal? Objektive Vergeistigung. Bodenbereitung für das neue Lied. Nicht Alltagsgeräusche der Zivilisation im Lied, sondern deren Überwindung durch gesteigerte Innerlichkeit. Erneuerung von der Wurzel her, aus dem geistigen Urstrom. Anerkennung auch des von Jöde verfemten und verspotteten Männerchorgesanges, allerdings unter Bevorzugung der Einstimmigkeit, ohne ausdrückliche Ablehnung des vierstimmigen Männerchorsatzes.

Was für grundsätzliche kulturelle Momente lehrt diese kleine Charakteristik Walter Hensels? Daß es grundfalsch wäre, die Jugendbewegung ausschließlich mit Fritz Jöde und seinen Doktrinen zu identifizieren, wie es vielfach geschieht, namentlich unter dem einseitigen Gesichtswinkel reichshauptstädtischer Anschauungen. Und daß für die Entwicklung der Jugendbewegung und ihre Zukunftsberechtigung das Wirken von Walter Hensel unbedingte Beachtung verdient.

Künstler und Kritiker.

Von Jón Leifs.

Die Entgegnung von Fritz Jahn, Nürnberg, im Februar-Heft bringt insofern ein Mißverständnis meines Artikels, als ich dort keinesfalls empfahl, daß Künstler und Kritiker sich „an einen Tisch setzen und über künstlerische Probleme diskutieren". Eine solche Diskussion führt leicht zu einer Entfremdung der eigentlichen Kunst. In meinem Artikel schrieb ich: „Es wäre nicht durchaus notwendig, daß beide Teile irgendwie persönlich miteinander in Berührung kämen." — Warum sollte dem Kritiker nicht eine kurze Einführung nebst den Presse-Karten zugehen? Und warum sollte der Künstler selbst sich nicht über seine Leistungen äußern? Die Anregung dazu müßte wohl zuerst von den Kritikern organisiert werden, wenn eine solche Gewohnheit sich ohne Nachteile einbürgern soll. Romain Rolland hat mal irgendwo gesagt: „Die Aufrichtigkeit ist die erste Tugend des Genies." Die Äußerungen solcher Künstler werden also stets dienlich sein. — Man muß also dem Verfasser der Entgegnung darin recht geben, daß jeder Fall anders liegen kann. Meine Anregung wollte in erster Linie darauf hinweisen, daß es notwendig und erwünscht wäre, daß die Künstler, wie früher, auch mal zur Schriftstellerei greifen. Heute sind wir leider so weit, daß es eher nachteilig für den Ruf eines Künstlers ist, wenn er schriftstellert. Auch dürfte die Sache mehr eine künstlerische als eine berufstechnische Bedeutung für den Künstler haben, denn bekanntlich werden die großen Erfolge oft mit den größten Belanglosigkeiten erreicht.

Die Situation der Neuen Musik.

Von Dr. F. Stege, Berlin.

Ein bekannter Konzertagent wies in einer Berliner Zeitung darauf hin, daß die „überwältigende Mehrheit" der Konzertbesucher klassische und romantische Musik der modernen „bei weitem" vorziehe. Die Zeit des Experimentierens, die viele Konzertbesucher in unnötiger Weise vor den Kopf gestoßen und sie jeder, auch der gesunden musikalischen Entwicklung zu entfremden droht, geht ihrem Ende entgegen. Daß es sich demgemäß nicht mehr darum handeln kann, die künstlerische Verwirrung im Konzertleben durch Experimente ähnlicher Art fortzusetzen, daß es heute vielmehr gilt, der Musik wieder „eine gesicherte Position" zu schaffen, die sie im Konzertsaal und Musikleben verloren hat, wird von niemandem eifriger zugegeben als von den ehemaligen Kündern der Neuen Sachlichkeit und den Feinden der musikalischen Romantik. Es ist sehr bezeichnend, wie in der „Vossischen Zeitung", dem Sprachrohr moderner Musikproduktion, eine recht gemäßigte ästhetische Anschauung sich geltend macht, die vor wenigen Jahren an dieser Stelle noch verpönt gewesen wäre und die unter schönen Worten das Eingeständnis kritischer Irrtümer verbirgt. Da wird das Schlagwort von der „Neuen Sachlichkeit" in

aller Feierlichkeit zu Grabe getragen, der Kampf gegen die Romantik wird abgeblasen: „Wie sollte man auch eine gewesene, unleugbar existente (!), unleugbar großartige Kunstepoche bekämpfen? — (das ist der übliche fromme Augenaufschlag der Unschuldslämmer, die einer neuen Konjunktur zuliebe ihr ehemaliges kulturelles Demagogentum mit einem Schafspelz verhüllen — Hyänen des musikkulturellen Schlachtfeldes!), und dem „Gefühl" wird wieder in der modernen Musik zu seinem Recht verholfen. Die „Neue Musik" in ihrer bisherigen experimentellen Form hat unleugbar abgewirtschaftet. Und ungemein erheiternd erscheint angesichts dieser feststehenden Tatsache die Behauptung eines modernen musikalischen Witzblattes, daß sich die Führer der Neuen Musik „durchgesetzt" hätten, daß „unwichtige Tageserscheinungen verschwunden" seien, und daß der jetzige Zustand der „stilistischen Beruhigung" auf einen „großartigen künstlerischen Vorstoß" gefolgt sei, und was dergleichen Ausgeburten einer kindlichen Phantasie mehr sind. Das Jonglieren mit journalistischen Schlagworten ist vorbei, die systematische Vernichtung musikkultureller Güter hat ein Ende gefunden. Der Zeitpunkt ist gekommen, um wieder fruchtbringende Aufbauarbeit zu leisten!

Furtwänglers Appell an die Musikwelt.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Die außerordentlich seltene Gelegenheit, den Meisterdirigenten Wilhelm Furtwängler als Redner kennenzulernen, konnte man unlängst in den Klubräumen der „Deutschen Gesellschaft 1914" wahrnehmen. Es war nichts anderes als die dringendste Not der Stunde, die den Künstler diesmal an das Vortragspult fesselte, die allgemeine Notlage des deutschen Musiklebens und des Berliner Philharmonischen Orchesters insbesondere, das im April sein fünfzigjähriges Bestehen feiern wird und das die größten Dirigenten aller Zeiten wie Hans von Bülow und Arthur Nikisch zu seinen Führern zählte.

Aus dem geschichtlichen Rückblick über die Entwicklung des Orchesters entwickelte Furtwängler allgemein interessierende Anschauungen. Auf Nikisch führte er die Elastizität des Orchesters, seine Fähigkeit zur Improvisation und zur Anpassung an Gastdirigenten zurück. Gerade diese Eigenschaft sei als ein besonderer Vorzug zu bewerten. Die Auslandsreisen des Orchesters hätten zwar materielle Vorteile gebracht, die aber nicht ausreichten, um die Existenz des Orchesters zu sichern und vor allem die Nachwuchsfrage in künstlerisch einwandfreier Weise zu lösen. Denn mit dem Qualitätsproblem stehe und falle das Orchester, seine Qualität sei seine einzige Rechtfertigung. Besonders aufschlußreich waren Furtwänglers Ausführungen über seine persönliche Einstellung zum Orchester. Er wies darauf hin, daß er seinerzeit eine Berufung der Wiener Staatsoper auf den Posten eines Direktors unter der Bedingung abgelehnt habe, daß seitens des Berliner Oberbürgermeisters das Orchester in ausreichendem Maße saniert werde. „Diese Versprechungen sind nicht eingehalten worden, ich habe Wien vor den Kopf gestoßen — muß ich mich nun heute auch noch an die damaligen Abmachungen gebunden fühlen?" Er appellierte an Treu und Glauben und gab der Hoffnung Ausdruck, daß das Versäumte in der Subventions-Angelegenheit baldigst nachgeholt würde. (Lustiges Intermezzo: Eine Blitzlichtpatrone wird entzündet. Furtwängler unterbricht sich und zischt wütend: „Machen Sie, daß Sie hinauskommen!" Der arme Photograph verschwindet schneller als der Blitz seiner Patrone.)

Dann verweilt Furtwängler einen Augenblick bei den allgemeinen Musikverhältnissen. Er weist darauf hin, daß die Orchestererhaltung eine kulturelle Pflicht sei. Deutschland habe einen höheren Bedarf an Musik als jede andere Nation, denn nur dem Deutschen sei Musik notwendigste Nahrung der Seele, nur den Deutschen fülle Musik vollständig aus. Auch die Sinfonie sei so eigentlich eine urdeutsche Schöpfung. Um diese „große deutsche Musik" zu pflegen, bedürfe man des Orchesterinstrumentes. Dessen Erhaltung ist ein „Gebot nationaler Klugheit", wobei Furtwängler an die kürzlichen Erfolge der Philharmoniker in Paris erinnerte. Wer die lebendigen Wirkungen der deutschen Musik zerstöre, treibe kulturellen Selbstmord. Auch unmusikalische, nicht künstlerisch vorgebildete Persönlichkeiten des

kulturellen Lebens müßten sich stets vor Augen halten, welch eine unendlich wichtige Rolle die Musik in einem Kulturstaate zu übernehmen habe.

Furtwänglers eindringlicher Appell an die Musikwelt möge in ganz Deutschland das gleiche Echo finden, das ihm im Rahmen der „Deutschen Gesellschaft" beschieden war, damit der Weltruhm des Philharmonischen Orchesters Deutschlands künstlerisches Ansehen im Ausland erneut befestigt. — Kammermusikvorträge, ausgezeichnet von Mitgliedern des Philharmonischen Orchesters dargeboten, umrahmten Furtwänglers bedeutungsvolle Ausführungen.

Die Hausmusikpflege und die Einstellung des Rundfunks.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Was uns heute wichtiger erscheint als die Erziehung zum Musikerberuf, ist die Erziehung zum Musikhören und Musiklieben. Nicht der fachlich interessierte Musiker bedarf der pädagogischen Unterweisung, sondern — das Volk selbst. Die große Masse der Dilettanten, die einst Träger und Künder der Hausmusik waren und durch die eigene musikalische Betätigung ein tiefes, inneres Verhältnis zur klassischen Musik fanden — sie alle gilt es zusammenzurufen, ihre Liebe zur Musik zu befestigen, der hausmusikalischen Idee neue Freunde zuzuführen. Wir besitzen eine „Arbeitsgemeinschaft für Hausmusikpflege". Aber mir scheint fast, als wenn es mehr wirtschaftliche als künstlerische und kulturelle Ideen waren, die eine Anzahl von Verbänden zur Zusammenarbeit vereinigt haben. Man vermißt die Initiative in der Öffentlichkeit, vermißt die einheitliche Organisation, die nunmehr zur Erfassung der Hausmusikfreunde führt und neue Liebhaber für die Hausmusik gewinnt. Der Weg dazu führt über die Erziehung zum Musikhören, das nicht durch Belehrung gewonnen wird, sondern auf spielerische Art und Weise unmerklich zu erringen ist. Hier hätte die Arbeitsgemeinschaft die Aufgabe, im Rundfunk einen wertvollen Bundesgenossen auf ihre Seite zu ziehen.

Daß der Rundfunk kein Interesse für derartige Bestrebungen habe, ja sogar dem häuslichen Musizieren den Garaus bereiten wolle, ist eine Anschauung, die wohl als überholt gelten darf. Sehr aufschlußreich sind in diesem Zusammenhang die Ausführungen des „Mirag"-Intendanten Prof. Dr. Neubeck in der „Leipz. Abendpost". Wir zitieren einige besonders wichtige Punkte: „Wer behauptet, daß heute die Lust am eigenen Musizieren aussterbe, der tue einen Blick in die unzähligen Vereine, Verbände und Körperschaften, in denen gemeinsames Singen und Musizieren unentwegt gepflegt wird — trotz Schallplatte, Tonfilm und Rundfunk". „Gerade der Rundfunk ist bemüht, das reiche Gut an überlieferter Musik zu erhalten und wieder lebendig werden zu lassen, um so zu einer neuen Art Hausmusik hinzuführen. Unentwegt zielen seine Bemühungen auf die Anregung zum Selbstmusizieren hin, und soweit er überhaupt wieder die Freude an häuslicher Geselligkeit gelehrt hat, ist vielleicht gerade der Rundfunk der geeignete Vermittler, um Verständnis und Liebe zu gehaltvoller Musik in weitesten Kreisen zu wecken und damit Grund an der Freude zum Selbstmusizieren zu legen." Dies darf man mit der Einschränkung hinnehmen, daß zwar der Wille vorhanden ist, aber eine methodische Anwendung dieses Prinzips noch wenig zu spüren ist, wie ein kritischer Blick auf alle deutschen Rundfunkprogramme erkennen läßt. Sehr richtig stellt Dr. Neubeck fest, daß die „wirtschaftliche Not" als Deckmantel zu dienen pflegt, hinter dem sich häufig „gedankenlose Bequemlichkeit" verbirgt. „Der Grund für den jetzigen beklagenswerten Zustand liegt eben doch in beiden Faktoren, in der Bequemlichkeit und in den vom Rundfunk gebotenen Mitteln, ihr gedankenlos zu fröhnen, anstatt seiner reichen Anregung zur Selbsttätigkeit nachzugehen. Wer will im einzelnen Falle entscheiden, welche der beiden Ausreden, die auf die schlechte Zeit oder die auf den Rundfunk, der Wahrheit näher kommt?"

Es gibt immer noch Anhaltspunkte, die als Maßstab für die Entwicklung der Hausmusikbewegung dienen können. Man achte beispielsweise auf die Ausleihungen in den leider viel zu wenigen öffentlich n Musikbibliotheken, die in allen größeren Orten, in München, Berlin, Köln usw. auf Anregung von Paul Marsop geschaffen wurden. Überall ist der Besuch durch-

aus befriedigend. So lesen wir beispielsweise in den „Düsseldorfer Nachrichten“ über die Benutzung der „Städtischen Musikbücherei“: „Über siebentausend Notenbände hat dort eine junge Bibliothekarin! Vor wenigen Jahren hatte man 2611 Entleihungen, heute sind es schon über 10 000 geworden! Düsseldorf musiziert wieder daheim — das ist für den Kulturstand unserer künstlerischen Stadt ein gutes Zeichen!“ Und ob nicht auch andere Städte — verborgen vor der Öffentlichkeit — ebenfalls viel mehr „daheim“ musizieren, als manche Kulturapostel, die solche Fragen längst mit überlegener Geste abgetan haben, sich selbst eingestehen wollen?

Kritische Saphire.

Von Walter Niemann, Leipzig.

Erstes Gefunkel.

Wenn man einen Komponisten sonst nicht herabsetzen kann, schreibt man: „nette, gut klingende Sätzchen“, auch wenn sich's um ausgewachsene große Sätze oder Stücke von je acht Druckseiten handelt.

*

Wenn man einen Komponisten „tödlich“ zu treffen beabsichtigt, nennt man ihn einen „Romantiker“ oder „Impressionisten“, der sich nicht mehr von der „übersteigerten Harmonik“ der Romantik losmachen könne. Nur waren die Romantik und der Impressionismus schon längst da — seit Jahrhunderten —, ehe man diese Namen als Schlagworte für eine Kunstrichtung prägte, und sie werden so lange da sein, als es der Mensch wünschen muß, auch in der Musik Innerlichkeit, dichterische Phantasie, Klangsinn, Farbe, Harmonie — kurz: Musik zu finden.

*

Früher galt auch in der Kritik das Können, die selbst erarbeitete geschichtliche, ästhetische, theoretische und praktische Grundlage; heute tut's schon die Dreistigkeit und das musikalische Parteibuch.

*

Sage mir, wo du verlegst, und ich will dir sagen, in welche „Richtung“ du gehörst, und wie ich dich beurteilen kann.

*

Paßt dir ein Komponist nicht in deine Parteikritik und Richtung, siehst du, daß er draußen Erfolg hat: schweig ihn tot!

*

Der Künstler kann irren, der Kritiker nie.

*

Der Kritiker spricht heute bereits von Hauskomponisten eines Verlages, einer Kirche, eines Konzertinstituts: wie genügsam und bequem! Denn nun kann er die Tür seines engen musikalischen Häusleins vor allen übrigen Komponisten zumachen.

*

Einen Ausländer darfst und wirst du immer loben, auch wenn er Romantiker, Impressionist, Homophoniker, Brahmine oder Regerianer ist. Einen Deutschen niemals.

*

Wenn ein Künstler dem großen, vielgestaltigen Hörerkreis des Rundfunk eine kurze Einführung in das aufgeführte Werk geben zu müssen glaubt: schimpf über sein „Programm“!

*

Man urteilt heute vielfach über das Gesamtschaffen eines Komponisten und steckt ihn in die gute deutsche, etikettierte „Stil- und Richtungs-Schublade“, wenn man von seinen etwa hundert Werken und vielen Hunderten Stücken ganze drei oberflächlich „kennt“, d. h. einmal mit halbem Ohr irgendwo gehört hat.

*

Wenn einer offne Quinten schreibt: Grieg-Nachfolge; wenn einer ein paar Ganztöne schreibt: Debussy-Nachfolge; wenn einer Terzen und Sexten in Akkorden schreibt: Brahms-Nachfolge; wenn einer die Harmonik „übersteigert": Reger-Nachfolge; wenn einer chromatisiert: Wagner-Nachfolge; wenn einer „motorische" Musik macht: Hindemith-Nachfolge; wenn aber einer möglichst viele selbständige Stimmen zu möglichst schauderhaften Mißklängen, Härten und „Ballungen" wie zufällig zusammenführt: lineares Genie unsrer Zeit.

*

Nicht zwei Menschen sind gleich. Nicht zwei Menschen haben dasselbe Empfinden, dasselbe Urteil, denselben Geschmack. All dies ist rein individuell und rein individuell begrenzt. Es gibt keine objektive oder gar allgemeingültige Kritik. Jede Kritik bleibt subjektiv gebunden und begrenzt. Soviel Köpfe, soviel Meinungen. Nur glaubt jeder Kopf — ach, wieviel leere Köpfe sind darunter! —, daß *seine* Meinung die allein richtige und seligmachende sei.

*

Wie beim Künstler, so entscheidet beim Kritiker zweierlei alles: Charakter und Persönlichkeit.

*

Ein Kritiker ohne Menschlichkeit und Güte ist ein Tyrann, ein Zerstörer, ein Schädling. Im Interesse des Allgemeinwohls in der künstlerischen Republik muß man seinen Rücktritt mit allen legalen Mitteln erzwingen.

*

Je armseliger das künstlerische Können eines Kritikers, desto schärfer seine kritische Feder.

*

Von Debussy darfst du gruppenweise die kleinsten Préludes in langen Reihen spielen. Von einem Deutschen niemals; dann mußt du vielmehr über den „Miniaturisten" und das „unmögliche Programm" schimpfen.

*

Willst du als Deutscher bei der weltstädtischen Presse gut Wetter haben, so mußt du eine Gruppe moderner Russen (letzter Scriábin, Prokofieff, Strawinsky) oder deutscher Lineariker (von Schönberg und Hindemith zu Toch) spielen.

Bist du aber ein Ausländer, so darfst du *alles* spielen, singen und blasen. Auch die Romantiker und Impressionisten.

*

Man pflegt heute auf Kretzschmars „Führer durch den Konzertsaal" mit spöttischem Lächeln über seine „unmöglichen poetisierenden und romantisierenden Analysen" herabzusehen. Wollte der Himmel, daß wir recht viele Kritiker hätten, die ihn fleißig läsen und beherzigten, die aber vor allem ein gut Teil des ungeheuren musikgeschichtlichen Wissens und *künstlerischen* Urteilsvermögens besäßen, das in diesem unvergänglichen Werk steckt.

*

Unsrer Zeit fehlt aber nicht nur ein Hermann Kretzschmar, sondern auch — natürlich ebenso mutatis mutandis — ein Hugo Riemann: ein Mann, der das heilige Feuer strenger Wissenschaft in ebenso unbestechlicher Sachlichkeit und unerbittlicher überparteilicher Wahrheitsliebe nährt, wie das der Kunst, der Musik.

*

Die Zukunft der deutschen Musik liegt zum guten Teil in der Zukunft der deutschen Musikkritik.

Randglossen zum Musikleben.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Die Dirigentenwirtschaft an der Berliner Staatsoper. Zu den wenig erfreulichen Erscheinungen unseres Musiklebens gehört das Starsystem der Dirigenten, das einer gleichen Regelung bedarf wie das Problem der Gesangsstars. Es geht nicht an, daß in der Berliner Staatsoper vorwiegend die jungen Dirigenten am Pult zu sehen sind, während die Herren „Generalmusikdirektoren" trotz ihrer hohen Gage ihre Tätigkeit verhältnismäßig selten ausüben. Zur Zeit sind an der Staatsoper nicht weniger als acht Dirigenten tätig: Kleiber, Klemperer, Blech, Lert, Zweig, Abravanel (der auf Engagement gastiert), dazu Furtwängler und Bruno Walter als Gäste. In einem Zeitraum von vier Wochen hat Furtwängler einmal dirigiert, Kleiber und Klemperer haben nur Konzerte und keine Oper geleitet. Blech stand viermal am Pult, Abravanel zweimal, Lert achtmal und Zweig fünfzehnmal. Das sind ganz ungesunde Verhältnisse, die mit den wirtschaftlichen und sozialen Forderungen unserer Zeit nicht in Einklang zu bringen sind und die dringend eine Bereinigung bedürfen.

* * *

Der „Völkische Beobachter" veröffentlichte kürzlich eine Statistik über die Zahl der Jazz-Stunden, die im Verlauf von einer Woche in Deutschland gesendet werden. In der ausgewählten Stichwoche ergab es sich, daß auf zehn deutschen Sendern nicht weniger als 63 Stunden Jazzmusik aufgeführt wurde, wobei die nicht kontrollierbaren Veranstaltungen wie „Bunte Abende" u. a. noch nicht einmal gezählt wurden. Es ist nicht anzunehmen, daß diese Überflutung mit Jazzmusik einem tatsächlichen Bedürfnis der Hörerschaft entspricht. Mit welcher Berechtigung wird der Jazz an „deutschen" Rundfunksendern künstlich in derartigem Ausmaß am Leben erhalten?

Buntes Allerlei.

Nochmals die Klaviersteuer. Der Verband Deutscher Klavierhändler hat an den Rat der Stadt Dresden ein Schreiben gerichtet, in dem er sich ausführlich mit dem Wesen der Steuer, die als eine schlimme Ungerechtigkeit bezeichnet wird, auseinandersetzt, ebenso wird darin an Beispielen gezeigt, welche Folgen durch die Erhebung der Steuer wie durch die gesetzliche Bestimmung überhaupt eintreten können. Vor allem wird in dem Schreiben auch auf Härten des Gesetzes in verschiedener Hinsicht aufmerksam gemacht. Zum Schluß heißt es: „Will also Dresden nicht als kulturfeindlichste Stadt gelten, will sich Dresden nicht völlig in Mißkredit bringen, dann soll, ja dann muß man auf die weitere Erhebung dieser Steuer trotz aller Finanzschwierigkeiten verzichten. Darum bitten wir erneut."

Interessantes Ergebnis der Geraer Opern-Umfrage. Man sollte häufiger durch öffentliche Umfragen in den Tageszeitungen den Versuch machen, den Geschmack des Theaterpublikums kennen zu lernen. Sind auch die Ergebnisse solcher Umfragen nicht gerade von ausschlaggebender Bedeutung, so bieten sie doch mancherlei Aufschlüsse über die künstlerischen Neigungen des Volkes — der Sonde vergleichbar, die der Arzt in den Volkskörper einführt. In einem in ganz Deutschland bekannten Kunstzentrum, in Gera, hat die „Geraer Zeitung" die Frage aufgeworfen: „Welche Oper möchten Sie im Reußischen Theater hören?" Es erfolgten 637 Einsendungen, die Zahl der genannten Operntitel betrug 1894, es wurden 77 Werke namhaft gemacht. Richard Wagner steht mit 372 Stimmen, die sich auf seine gesamten Schöpfungen verteilen, an der Spitze. Als seine beliebteste Oper gilt „Die Meistersinger" (130 Stimmen). An zweiter Stelle folgt Verdi mit 280 Stimmen für sechs Opern. Diese Rangfolge ist übrigens ganz normal und wird durch entsprechende Erfahrungen in anderen

Teilen Deutschlands vollauf bestätigt. Unter den einzelnen Werken dominiert — d'Alberts „Tiefland", das die weitaus größte Stimmenzahl von 202 auf sich vereinigt. Eine gewisse Neigung zum Naturalismus ist nicht zu verkennen. Auffallend ist, daß mit Ausnahme der einmal (!) genannten „Dreigroschenoper" auch nicht ein Werk modernen Gepräges namhaft gemacht wird, obgleich das fortschrittliche Reußische Theater eine Reihe moderner Werke zur Diskussion, ja sogar als Uraufführung, gestellt hat. Ein Einsender schlägt sogar vor, man möge den Herrn Bert Brecht „schnellstens nach dem japanischen Kriegsschauplatz verladen und ihn an der ergiebigsten Bombenabwurfstelle aufstellen lassen". Für das Geraer Theaterpublikum ist die Musikentwicklung mit Strauß zu Ende. Kaum noch eine Spur von Pfitzner oder Schreker, von den Modernen ganz zu schweigen. Und wer ist für diese allzu heftige und übertriebene Reaktion auf die Moderne in erster Linie verantwortlich zu machen?

Keine allgemeine Beschränkung von Künstlereinreisen nach England. Von seiten der Berliner Britischen Botschaft wird zur Aufklärung von Mißverständnissen über die Bestimmungen betr. Erteilung von Lizenzen für die Beschäftigung ausländischer Konzertkünstler in England folgendes mitgeteilt: Eine allgemeine Beschränkung der Einreise ausländischer Künstler nach England besteht nicht und ist auch nicht beabsichtigt. Für Künstler von erstklassiger internationaler Bedeutung werden Lizenzen vorläufig wie bisher ohne weiteres bewilligt werden. Künstlern, die diesen Nachweis nicht liefern können, wird bis auf weiteres die Erteilung von Lizenzen versagt werden müssen. Beim Auftreten für eigene Rechnung kann jedoch die Erteilung für zwei zusätzlich bezahlte Engagements in Erwägung gezogen werden. Bereits eingegangene feste Verpflichtungen werden bis zum Ende der laufenden Saison berücksichtigt.

Leben noch Nachkommen Bachs? Dr. Heinrich Miesner veröffentlichte im „Berliner Lokalanzeiger" Untersuchungen über die Nachkommenschaft J. S. Bachs. Er führt u. a. aus:

„Zwei Jahre vor dem Tode der Witwe Friedemanns war nun Wilhelm Friedrich Ernst Bach über London und Minden nach Berlin gekommen. Als einziger Sohn des Bückeburger Bach blieb er der letzte männliche Nachkomme Johann Sebastians. 1789 wurde er Cembalist der Königin von Preußen und Musiklehrer der königlichen Prinzen. Nach dem Tode der Königin Luise erhielt er seine Pensionierung und lebte von nun an zurückgezogen. Seine Familienverhältnisse wurden bisher noch nirgends dargestellt. Dies ist aber um so nötiger, als gerade die Grabsteine seiner Familie auf den Berliner Friedhöfen oftmals Verwechslungen bringen. Er war zweimal verheiratet. Die erste Ehe schloß er 1798 mit der 17jährigen Philippine Henriette Elerdt, die aber schon 1801 im Hause Friedrichstraße 165 am Scharlachfieber starb. Die älteste Tochter Caroline Auguste Wilhelmine, die Letzte des Geschlechtes Bach aus dieser Linie, verheiratete sich 1849 mit dem Kgl. Kammergerichtsassessor Ludwig Albrecht Hermann Ritter in Neuruppin und starb 1871 zu Eberswalde. Die Tochter Auguste Wilhelmine aus der zweiten Ehe (mit Wilhelmine Albrecht aus Minden) starb 1858 im Alter von 52 Jahren in Eberswalde. Die Suche nach dem Schwiegersohn Friedemann Bachs, dem Musketier Johann Schmidt, und seinen Kindern hat ihren Abschluß noch nicht erreichen können. Wahrscheinlich handelt es sich um den in Homberg a. d. Ohm geborenen Johann (Caspar) Schmidt, da alle anderen Homburgs und Hombergs keine Eintragung nachweisen können. Mit der Kompagnie v. Gaefertsheim wird er im Regiment v. Arnim die Schlacht bei Auerstädt mitgemacht haben. Die Regimentsstammrollen des Geh. Staatsarchivs zu Dahlem reichen nur bis zum Jahre 1805 und zeigen dann die bekannte Kriegslücke. Es mag noch erwähnt sein, daß die Familie des Organisten Gottfried Bach (Dreifaltigkeitskirche), dessen Sohn August Wilhelm Lehrer Mendelssohns war, kaum mit der Thüringer Familie zusammenhängt, wie es wohl behauptet wird."

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Joseph Haydn: „Die Welt auf dem Monde", in der Bearbeitung von Mark Lothar und Wilh. Treichlinger (20. März, Staatstheater Schwerin).

Casimir von Paszthory: „Die drei gerechten Kammacher". Komische Oper in 4 Bildern. (6. Febr., Graz.)

Peter Tschaikowsky: „Die Pantoffeln der Zarin" (Berliner Rundfunk).

Richard Hagemann: „Tragödie in Arezzo". Oper in einer Dichtung von Arthur Grodrich. (Stadttheater Freiburg i. B.)

Kurt Striegler: „Dagmar", Oper nach einem Text von Robert Boßhart. (18. März, Staatstheater Dresden.)

Verdi: „Don Carlos" in Bearbeitung von Frz. Werfel und Lothar Wallerstein (Wien, Ende März.)

Guido Laccetti: „Hoffmann", Oper in drei Akten (Neapel).

Kurt Weill: „Die Bürgschaft" (Berlin, 10. März).

Herb. Windt: „Andromache" (Berlin, 16. März).

Arrigo Pedrollo: „Florentinischer Frühling". (Mailand.)

Rich. Enders: „Lais", Oper (Breslau, 18. März).

Jaques-Dalcroze: „Die Tränen des kleinen Königs", ein Märchenspiel (Genf).

Curt Beilschmid: „Hans Luftikus", ein Kinderstück nach einem Text von Edmund May (27. Febr., Stadttheater Elbing).

Mussorgski: „Boris Godunow" in Urfassung (Berliner Rundfunk).

Joseph Haydn: „Ritter Roland", Oper, bearb. v. Ernst Latzko, (Mirag, Leipzig, 28. 2.).

Konzertwerke:

Joseph Haydn: „Amors Pfeil", Koloraturarie, aufgefunden von Dr. Karl Geiringer (Wien).

F. Busoni: Konzertfassung der Don Juan-Ouvertüre von Mozart (Breslauer Rundfunk).

Rob. Alfred Kirchner: „Opfergang", Requiem (Schwerin 28. Febr.)

Otto Wartisch: „Partita für Orchester" (Nürnberg, 9. März).

Arnold Schönberg: Vier Orchesterlieder, op. 22 (Frankfurt a. M.).

Gottfried Müller: 90. Psalm für großes Orchester und 6st. Chor (Dresden, unter Fritz Busch).

Hermann Ambrosius: „Kriegsrequiem" (Mirag, Leipzig, 28. Febr.)

Robert Hernried: Altdeutsche Volkslieder für fünf Frauenstimmen (Köln, 16. März).

Hanns Mießner: „Gefunden" f. gem. Chor Ilmenau, 21./22. März).

Boris Blacher: Konzert für 2 Streichorchester u. 2 Trompeten (Greifswald).

Werner Trenkner: 1. Sinfonie (Aachen).

Th. Wagner-Löberschütz: „Das ist ein süßes Klingen", eine „Volksmusik" (Vacha, Rhön).

Max Reger: Sinfonische Rhapsodie f. Klav u. Viol., beendet von Florizel v. Reuter (Wien).

Paul Hindemith: „Der Tod" f. Chor (Magdeburg).

E. W. Korngold: Klaviersonate C-dur (Wien).

Paul Juon: Sonate f. Violine u. Klavier (Berlin).

Grovermann: Heroische Elegie (Berlin, 9. März).

Klami: Karelische Rhapsodie (Berlin, 9. März).

Hugo Herrmann: Konzert für Gambe und Kammerorchester (Köln).

Karl Hermann Pillney: „Musik für Klavier u. Orch." (Dortmund).

W. Rinkens: Suite für Gambe und Cembalo (16. 2., Mirag, Leipzig).

Ernst Reinstein: Streichquartettini in Es u. C, op. 26a/b (Leipzig, Striegler-Quartett, Mirag).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Mozart: „Lo sposo deluso" („Der betrogene Bräutigam"). Neubearbeitung von A. Schremmer (Graz).

Franz Schreker: „Christophorus" (Freiburg i. B., Anfang nächster Saison.)

Konzertwerke:

Hugo Herrmann: „Jesus und seine Jünger", Oratorium (Weinheim, 8. Mai).

Pariser Ur- bzw. Erstaufführungen im I. Vierteljahr 1932.

Strawinsky: Violinkonzert.

Ravel: 2händiges Klavierkonzert. (Urauff. Mme. Marg. Long u. Komponist).

Gaubert: „Les chants de la Terre" (Symph. Dichtung in 4 Teilen). Urauff.

R. Mengelberg: Violinkonzert (Schmuller).

Th. Szanto: 3te Suite (Militaire).

A. Tansmann: 2tes Klavierkonzert.

G. Migot: „La Jungle" (Polyphonie).

A.. Pascal: „Nocturne de la Mer", Urauff.

G. Taconet: Klavierquintett, Urauff.

M. Reuchsel: „Cymodocée", Prélude. Urauff.

Berlioz: „Mort d'Orphée" (Cortot).

Bisquert: „Procéssion du Chrift". Urauff.
Louis Beydts: Humoresques. Urauff.
Roesgen-Champion: Sonate f. 2 Klaviere.
Trebinsky: „Symph.. synthétique". Urauff.
Pizzetti: „Concerto dell'estate" (Casella).
Honegger: ‚J'avais un fidèle amant". Volkslied für Streichorchefter. Urauff.
Paul Pierné: „Masques". Cello u. Orch. Urauff.
Sauveplane: Sonatine f. Klavier. Urauff.
Pomerantzeff: 5 Préludes, Klavier. Urauff.
Strimer: „Air". Urauff.
Sabanejen: Violinfonate. Urauff.
Gretry-Mottl: „Suite de ballet".
Prokofieff: Sinfonietta.
Louis Vierne: Poèmes grecs. Urauff.
G. Hugon: Préludes nach Virgil. Urauff.
A. Rouffel: Dritte Symphonie. Urauff.
E. Barraine: Esquises f. Orch. Urauff.
Hindemith: Bratfchenfonate.
Purcell-Whittaken: Chaconne.
Ladmirault: „Im Walde". Orch. Urauff.
A. Canti: Rapsodie elenica. Urauff.
Gaubert: „Romanesque", Cello. Urauff.
J. Nin: „Commentaires". Urauff.
Wifchnegradsky: $^1/_4$ Ton-Quartett. Urauff.
C. Arrieu: Klavierkonzert. Urauff.
Jean Cras: Klavierkonzert. Urauff.
Max d'Olone: Scherzo (3 Celli).
Gabr. Pierné: Divertiffement. Urauff.
Joh. Chrift. Bach: 6te Symphonie.. Urauff.
Cafadefus: „La vision de Metra". Urauff.
Dandelot: Allegro vivace. Orch. Urauff.
Dandelot: 3 Valses (2 Klaviere). Urauff.
Ch. Ives: Orch. Suite. Urauff.
Caturna: Danses cubaines Orch.
Cowell: Appositions Orch. Urauff.
Dane Rudhyar: „Vers le reel".
Sanguet: Polymètres Orch. Urauff.
Chevaillier: ‚Petit Sketch'. Urauff..
Ruggles: „Le marcheur du soleil'.
Edg. Varese: „Arcana". Orch. Urauff.
Kullmann: Triade fymph. Urauff.
Gaillard: „Badineries". Urauff.
Conrad Beck: „Innominata". Urauff.
Jongen: Toccata für Klavier.
Djemal Rechid: Scènes turques. Urauff.
Max Reger: Streichtrio, op. 141b.
Petyrek: „Parade des Pantins".
Prokofieff: Orch. Suite „Joueur". Urauff.
Labunski: „Triptique". Orch. Urauff.
Bruffelmans: Rhapfodie flamande.
Rofenthal: „Saxophone Marmelade".
Hure: Andante f. Saxophone. Urauff.
Rachmaninoff: Corelli-Variationen.
Huybrechts: „Funèbre". Urauff.
M. Orban: 2tes Streichquartett. Urauff.
Rohozinsky: Suite brève. Urauff.
M. Dupré: „Kreuzweg". Orgel-Urauff.
Hindemith: Kinderfpiel „Die Stadt".

Opernaufführungen:

Rich. Strauß: „Electra".
Darius Milhaud: „Maximilien".
Pierre de Bréville: „Eros le vainqueur".

A. v. R.

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN.

RICHARD STRAUSS-WOCHE DER MÜNCHENER STAATSOPER.

In einer Zeit, da das Gefpenft des Abbaus auch durch die Räume der Münchener Staatsoper fchleicht, gibt es nur eine zwingende Formel, den unliebfamen Gaft zu bannen: die künftlerifche Tat, die für die unbedingte Lebens- und Kulturnotwendigkeit des Inftitutes zeugt! Daß die Oper noch immer der repräfentativfte Beftandteil des Münchener Theaterlebens ift, erwies die Richard Strauß-Woche, die einen feftlichen Akzent in den üblichen Platzmieten- und Repertoirebetrieb fügte, durch ihren glanzvollen Verlauf. Dabei wurde nicht einmal fämtliches Pulver, das München auf der Pfanne hat, verfchoffen: „Feuersnot" und „Jofephslegende", zwei befondere Spezialitäten unferer Oper, fehlten fogar im Zyklus, der großenteils Richard Strauß perfönlich am Pulte fah. Der Meifter hatte im allgemeinen die mufikalifche Leitung jener Schöpfungen übernommen, die im Publikumsfinne als minder „zugkräftig" gelten. Das Geheimnis feiner eminenten Dirigierkunft liegt in der Tat in dem magifchen Mittelpunkt der Taktftockfpitze, die zur überlegenen Beherrfcherin des Gefamtapparates, des Orchefters wie der Bühne wird. Mit einem Minimum an äußerer Geftik und einem Maximum an innerer Spannung fpornte er das Münchener Staatsorchefter zu einer rhythmifchen Präzifion, zu einer Durchgeiftigung und Durchfeelung des Klanges und einer Abfchattierung der Dynamik, wie man fie in diefer Vollendung fchon lange nicht mehr gehört hatte. Eines ward als Alpha und Omega feiner authentifchen Deutung befonders klar: Richard Strauß geht einer einfeitigen Überfpannung nach Seiten des Dramatifchen fichtlich aus dem Wege, verliert fich, felbft bei der Mobilifierung größerer Klangmaffen, niemals ins Maßund damit ins Formlofe; im Gegenteil, er weift ftets mit wundervoller Selbftverftändlichkeit auf die formale Architektur, auf das Primäre des abfo-

lut Musikalischen, dem das Theatralische durchweg dienstbar und untergeordnet bleibt. Auf diese Weise trat der symphonische Aufbau des zweiten Aufzuges der „Aegyptischen Helena" überwältigend ans Licht; was sonst als lockeres Gefüge vieler kaum verketteter Einzelheiten erschienen war, erstand in solcher Deutung plötzlich als innere, stark verbundene Einheit. Eben dieser symphonische Kern wurde auch in der „Elektra" ohne die sonst übliche Überbetonung der dramatischen Hülle mit einer bis zu kammermusikalischer Wirkung gehenden, wundervoll durchleuchteten Feinheit entschalt, ohne daß die überwältigende Gesamtwirkung der Tragödie, die so Zartheit und Größe in sich beschloß, darunter gelitten hätte. Im „Intermezzo" faszinierte Strauß durch das anmutige Wechselspiel der mit äußerster klanglicher Delikatesse behandelten, auf unbedingte Verständlichkeit des Parlandos bedachten Spielszenen und der symphonischen Zwischenspiele, in denen das Oktavformat des ansonst überaus beherrschten Orchesterklanges in absoluter Ergießung ins Folio wuchs. Als Nachtisch für die Feinschmecker bot Strauß schließlich noch „Ariadne auf Naxos", mit der die Festwoche bezaubernd ausklang. Hans Knappertsbusch, dessen Dirigentenruhm sich nicht zum letzten an seine Strauß-Interpretationen knüpft, gestaltete „Salome" und „Rosenkavalier" ganz nach dem Vorbilde des Meisters. Außer Viorica Ursuleac (Helena) und Max Lorenz (Menelas), die als Gäste für den sängerlichen Hochstand der Dresdener Staatsoper zeugten, traten nur einheimische Kräfte auf den Plan, die wie Felicie Hüni-Mihascek (Marschallin, Chrysothemis), Elisabeth Feuge (Christine), Hildegarde Ranczak (Salome, Aithra), Szenka Faßbaender (Elektra), Hedwig Fieltmüller (Klytämnestra, Herodias), Paul Bender (Orest) und Bertold Sterneck (Ochs von Lerchenau) den Komponisten wie das Publikum davon überzeugen konnten, daß die Münchener Staatsoper für eine ganze Reihe Strauß'scher Gestalten hervorragende, ja wohl kaum zu übertreffende Vertreter ihr eigen nennt.

Dr. Wilhelm Zentner.

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche:

Freitag, 15. Jan. J. S. Bach: Partita über den Choral: „Sei mir gegrüßt, Jesu gütig" (vorgetr. v. Günther Ramin). — Raphael: Aus dem Psalm 104 „Lobe den Herrn, meine Seele" f. 12st. gem. Chor (zwei 6st. Chöre) a cappella op. 29.

Freitag, 22. Jan. Günther Raphael: Psalm 104, „Lobe den Herrn, meine Seele" f. 12st. gem. Chor (zwei 6st. Chöre) a capella op. 29.

Freitag, 29. Jan. Karl Hoyer: Kanonische Variation und Fuge über „Nun bitten wir den heiligen Geist", op. 44 (vorgetr. v. G. Ramin). — Gustav Schreck: „Aus irdischem Getümmel" f. 4st. Ch. — Franz Wüllner: Aus dem „Stabat mater" f. zwei Chöre op. 45.

Freitag, 5. Febr. J. S. Bach: Präludium und Fuge h-moll (vorgetr. v. G. Ramin). — Gust. Schreck: „Der Tag nimmt ab" für 4st. Ch. op. 31, III. — Fr. Wüllner: Aus dem „Stabat mater" f. zwei Chöre op. 45.

Freitag, 12. Febr. Dietr. Buxtehude: Präludium und Fuge d-moll (vorgetr. v. Fr. Högner). — Johann Eccard: „O Lamm Gottes unschuldig" f. 5st. Ch. — Johann Eccard: „Vom Leiden Christi" f. 6st. Ch. — J. Herm. Schein: „O Domine". Mot. f. 6st. Ch. — Johann Kuhnau: „Tristis est anima mea". Mot. f. 5st. Ch.

Freitag, 19. Febr. Fr. Wüllner: „Stabat mater" f. 2 Chöre op. 45. — J. S. Bach: Fantasia c-moll (a 5 voci). (Vorgetr. v. G. Ramin).

Freitag, 26. Febr. Georg Böhm: Partita über den Choral „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig" (vorgetr. v. G. Ramin). — Thomas Tallis: „Salvator mundi". Mot. f. 5 st. Ch. — Heinrich Schütz: Psalm 6 f. 2 Chöre. — Giovanni Gabrieli: „Timor et tremor". Mot. f. 6st. Ch.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 30. Jan. Otto Olsson: Fantasie und Fuge f. Orgel über den Choral „Wir loben dich". — Anton Bruckner: „Virga Jesse". Mot. f. gem. Chor. — Joh. Brahms: Fuge as-moll f. Orgel. — Joh. Brahms: Fest- und Gedenksprüche f. 8st. Ch. op. 109.

Sonnabend, 6. Febr. Wilhelm Dayas: Introduktion und Doppelfuge aus der Sonate op. 7 f. Orgel. — Kurt Thomas: Der 137. Psalm f. 2 Chöre, op. 4; „Die sieben Kerzen" aus dem Oster-Weihespiel „Der Unbekannte" von Gg. Stammler f. 6st. Chor a cappella, op. 14d.

Sonnabend, 13. Febr. J. S. Bach: Choralvorspiel über „O Lamm Gottes unschuldig" (Peters Bd. 7) f. Orgel. „Die bittre Leidenszeit beginnet abermal" (aus dem Schemellischen

Gesangbuch, 4st. v. Fr. Wüllner). — Johann Baptista: Choralvorspiel über „Wenn wir in höchsten Nöten sein" (aus Ammerbachs Tabulaturbuch, 1571) f. Orgel. — Ldw. Senfl: „Die sieben Worte am Kreuz", herausgegeb. 1929 v. Dr. Fritz Piersig, Erstauff.

Sonnabend, 20. Febr. Joh. Helmich Roman: Symphonia die Chiesa, f. Orgel bearb. von Patrik Vretblad (zum ersten Male). — Leonh. Lechner: Das Leiden unseres Herrn Jesu Christi f. 4st. Chor a cappella.

Sonnabend, 27. Febr. Heinrich Schütz: Historia des Leidens und Sterbens (nach der Neuausgabe von Fr. Schmidt).

BRAUNSCHWEIG. Unter dem stets wachsenden wirtschaftlichen Druck begann nicht gerade hoffnungsfreudig die Spielzeit des Landestheaters schon am 15. August mit „Lohengrin"; bald darauf wurde in einer Sitzung des Verwaltungsausschusses die Hamletfrage gestellt, aber einstimmig dahin beantwortet, daß der Kunsttempel auf alle Fälle in seiner jetzigen Bedeutung und Wirksamkeit erhalten werden müsse. Der Intendant Dr. Thur Himmighoffen verdiene volles Vertrauen, weil er dem treuen Haushalter (Lukas 19, 17) gleich mit dem anvertrauten Pfunde im Sinne seines Herrn gewuchert habe, deshalb auch für die Zukunft sichere Bürgschaft leiste: als schönsten Vertrauensbeweis bot man ihm also einen langfristigen Vertrag an. Selbstlos verzichtete die Künstlerschaft auf einen Teil des Einkommens, und das Publikum, durch ermäßigte Eintrittspreise angelockt, ergänzte das Opfer durch gesteigerten Besuch; nicht zuletzt durch richtige Zusammenfassung und Ausnutzung aller Mittel ermöglichte der Führer die Ausgleichung des Etats trotz verminderten Zuschusses. Von den Mitgliedern schieden aus der zweite Kapellmeister Berthold Sander, der als erster für das Stadttheater zu Hildesheim verpflichtet wurde und Melitta Amerling, die Berlin vorzog, in Gusta Hammer aber eine gleichwertige Nachfolgerin fand. Der Heldentenor Christian Wahle feierte sein 20jähriges Bühnenjubiläum. Der Spielplan, von GMD Klaus Nettstraeter und Kapellmeister Willy Czernik betreut, wurde hauptsächlich von älteren, zugkräftigen Werken und solchen der leichtgeschürzten Muse bestritten. Höhenpunkte bildeten „Boris Godunow" mit Kammersänger Alfred Paulus als Titelhelden, „Tristan und Isolde", sowie der neueinstudierte, strichlose „Rosenkavalier", den die Träger der führenden Rollen: Else Gerhart Voigt (Marschallin), Marlene Müller (Oktavian), Lisel Sturmfels (Sophie) und Karl Schmidt (Ochs von Lerchenau) unter Leitung von Kl. Nettstraeter und Heinrich Voigt vom Schauspiel a. G. zur Festvorstellung erhoben. Der Vertreter der „Société musicale" André Mertens, ebenfalls von der Wiedergabe begeistert, lud den Intendanten zu Gastspielen mit dem Werk in gleicher Besetzung nächstes Frühjahr in Paris und Straßburg ein. In Glucks „Orpheus und Eurydike" schuf der Intendant als geistreicher, denkender Spielleiter, von der Tanzmeisterin Erika Köster und Hans Fitzner mit seinen prächtigen Bühnenbildern unterstützt, etwas ganz Neues. Das herrliche Stimmtrio Gusta Hammer (Orpheus), Marlene Müller (Eurydike) und P. Fänger (Amor), sowie der wesentlich verstärkte Chor boten Spitzenleistungen, die Solisten feierten mit den Führern glänzende Triumphe.

Im ersten Abonnementskonzert errang Konzertmeister Simon Goldberg vom Philharmon. Orchester (Berlin) mit Brahms' Konzert stürmischen Erfolg, nicht minder großen Klaus Nettstraeter an der Spitze der Landestheaterkapelle mit Rudi Stephans „Musik für 7 Saiteninstrumente" (Klavier, Harfe, Streichquintett) und der 6. Symphonie von Tschaikowsky. Der zweite Abend stand unter einem weniger glücklichen Stern, Rachmaninoffs Konzert (c-moll) machte keinen nachhaltigen Eindruck. Auch die zweite Symphonie von Brahms, die rätselhafte „Tragische Idylle" ging spurlos vorüber, „Don Juan" von Strauß bildete aber einen leuchtenden Schluß.

Das Operetten-Theater feierte das Fest des 10jährigen Bestehens und Direktor Otto Spielmann dasjenige seiner 5jährigen Leitung. Ohne jeglichen Zuschuß rettete er als geschickter Steuermann das oft gefährdete Schiff aus Sturmesnot und Wogendrang in den sicheren Hafen. Alle Vorstellungen gestaltete er so, daß sie, die künstlerische Höhe wahrend, von der ursprünglichen Anziehungskraft nichts einbüßten.

Der Bühnenvolksbund pflegt auch ernste Musik mit erfreulichem Erfolg. Für denselben führte unser ehemaliger Heldenbariton Willi Sonnen mit seiner „Singakademie" Haydns „Schöpfung" einwandfrei auf, ein Symphoniekonzert von Otto Sommer, dem bekannten Mitarbeiter Hugo Rüdels im Festspielhause zu Bayreuth, mit dem Musikverein schloß sich gleichwertig an. Unsre junge talentvolle Pianistin Hertha Kluge verlieh demselben durch Webers Konzertstück (f-moll) und Haydns Konzert (d-dur) unvergeßlich leuchtende Farben. Die 5 Kammermusikabende leitete das Guarneri-Quartett mit einem Beethoven-Abend (op. 95, 8 u. 131) vielversprechend ein.

Der neue Dirigent des Lehrergesangvereins, Willy Czernik verdiente sich durch eine vor-

bildliche Aufführung von Hektor Berlioz' „Fausts Verdammung" die Sporen, der Schradersche a cappella-Chor, der seit 40 Jahren ausschließlich kirchliche Kunst pflegt, bot unter Domkantor Friedrich Wilms und solistischer Mitwirkung der Sopranistin Frieda Fangner (Berlin) und des Domorganisten Walrad Guerike mit schwierigen Werken von Bach, Liszt und Brahms in tonlicher Vollendung der großen andächtigen Gemeinde eine ungetrübte Vorfreude des Weihnachtsfestes. Die „Braunsche Liedertafel" feierte unter ihrem Dirigenten Otto Sommer das 80jährige Stiftungsfest durch ein Konzert mit hochinteressanter, trefflich vorbereiteter Vortragsfolge. Der 2. Teil war der Uraufführung der „Mette von Marienburg" von unserm Mitbürger Ernst Jörns eingeräumt. Mit der packenden, dramatischen Ballade Felix Jahns für Soli, Männer-, Frauenchor und Orchester beweist der Tondichter, daß er auch die großen Formen in reichen Mitteln sicher beherrscht. Das Werk erheischt ausführliche Würdigung, es errang stürmischen Erfolg; es ist höchst zeitgemäß, schon der vaterländische Text lenkt die Augen Deutschlands gen Osten, wo der Kampf wie damals gegen denselben Feind weiter glüht. Fremde Künstler kommen nicht hierher, zwei hiesige beliebte Sängerinnnen Susanne Kasch und Martha Horn-Linde erzielten aber mit einem Lieder- und Duette-Abend gleich großen künstlerischen und äußern Erfolg. Ernst Stier.

BREMEN. Obwohl Bremen die Not der Zeit besonders getroffen hat, war der Konzertbetrieb äußerst rege. Die Großzügigkeit des Staates hat uns die philharmonischen Konzerte erhalten. Wer nicht nur modern eingestellt ist, konnte sich an den Werken von Bach bis zur Neuromantik erbauen. GMD. Wendel und sein Orchester ließ ihnen nicht nur liebevollstes Einfühlen angedeihen, sondern steigerte ihre Darstellung auch ins schlechthin Meisterliche. Eine Verbeugung vor der musikalischen Gegenwart machte das letzte Konzert vor Weihnachten: Erstaufführungen. Alsda erschien Strawinskys Psalmen-Sinfonie für Chor und großes Orchester. Diese Musik ist uns wesensfremd. Gottes Lob und des Christenmenschen Gebet sind uns Herzensangelegenheit. Am Text ist vorbeikomponiert. Die eiskalten Blöcke, die getürmt werden, berühren uns nicht im mindesten. Die Cantata für Sopran-, Tenorsolo und Chor von Vittorio Gui macht gute aber wenig originelle Musik. Harmlos, aber herzig ist das Marienlied von Otto Besch für 2 Soprane und Orchester. Pfitzners „Dunkles Reich" verfehlte auch hier seinen Eindruck nicht.

Bemerkenswerte Uraufführungen brachte ein Konzert in der Martinikirche. Man hörte zwei geistliche Gesänge für Sopran und Orgel von Therstappen, die durch ihre feingesponnene Melodie und eindringliche musikalische Sprache wertvollster Art sind. K. Hoyers Violin-Orgelsonate verrät, in jedem Takte den meisterlichen Kontrapunktiker, der tiefen Gefühlswerten nicht ängstlich aus dem Wege geht. Der letzte Satz (Form einer Chaconne) schwingt sich zu hinreißender Steigerung auf. W. Fortners Toccata interessiert trotz mancher Billigkeiten. Choralvorspiele von Geierhaas, die den großen Könner zeigen, gaben dem Organisten H. Bergmann Gelegenheit, seine Kunst ins hellste Licht zu setzen. Mit ihm führte Konzertmeister H. Rennan die Hoyersonate zum Siege. An gleicher Stelle erklangen erstmalig die Violin-Orgelsonaten von Haas und Casp. Schmid. Die letztere verdient den Vorzug. Eine Kanzone von Kaminski wirkte matt, während Fuge und Präludium für Violine und Orgel vom gleichen Komponisten ein Werk großen Stils und kühn im Wurf ist. (Faßbaender-Liesche.)

Wir haben in Liesche einen Hüter der musica sacra, den man uns neiden kann. Sein Domchor — der zur Feier seines 75jährigen Bestehens ein 3tägiges Bachfest veranstaltete — ist ein köstlich klingendes Instrument. Ein Motettenabend mit Sethus Calvisius, Rosenmüller, Schein und Bach (Singet dem Herrn) leitete das Fest ein, das in einer ausgezeichneten Aufführung der hohen Messe in h-moll gipfelte. Sie war ein Gottesdienst am Werk, wie man ihn sich ehrfürchtiger nicht denken kann. Hier hatte Bachs unbegreifliches Genie, seine Gottesfurcht und Frömmigkeit das Wort. Die Kammermusik (Gamben- und Flötensonate, Cembalokonzert f-moll und Kaffeekantate) interessierte mehr wegen ihrer Stilreinheit als sie das Gemüt packen konnte. Das Zirpen des Cembalos — obwohl es von Liesche trefflich gespielt wurde — störte. Einem gut gelungenen Bußtagskonzerte ließ Liesche das Weihnachtsoratoirum von Thomas folgen. Sieht man davon ab, daß ein reines Chororatorium in L. Lechners Passion (16. Jahrh.) einen Vorläufer hat, also diese Kompositionsform kein absolutes Novum darstellt; sieht man davon ab, daß dauernde Polyphonie die rezitativischen Texte unverständlich macht, sieht man ferner davon ab, daß Erzählungen eines Chores immer etwas Unnatürliches haben, so bleibt doch an dem Werke dieses jungen Tonsetzers ein erhebliches Plus über. Das ist die Virtuosität der Stimmführung, die aparte Harmonik und — mit geringen Ausnahmen — die Innerlichkeit, die seine Musik besonders in den Choralvariationen atmet. — Die Morgenstern-Toccata von Kaminski leuchtet nicht so stark und klar, wie der wahre Morgenstern (Erstaufführung).

Im Instrumental-Verein stellte sich das Trio für Violine, Viola und Cello von Siegfried Kuhn als erstaunlich reifes Werk vor, das den rauschenden Beifall voll verdiente. Bei Hoyers Konzertino für Flöte, Violine und Streichorchester bleibt unverständlich, daß eine musikalisch so wertvolle und stark wirkende Komposition noch Manuskript ist. P. Juons kleine Sinfonie, op. 87 kann nicht genug empfohlen werden.

Wenn im Künstler-Verein Lubka Kolessa spielt, legt der Kritiker die Feder aus der Hand, genießt und freut sich des Cellospiels der kleinen Chrystie. Er staunt und begreift nicht, wie es möglich ist, daß eine 17jährige Poldi Mildner, in ihrer Musikbesessenheit reifste Leistungen der Großen unter ihren älteren Kollegen vom andern Geschlecht in den Schatten stellt.

Die Oper, die materiell nicht auf Rosen gebettet ist, arbeitet unter Dr. Beckers Führung mit großem, künstlerischen Erfolge. Die Aufführungen stehen auf großer Höhe. Als Erstaufführungen: Puccinis „Mantel" orchestral und solistisch trefflich. Rezniceks „Ritter Blaubart" hat eine wenig sympathische Handlung, umso klangschöner ist das musikalische Gewand. Unser Solistenensemble ist in diesem Jahre selten gut. Dr. Kratzi.

CHEMNITZ. Zweierlei kennzeichnet das zweite Amtsjahr des Intendanten Hanns Hartmann: seine glückliche Hand bei der Zusammenstellung des Opernensembles und sein Bestreben, den Spielplan nicht nur durch Erstaufführungen, sondern auch durch Neuinszenierungen auch „abgespielter" Opern reizvoll und reichhaltig zu gestalten. So eröffnete er die Spielzeit mit „Tristan und Isolde" in einer im einzelnen wohl anfechtbaren, im ganzen aber doch ernst zu nehmenden Neueinrichtung, in der er Göta Ljungberg als eine weit über das Provinztheatermaß hinausragende und uns daher bald verloren gehende Hochdramatische, Karl Kamann als einen stimmgewaltigen Bariton und Ferdinand Frantz als einen edlen markigen Baß vorstellte. Am Pult verleugnete der 1. Kapellmeister Martin Egelkraut seine Bayreuther Schulung nicht. Eine Regietat ersten Ranges war sodann die vom Intendanten selbst inszenierte „Carmen" unter Fritz Kitzinger mit Tilly Blättermann, Carl Nolde und Hans Schweska in den Hauptrollen. Mit gleicher Liebe wurden „Zar und Zimmermann", „Tosca", „Martha" und „Der Barbier von Bagdad" ausgestattet und in musikalisch gut abgewogenen Aufführungen geboten.

Leider machte eine ungedruckte Notverordnung die Aufnahme von Operetten zur Pflicht, denen früher unser Opernhaus verschlossen blieb. So zogen der Offenbach'sche „Orpheus" (in einer sehr witzigen und keck modernisierten Aufmachung), das „Dreimäderlhaus", Nedbals „Polenblut", Kalmanns „Zirkusprinzessin" und selbst (die Kassenverhältnisse entschuldigen vieles!) die kitschige „Blume von Hawaii" ein, allerdings alles in einer sehr sauberen, darstellerisch und musikalisch hochwertigen Darbietung. Daß man aber auch nicht am ernsten zeitgenössischen Schaffen vorübergeht, dafür zeugt der Umstand, daß unsere Oper kurz nach der München-Berliner Uraufführung als dritte Bühne Pfitzners „Herz" in einer szenisch geglückten und musikalisch ausgeglichenen Aufführung brachte.

Auch aus dem Chemnitzer Konzertleben ist von verantwortungsbewußter künstlerischer Arbeit zu berichten, freilich auch von einer gewisser Zerfahrenheit, da eine einheitliche Führung des städtischen Orchesters noch fehlt. Die Opernhauskonzerte werden heuer von dem Düsseldorfer GMD. Weisbach geleitet, der im ersten mit der „Neunten", im zweiten mit Mahlers 5. Symphonie seine Berufung für große und größte Aufgaben erwies. In diesem zweiten Konzert schenkte uns Wilhelm Kempff eine kläräugige, technisch meisterhafte und zugleich ganz aus innerem Erleben geborene Wiedergabe des C-dur-Konzertes von Mozart. — In den Bühnenvolksbundkonzerten führt der Geraer Hofkapellmeister Heinrich Laber die städtische Kapelle, die diesem Vollblutmusiker viel von ihrem Wiederaufstieg verdankt, von Erfolg zu Erfolg. Im ersten Konzert standen zwischen Wagners „Faust-Ouvertüre" und Mozarts Es-dur-Symphonie Max Trapps Klavierkonzert und Divertimento für Kammerorchester, über dessen Uraufführung ich schon berichtet habe. Max Trapp spielte als glänzender Pianist sein Konzert mit derselben musikantischen Freude, mit der er das aus reicher Phantasie geborene, schwungvolle Werk geschrieben hat. Im zweiten Konzert riß uns Laber mit einer ganz groß gewollten und ganz groß erfühlten Interpretation von Bruckners 3. Symphonie hin. Die Neuheit stammte diesmal von Respighi, es war die nach alten Vorlagen reizend instrumentierte Suite „Die Vögel".

Die Volksbühne zieht zu ihren Konzerten die Dresdner Philharmonie heran und ließ das erste von GMD. Fritz Busch dirigeren. Als Neuheit standen hier zwischen dem plastisch gestalteten G-moll-Konzert von Händel und der von Busch wundervoll aufgelichteten, in idealer Klangschönheit gebotenen D-dur-Symphonie von Brahms die Mozart-Variationen von Adolf Busch, die den bekannten Geiger als einen kontrapunktisch gewandten und klangsinnig instrumentierenden einfallsreichen Regerschüler erkennen ließen. — An

Kammermusik gab es nur zwei Abende der städtischen Kammermusikvereinigung (alte Musik und einen Schumannabend mit KM. Egelkraut am Klavier), einen Abend des ausgezeichneten Dresdner Streichquartetts mit Eugen Richter am Klavier (Respighis Quartetto dorico und Brahms' Klavierquartett f-moll) und schließlich einen eindrucksvollen Beethoven-Violinsonatenabend der Dresdner Künstler Francis Koene und Prof. Walter Bachmann.

Der Lehrergesangverein wiederholte Gerhard v. Keußlers schönes Volksoratorium „In jungen Tagen", diesmal unter Leitung des Komponisten, der damit sein letztes Konzert vor seiner Abreise nach Australien dirigierte. In einer tonlich und rhythmisch sicheren, lebendig erfaßten Wiedergabe sang der Jakobikirchenchor unter Hans Hartung die schwierige A-moll-Messe von Kurt Thomas, während der Paulikantor Geilsdorf sein eigenes volkstümliches Oratorium „Der verlorene Sohn" und Brahms' deutsches Requiem in gut vorbereiteten Aufführungen bot. In gehaltvollen Orgelvespern wetteiferten die Organisten Hans Hartung (St, Jakobi) und Eugen Richter (St. Pauli) miteinander, alte und neue, ja neueste Orgelkunst in stilkundiger Darbietung zu vermitteln. Zu ihnen gesellt sich der Petrikantor und -organist Ewald Siegert als ein produktiver und erstaunlich vielseitiger Tonschöpfer von bedeutendem Können und reger Phantasie. E. P.

DRESDEN. Uraufführung Gottfried Müller: 90. Psalm für sechsstimmigen gemischten Chor und großes Orchester. In einer Morgenfeier der Dresdner Philharmonie in der Dresdner Staatsoper ist der 90. Psalm für sechsstimmigen gemischten Chor und großes Orchester von Gottfr. Müller, dem 17jährigen Sohn des Dresdner Pfarrers Adolf Müller zur Uraufführung gelangt, die unter zwei verschiedenen Gesichtspunkten zu werten ist.. Die eine, hocherfreuliche Seite ist, daß unter Deutschlands Jugend von 1932 in großer sichtbarer Weise eine Hinwendung zur Vergeistigung, zur Verinnerlichung sich dokumentiert, daß hier einmal ein junger Mensch mit anderem als nur Schlagworten, Sensationen und Banalitäten sich befaßt und in jugendlich kühnem Idealismus und mit Inbrunst nicht nur zu Hohem, nein, zum Höchsten, zu den Ewigkeitsworten des 90. Psalms greift, und daran, an dieser Sprache, an diesem Gedanken seine Kräfte mißt.

Künstlerisch sieht die Sache ein wenig anders aus. Der erste Eindruck, den dieses Werk im Hörer erweckt, ist verblüffend, sowohl, was die Beherrschung der Mittel als auch was die Beherrschung der Kräfte, das Aufsparen einer letzten Steigerung nach einer Unzahl volltönender, nahezu erdrückender Stärkemomente des Werkes betrifft. Fragt man jedoch nach der Wahl der Mittel, wägt man die Mittel ganz unabhängig von anderer, zeitgenössischer oder alter Kirchenmusik, so kommen einem Bedenken gegen die Form — nicht gegen die Neuheit des Werkes, denn neu ist eigentlich nichts an ihm, wenn man die maßlose Steigerung des Klanglichen kein Neues nennen und seine Undurchsichtigkeit dem Noch-nicht-Maß-halten-Können des Siebzehnjährigen zugute halten will. „Die Polyphonie versteht er meisterhaft"; wo aber, wie zum Beispiel in dem Sopran- und Alt-Solo, ein ganz einfacher linearer musikalischer Ausdruck gelingen soll, da versagt Gottfried Müllers Musikantentum vorläufig vollständig, und ich glaube nicht, daß es Mangel der Nachempfindung ist, wenn dieses Solo (Unser Leben währet siebzig Jahr) so gänzlich daneben gelingt, ganz leer und ausdruckslos bleibt. Es scheint mir vielmehr eine rein künstlerische Frage, in der die größte Gefahr für den Komponisten liegt, der das überladene, gänzlich diffuse, beinah gewalttätige Übermaß der Tonschöpfungen von der Art dieses 90. Psalms überwinden, und zur Verinnerlichung, zu dem zwingenden allgemeinen (deshalb durchaus nicht schematischen) Ausdruck finden muß, um zu Erschütterungen zu kommen, die mehr bedeuten als eine beinah lähmende Verblüffung. Mit all seiner herrlichen Begeisterungsfähigkeit, mit aller Intensität seines künstlerischen Temperamentes, mit all seinem liebenswerten Idealismus setzte sich GMD Fritz Busch für das schwierige Werk ein, dem das Orchester der Dresdner Philharmonie und der Lehrergesangverein (unter Leitung von Johannes Leonhardt) zwei willige und vorzügliche Klangkörper waren. G. Göhler.

DUISBURG. Theater: In einer Werbeveranstaltung für die Erhaltung des Duisburger Theaters und der Städt. Konzerte erklärte Oberbürgermeister Dr. Jarres: man werde sich auf keinen Fall bereit finden lassen, bei der Spielplangestaltung nur auf den Kassenerfolg Rücksicht zu nehmen; gerade in schweren Zeiten bestehe ein Verlangen nach ewiggültiger tiefer Kunst. — Es zeigt sich aber wieder einmal: wie viel stärker der Wille des Publikums ist als das beste Wollen der Intendanz. Das Publikum zieht es vor, statt der Tiefen und Höhen des Lebens — seine Seichtheiten vorüberrollen zu sehen. Habeat sibi! und so hat jede Zeit das Theater, das sie verdient. Während die Duisburger Oper früher im ganzen Jahr zwei höchstens drei (und fast ausschließlich klassische) Operetten herausbrachte, weist der neue Spielplan

in dreieinhalb Monaten deren ſchon vier auf: den „Walzertraum“ (der — verglichen mit den blaſſen modernen Eintagsfliegen — hochmuſikaliſch zu nennen iſt), Lehárs ſentimentale Turandot-Remi-niſzenz „Das Land des Lächelns“, Falls derben „Fidelen Bauer“ und Abrahams parfümierte Revue-Operette „Die Blume von Hawai“. Und dieſe Operetten finden ihr Publikum, während der prachtvoll inſzenierte „Boris Godunow“ (nach nur zweimaliger Aufführung in der vorigen in die neue Spielzeit übernommen) ebenſo wenig das Theater zu füllen vermochte wie die wertvolle und intereſ-ſante Oper „Armide“ von Gluck. — Als Feſtvor-ſtellung zur Feier des zehnjährigen Beſtehens der Theatergemeinſchaft Duisburg - Bochum wurde Wagners „Tannhäuſer“ neu inſzeniert. Für den muſikaliſchen Teil der vorzüglich gerundeten Auf-führung war Paul Drach verantwortlich, für die Spielleitung: Intendant Dr. Saladin Schmitt; die Titelrolle ſang Hans Bohnhoff, die Eliſa-beth: Gertrud Stemann und die Venus: Franzi von Dobay. In muſikaliſch neuer Einſtudierung erſchien Puccinis „Boheme“ — auch ſzeniſch hätte ſie einer Auffriſchung bedurft. Eine vom Her-kömmlichen abweichende Aufführung von „Hoff-manns Erzählungen“ beſorgte der neue Opernſpiel-leiter Karl Eggert, deſſen barocke Eigenart ſich auch in Korngolds „Toter Stadt“ ausleben konnte. (Das Werk erſcheint heute muſikaliſch überladen: Die Zeiten nachwagnerſcher Überſteigerungen ſind vorüber.)

Konzert: Die vier erſten Hauptkonzerte brachten eine Reihe von Erſtaufführungen: Julius Weismanns Konzert für Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete, Pauke und Streichorcheſter op. 106 (mit einem intereſſanten und kontrapunktiſch reichen dritten Satz); Scherzo fantastique op. 3 von Stra-winsky (ein Frühwerk, deſſen ſpäte deutſche Auf-führungen durch die Unordung infolge der ruſſi-ſchen Revolution verſchuldet wurden); Debuſſys Prélude L'après-midi d'un faune; Paſſacaglia und Fuge für Orgel und großes Orcheſter op. 12a von Otto Jochum (ein hochbedeutendes Werk des 1898 in Babenhuſen geborenen Komponiſten). — Im erſten Hauptkonzert ſpielte Elly Ney das Klavierkonzert B-dur op. 83 von Brahms mit großer pianiſtiſcher Meiſterſchaft (die ſie auch in einem Beethoven-Abend bezeugte, den ſie zugun-ſten der Duisburger Nothilfe veranſtaltete). Im zweiten Hauptkonzert ſpielte Arthur Franke, Duisburg, Schumanns Cellokonzert a-moll op. 129. Soliſt des dritten Hauptkonzertes war Gg. Kuh-lenkampff, der das Violinkonzert von Men-desſohn ſpielte. Von den Sinfonien erſchienen auf den Vortragsfolgen: Beethovens Fünfte, Brahms' Zweite und Bruckners Achte. Das vierte Haupt-konzert vermittelte als Hauptwerk das „Deutſche Requiem“ von Brahms (Soliſten: Adelheim Arm-hold und Hermann Schey). Außer der Reihe der Städt. Muſikveranſtaltungen iſt noch ein Kon-zert des Berliner Staats- und Domchors unter Lei-tung von Prof. Hugo Rüdel zu erwähnen.

Dr. Paul Klein.

ERFURT. Unter dem neuen Intendanten Dr. Paul Legband entfaltete das Erfurter Theater am Anfang der Spielzeit eine rege Werbetätig-keit, ſo daß — ſeltſam in dieſer Notzeit — der Beſuch des Theaters jetzt beſſer iſt als je. Leg-band, der bis zum Schluß der vorigen Spielzeit immer noch gebunden war durch Verpflichtungen ſeines Vorgängers zeigte nun erſt ſein wahres Ge-ſicht. Und er fand mit ſeinem Programm in weite-ſten Kreiſen die Zuſtimmung, die heute ſo bitter nötig für alle Kunſtausübung iſt. Der Spielplan offenbart das Streben, Wertvolles aus allen Zei-ten und Richtungen zu bringen und über der Ver-mittelung lebender Komponiſten doch das erprobte Alte nicht aufzugeben. Von den Modernen war der Reutterſche „Saul“ trotz hervorragender Aufführung eine völlige Niete; ein Artiſtenwerk für muſikaliſche Sonntagsreiter, aber kein Kunſt-werk, wie es der Theaterbeſucher braucht und ver-nünftigerweiſe verlangen kann. Schade, daß Rez-niceks übermütige, lebensprühende und humor-volle komiſche Oper „Spiel und Ernſt“ mit dem Saul zu einem Einakterabend verkuppelt war und in den Reinfall des Nachbarſtückes mit hinein-gezogen wurde. Die „Dorfſängerinnen“ von Fio-ravanti, einem vergeſſenen Zeitgenoſſen Mo-zarts, rechtfertigen die Mühen der Ausgrabung nur im zweiten Akt. Der Mozartſche Idomeneo in der Bearbeitung von Rich. Strauß und vor allem Pfitzners „Herz“ brachten ausgeſprochene Publikumserfolge.

Auch die Konzertſäle zeigten bei den meiſten Veranſtaltungen einen überraſchend guten Beſuch. Es iſt, als ob jetzt, wo uns das Meſſer an der Kehle ſitzt, jeder zu begreifen anfinge, was uns mit dem Untergang des Muſiklebens an Verfla-chung und ſeeliſcher Verödung droht. Auffallendſte Überfüllung wieſen die Veranſtaltungen des „Mit-teldeutſchen Konzertbureaus“ auf. Allerdings lock-ten hier Namen wie S. Onegin, Edw. Fiſcher, Koliſch-Quartett. Die „Konzertvereinigung“ hat bei ihrem großen und koſtſpieligen Apparat noch am meiſten unter der Ungunſt der Zeit zu leiden. Freilich verſagte es ſich die Leitung dieſer Kon-zerte auch nicht, gerade ihr gutes altes Stammpubli-kum durch einſeitige Pflege einer gewiſſen, ſatt-ſam bekannten „Richtung“ der Moderne (Hinde-mith, Strawinsky) vor den Kopf zu ſtoßen. Was

man in anderen Städten von der Größe Erfurts ſchon längſt begriffen hat, dringt hier ſehr ſchwer durch. — Recht eindrucksvoll war die Aufführung einer Kantate „Alles iſt eitel" von dem frühverſtorbenen Weimarer Fr. M a r t i n. Der Abend bleibt dem „Weimarer Stadtkirchenchore" (Leitung Alfr. T h i e l e) zu danken. Haydn's „Schöpfung" wurde vom Chor der „Königin-Luiſe-Schule" unter A. H a r t w i g in edlem Stile herausgebracht. Eine Aufführung des Bach'ſchen „Weihnachtsoratoriums" unter H. B e r g z o g (Erfurter A cappella-Chor) war ein Höhepunkt des Muſiklebens. Der Dr. E n g e l b r e c h t'ſche M a d r i g a l c h o r, der ſich unermüdlich für die Pflege alter Kirchenmuſik einſetzt, brachte mit einer Melodie aus einer alten Erfurter Pergamenthandſchrift („Nun ſei willkommen") eine muſikaliſche Koſtbarkeit, für die man um ſo dankbarer ſein muß, als es ſich um das älteſte erhaltene Weihnachtslied handelt. In einem Konzert des „Erfurter Männergeſangvereins" ſetzte ſich Maria T o l l (Berlin) mit gutem Erfolg für eine Reihe neuerer Komponiſten ein. Neben auswärtigen Künſtlern wie P. S c h r a m m, W. K e m p f f, E. E r d m a n n, H. B a ſ ſ e r m a n n hörten wir das heimiſche K l i n g e - Q u a r t e t t und den feinſinnigen Pianiſten H. G e b h a r d i.

Dr. Becker.

FRANKFURT a. Main. Eröffnung der Opernſpielzeit mit einer Neu-Einſtudierung von Verdis „F a l ſ t a f f" in der Inſzenierung von Dr. G r a f und Bühnenbildern L. S i e v e r t s, muſikaliſch geleitet von Hans Wilhelm S t e i n b e r g. Der Serienerfolg der Revue-Operette „Im weißen Rößl" ließ nur zu zwei weiteren Neuheiten Zeit finden: Zunächſt „B o r i s G o d u n o w" von Muſſorgski. Die loſe aneinandergefügte neunbildrige Szenenreihe, in epiſcher Breite eines dramatiſch-logiſchen Aufbaues entbehrend, wurde in nicht durchgängig glücklich gelöſten Bühnenbildern Sieverts vorgeführt, jeweils inhaltlich durch kinohafte Leinwandinſchriften angekündet und überbrückt, vielfach durch die Regie von Dr. Graf in recht lebendiger Gliederung der Maſſenſzenen, pomphaften Aufzügen und Chören (Curt Kretzſchmar) und einem guten Soliſtenenſemble unterſtützt, das auch Mozarts „Z a u b e r f l ö t e", in dekorativ ſtiliſtiſcher Einfachheit, ebenfalls von Dr. Graf und L. Sievert inſzeniert, zu guter Wirkung führte, dirigiert von H. W. Steinberg.

In die Aufführung von bewährtem klaſſiſchem Gut der Muſikliteratur, vermiſcht mit unproblematiſchen neueren Werken, teilen ſich die Frankfurter Muſeumsgeſellſchaft, unter wechſelnder Orcheſterleitung ſtehend (S t r a u ß, S t e i n b e r g, S z e l l u. a. m.) und der Frankfurter Orcheſterverein, unter der ſtändigen Leitung von Hans R o s b a u d. In beiden Konzertſerien hörte man Soliſten von Rang, wie Nathan M i l ſ t e i n, Erika M o r i n i, Myra H e ß, Adolf B u ſ c h, Wladimir H o r o w i t z, Duſolina G i a n n i n i u. a. m.

Auguſt Kruhm.

FREIBURG i. B. Uraufführung der Oper „T r a g ö d i e i n A r e z z o" von Richard H a g e m a n n, Text nach einer Dichtung von Robert Browning von Arthur Goodrich. — Richard Hagemann iſt geborener Holländer und war langjähriger Kapellmeiſter in New York und Chicago. Er ſteht etwa in der Mitte der vierziger Jahre. Dieſes Werk iſt ſeine erſte Oper. Hagemann gehört zu den Künſtlern, die denken: Kümmern wir uns nicht um die Theorien der abſoluten Neuerer, ſondern entſchließen wir uns, der Menge von der Speiſe zu geben, die ihr behagt: von dem geſunden Brote der Melodie. Freilich, daß dieſe Melodien den Reiz von beſonderer Neuheit hätten, kann man nicht behaupten. Daß Hagemann famos zu inſtrumentieren weiß, iſt bei ſeiner langjährigen Verbundenheit mit dem Opernweſen nicht weiter verwunderlich. Aber in dieſer Kapellmeiſtertätigkeit liegt auch eine große Gefahr für den Komponiſten: er iſt ſo eingelebt in die Standardwerke unſrer Operntheater, daß er ſeine eigenen Gedanken mit denen der großen und auch kleineren Vorbilder fortwährend miſcht. Am ſelbſtändigſten iſt er noch in den rein orcheſtralen Vor- und Zwiſchenſpielen, in denen er oft höchſt brillante Wirkungen hervorbringt. Das eine iſt fraglos: muſikaliſches Bühnentalent hat Hagemann. Er iſt nicht nur ein tüchtiger Könner, der den muſikaliſchen Dialog trefflich zu behandeln weiß, er hat auch eine feine Empfindung für die Grundſtimmung der einzelnen Szenen. Dabei greift er, wenn es paßt (und es paßt bei ſeinem Sujet ſehr oft) ſkrupellos in die Taſten; warum ſoll er eine Unmaſſe von Quintenfolgen, wie ſie Puccini und andere vor ihm brauchten, nicht auch anwenden? Dem Publikum kribbelts angenehm in die Ohren und der Komponiſt macht ſichs leicht. Auch in vieler andrer Beziehung ſpielt Hagemann mit Erfolg den Ungenierten. Derbes Zugreifen iſt für den Opernkomponiſten eine faſt unabweisbare Eigenſchaft. Die lernt man namentlich in Amerika. Wenn Hagemann ſich von dem vorwiegenden Parlandoſtil in den rein melodiſchen Stil wendet, tritt eine andere Eigenſchaft des Komponiſten aufs günſtigſte zutage: der Sinn für das Geſangliche. Das Verſtändnis für die menſchliche Stimme. Und dies nicht bloß bei brillanten Stellen, ſondern ſonderlich auch bei zart beſaiteten.

Das Original des Opernbuches wird wahrſcheinlich eine Erzählung ſein, bei der die in der Oper auffallenden Ungereimtheiten ſich von ſelber er-

klären. Wie es sich uns hier präsentiert, hat man oft die Empfindung einer blutrünstigen Räuberromantik. Daran ändert die Tatsache nichts, daß es als Theaterstück schon unendliche Male in Amerika erfolgreich aufgeführt worden sein soll.

Der hiesigen Regie (Walter Felsenstein) muß nachgerühmt werden, daß sie einige Geschmacklosigkeiten kurzum weggelassen oder geändert hat. Überhaupt muß man der Sorgfalt, mit der man sich hier der neuen Oper angenommen hat, nur Worte hohen Lobes zollen. Das verdankt der Komponist vor allem dem hiesigen GMD Hugo Balzer, dessen musterhafte Bewältigung der musikalischen Aufgaben — sonderlich auch in Bezug auf den mitunter sehr schwierigen Orchesterpart — eine gute Aufnahme der Oper von vornherein garantiert. Denn mögen auch Schwächen vorhanden sein — bühnenwirksam war die Sache ohne alle Frage, wenn sie intensiv angefaßt und wenn dem Personal Vertrauen auf die Endwirkung eingeflößt wurde. Alle diese Aufgaben hat Balzer erfüllt. Die Besetzung war günstig. Die zwei männlichen Hauptrollen wurden von Sigmund Matuszewski und Fritz Neumeyer ausgezeichnet gestaltet. Edit Maerker bewährte sich als treffliche Sängerin. Bei den Karnevalszenen benutzte man die hiesige Drehbühne bei offener Szene, was zu sehr pikanten und burlesken Wirkungen führte.

Der Erfolg der Oper kann als ein sehr günstiger bezeichnet werden. Man hatte wohl den Eindruck, daß hier ein neues Werk vorläge, wo die Melodie wieder einmal zu ihrem Rechte käme. Und so wurden Mitwirkende, Führer und der anwesende Komponist nach Gebühr gefeiert.

Prof. Heinr. Zöllner.

MÜNCHEN. Trotz des Gedenkjahres hat die deutsche Bühne von einer Neubelebung der Goetheschen Singspiele nur spärlichen Gebrauch gemacht. Wenigstens hat nun das Münchener Staatstheater, wenn vorläufig auch lediglich im Rahmen einer Morgenveranstaltung, den Versuch mit „Erwin und Elmire" gewagt. Wenn Goethe auch einmal geäußert hat, er habe das zweiaktige Singspiel „ohne großen Aufwand von Geist und Gefühl auf den Horizont unsrer Akteurs und unsrer Bühne gearbeitet", so deutet doch schon die Szenenanweisung „der Schauplatz ist nicht in Spanien, sondern in unseren Herzen" auf jene innere Verwobenheit von Kunst und Leben, ohne die Goethes Schaffen undenkbar ist. Aus dem heiter-nachdenklichen Geschehen, das äußerlich wohl in der Umzirkung des Rokokomäßigen verharrt, blitzen deutlich die Widerspiegelungen des Herzenserlebnisses mit Lili Schönemann, der „Belinde" der Widmung. Man gab das kleine Stück, das im gegenseitigen Fliehen und Wiederfinden zweier Liebender unwillkürlich an „Die Laune des Verliebten" erinnert, in der Urfassung mit dem Prosadialog von 1775 und mit der Musik der Herzogin Anna Amalie von Weimar. Freilich entringt sich auch die Vertonung keineswegs den Banden der herrschenden Kunst- und Lebensformen der Entstehungszeit, allein sie faßt diese, wie Blüten zu einem Strauße, in überaus anmutiger und feinkultivierter Geschmacksauswahl zusammen. Das Vorbild der italienischen Oper schimmert am deutlichsten in Erwins zu leichtem Theaterpathos auslassenden Gesängen durch; eigener in Ton und Stimmung gelingen vor allem Stücke stillheiteren, vergnügt in sich hineinlächelnden Charakters wie etwa das ganz köstliche „Da kommt sie geschlichen". In diesen Teilen vermag die bis heute wohl zu gering eingeschätzte Musik der Herzogin nicht nur zu erfreuen, sondern auch durch ihren herzlichen Humor zu erwärmen. Die Wiedergabe des Werkchens durch ein aus Sängern und Schauspielern gemischtes Ensemble war unter der musikalischen Leitung von Robert Tants und der graziösen Regie von Hans Schlenck geradezu bezaubernd und entzückte das Publikum zu ungewöhnlich lebhaftem Beifall. — In der Staatsoper hatte man sich, vor allem auf Drängen des Publikums, zu einer Neuinszenierung von Webers „Oberon" entschlossen. Es schien jedoch, als ob man sich von vornherein zu bewußt gewesen wäre, wie sehr Webers letzte Schöpfung ein Schmerzenskind der Bühne ist. So war die Arbeit ohne den rechten Glauben, wohl auch ohne die rechte Freude am Werke aufgenommen worden. Das Ergebnis: eine szenisch wie musikalisch gleich nüchterne Aufführung, in der nicht einmal mehrere sich geradezu aufdrängende Besetzungsmöglichkeiten in Acht genommen wurden. So versagte von der Bühne her die Aufführung bereits in ihrem Herzpunkte, der Rezia. Und wenn man Oberon schon einem Tenor zuteilte, so hätte dies kein anderer als der hierzu prädestinierte Julius Patzak sein dürfen. Auch Fatime, Puck und zum großen Teil die Vertreter der Sprechrollen gefährdeten den Eindruck des Abends eher als sie ihn retteten. Am richtigen Platze standen eigentlich nur Fritz Krauß (Hüon) und Carl Seydel (Scherasmin). Der Spielleitung von Kurt Barré gelangen ein paar hübsche Episoden, das Orchester musizierte unter Paul Schmitz sauber, aber ziemlich unberührt vom Geiste der Schöpfung, von dem auf diese Weise auch das Publikum nur wenig zu spüren bekam und deswegen ziemlich enttäuscht und ernüchtert aus dem Theater schied.

Mit einer tief erschütternden Aufführung der „Großen Messe" in f-moll hat der sehr ver-

dienstvolle, auch in der Dirigentenwahl glückliche Brucknerzyklus der Theatergemeinde den krönenden Abschluß gefunden. Prof. Ludwig Berberich erwies mit der musikalischen Leitung des grandiosen Werkes seine einzigartige Stellung und Bedeutung im Musikleben Münchens, der ihm unterstehende Domchor seine außergewöhnliche künstlerische Höhe. Im Solistenquartett bezauberten insbesondere die beiden Frauenstimmen, der schlackenlose Sopran Luise Pflügers mit seinen schwebenden Klängen, der warmströmende Alt von Irma Drummer, aber auch der kraftvolle Tenor von Andre Kreuchauff und der mit starker innerer Anteilnahme singende Robert Hager in der Baßpartie bewegten sich auf der Höhe ihrer Aufgaben. Vorausging unter der Leitung von Professor Franz Moißl (Klosterneuburg) die Erstaufführung der „Studien-Symphonie" (f-moll), die zwar nur als Entwicklungsphase Interesse beanspruchen kann, staunenswert jedoch insofern ist, als eben nur der Genius Bruckners aus der hier gezeigten Verhaftung in klassischen Vorbildern zu solch unerhörter Eigenkunst des Schaffens erstarken konnte. — Die Münchener Ortsgruppe der Internationalen Brucknergesellschaft wies in ihrem „Deutschen Balladen-Abend" auf das fast ganz in Vergessenheit versunkene Schaffen von Martin Plüddemann hin. Die einleitenden Worte von Dr. Otto Strobel hatten keine zu hochgespannten Erwartungen erweckt, denn die ausgewählten Stücke offenbarten, obwohl die Wesensverwandtschaft mit Karl Loewe nicht entgehen kann, die Glut einer feurigen Empfindung, die das starke Pathos, das dem balladesken Stil wohl eigen sein muß, nie veräußerlichen läßt, echte poetisierende Kraft im Klavierpart und ausgeprägten Sinn für musikalische wie gesangliche Linienführung. Hanns Hermann Nissen (Staatsoper) erfüllte die Balladen mit dem ganzen Mark seines berückend schönen Baritons und der Macht überlegener vortraglicher Gestaltung. — Von Uraufführungen verdient vor allem noch der Liederzyklus aus Nachdichtungen von H. Bethges „Arabischen Nächten" von Richard Würz besondere Hervorhebung, weil dieser echte Lyriker in vier, von Olga Maria Wismüller gestalteten Gesängen nicht der Gefahr exotischer Spielerei verfallen, sondern im Drang mit dem Wesentlichen zum lyrischen Herzpunkt des Gedichtes vorgedrungen ist. Ebenfalls zu fesseln vermochte die Uraufführung des Klaviertrios in F-dur von K. Pirkall, ehrliche und charaktervolle Musik, die den langen Atem für einen schön geschwungenen, empfindungstiefen langsamen Satz in sich hat, während es in den raschen Sätzen noch etwas brahmsisch zugeht und sogar in seinem Walzereinfall die Geister der Johann Strauß'schen Muse zitiert werden! Vollendet war die Wiedergabe des Werkes durch Edith von Voigtländer (Violine), Joseph Disclez (Cello) und August Schmid-Lindner (Klavier).

Dr. W. Zentner.

PADERBORN. Wohl selten hat das Musikleben unserer Stadt so schwere Krisen durchzumachen gehabt, als in dieser Musiksaison; denn nach dem Fortgange Otto Siegls hat man dem Musikverein den städtischen Zuschuß vollständig gestrichen. Aber trotzdem konnten noch einzelne Konzerte unter Dach und Fach gebracht werden. Ein wirkliches Ereignis war das Sinfoniekonzert der Dresdener Philharmoniker, die den großen Bau der neuen Schützenhalle bis auf den letzten Platz füllten und durch unvergleichliche Art des Vortrags von Haydns G-Dur, Beethovens „Fünfter Sinfonie" und Brahms' Violinkonzert ihren guten Ruf voll rechtfertigten. Denselben Erfolg hatte Johann Strauß mit einem „Wiener Abend". Lobenswert zu erwähnen ist auch ein Abend des Eccarius-Prisca Trios, Duisburg, das Altbewährtes spielte. Ein Chor- und Klavierabend bot Volkslieder in Brahmsscher Bearbeitung und Volkslieder aus verschiedenen Jahrhunderten, während der Leiter des Musikvereins, Heinz Eccarius-Duisburg, in Klavierwerken von Beethoven und Chopin die Zuhörer zu ehrlicher Bewunderung hinriß.

Max Steege.

TÜBINGEN. Das Musikinstitut der Universität Tübingen und der akademische Musikverein traten im verflossenen Winter-Semester mit folgenden Veranstaltungen hervor: Im Oktober sang die „Leipziger Kantorei" unter Leitung von Kurt Thomas zum ersten Mal in der Stiftskirche Tübingen. Zur Aufführung gelangten u. a. Werke von Johann Walter, Schütz, Kurt Thomas, dazu Orgelwerke von Bach und Karl Hasse. Die Weihnachtsmusik des musikwissenschaftlichen Seminars, unter Leitung des Institutsvorstands, Prof. Dr. Hasse, brachte in Fortsetzung der im letzten Sommer-Semester begonnenen Aufführungen von Werken aus dem Repertoire der Württ. Hofkapellen im 16. Jahrhundert erstmalig Weihnachtskompositionen der Württ. Meister Sigismund Hemmel, Balduin Hoyoul und des Südfranzosen Bartholomeus Beaulaigne, unter weitgehender Berücksichtigung des neuen Standes der Forschung über die Aufführungspraxis der Musik im 16. Jahrhundert mit starker instrumentaler Durchsetzung (Orgel, Posaunen, Trompete, Flöten, Violen, Celli) des vokalen Klangkörpers. Umrahmt wurden diese Werke von Peter Altenburgs 3 Weihnachtsintraden (die mittlere durch Bläser ausgeführt) und

Schiassis Weihnachts-Symphonie für Streichorchester. In der zweite Hälfte des Semesters galt die Arbeit des akademischen Streichorchesters, des Kammerchors des Musik-Instituts und des akademischen Musikvereins gemeinsam der Matthäus-Passion von J. S. Bach, die unter Leitung von Prof. Dr. Hasse und unter Mitwirkung des Reutlinger Jugendrings, von Mitgliedern der Tübinger Bataillons-Kapelle und anderen Instrumentalisten, sowie namhaften Solisten (Prof. G. A. Walter, Hermann Achenbach, Frau Dr. Schellbach-Pfannenstiehl, Frau Engelhard-Rode und Hans Fest) in der Stiftskirche stattfand. Hervorzuheben wäre die auf Unmittelbarkeit und Schlichtheit gestellte Herausarbeitung der Choräle, die weder sentimental überbetont noch auch nach modernem Muster ausdrucksleer erklangen, sowie die Straffheit der Chöre, durch die ein Miterleben der Situationen und eine ungewöhnliche Eindringlichkeit des ganzen, planmäßig gekürzten Werkes erzielt wurde. Aus Anlaß der Reichsgründungsfeier dirigierte Prof. Dr. Hasse, nachdem in der akademischen Feier selbst Stücke von Wagner und Beethoven, sowie ein Orgelstück des Dirigenten erklungen waren, im neuen Festsaal der Universität ein Symphonie-Konzert des Philharmonischen Orchesters - Stuttgart mit der dritten Leonoren-Ouverture, Schumanns-Klavier-Konzert (Solistin Paula Stebel) und Brahms zweiter Symphonie. Die Veranstaltungen des Winter-Semesters beschloß Anfang März ein Klavier-Abend von Wilhelm Kempff (Berlin) im Musik-Institut der Universität mit Werken von Bach, Beethoven, Mozart und Reger. Dr. z. N.

WÜRZBURG. Aller Ungunst der Zeit zum Trotz war die Reihe der Musikveranstaltungen bis Anfang Dezember eine sehr stattliche, und was mehr ist: ihr innerer Wert durchweg bemerkenswert. Es war ein interessanter Auftakt des — nicht zuletzt durch die Gesangvereinskonzerte so lebhaften — Konzertwinters, kurz nacheinander den Wiener Lehrer- a capella-Chor und die Donkosaken zu hören. Beide Vereinigungen repräsentieren Höhepunkte der Chorkultur, sie wirken aber ganz verschieden, denn hinter ihnen stehen getrennte Welten: hier die Weite und Wildheit Rußlands, Asiens, dort das musikselige Wien. Verdienstvoll war das Eintreten der Wiener für Hindemiths unheimlich-groteskes Chorlied „Fürst Kraft", unvergeßlich die alten Kirchenlieder der Russen mit ihrer abgründigen Frömmigkeit. — Sehr zu Dank erweckte die „Liedertafel" Monteverdis „Orfeo", ein Werk, das durch seine dramatische Schlagkraft und die Eigenart seiner Tonsprache musikgeschichtlich bedeutsam wurde. Wieviel aber auch heute noch davon lebendig ist, das bewies die vorzügliche Aufführung unter der straffen Leitung Dr. Oskar Kauls. Die Solopartien lagen in Händen einheimischer Gesangskräfte, unter denen die Altistin Maria Großhauser durch die Fülle ihres Organs und die edle Linienführung weit herausragte. — Sehr geschlossen wirkte die Aufführung der „Jahreszeiten" durch den „Volkschor". Unter Franz Moser sangen die Chöre mit ungewöhnlicher innerer Hingabe. Die Mitwirkung von Ria Ginster und Joh. Willy verlieh dem Ganzen Glanz. — Die Erstaufführung von Armin Knabs jüngstem Chorwerk „Die Bauern" nach Gedichten von Billinger durch den „Liederkranz" mußte ich leider versäumen. — Geschmack und gediegenes Können verriet die unter Leitung von A. M. Kraft singende „Chorvereinigung", die sich als Solisten die Professoren Schaller (Bratsche), Steinkamp (Klarinette) und Wyrott (Klavier), sowie den Würzburger Tenor S. Lechler verschrieben hatte. Der erstaufgeführte Chor von Br. Stürmer „Der traurige Jäger" fesselte durch seine harmonisch eigenartigen Wendungen. — Der „Sängerverein" konnte aus Anlaß des 10jährigen Bestehens seines Orchesters auch noch mit einem eigenen Orchesterabend an die Öffentlichkeit treten, und Proben seines, der zielbewußten Arbeit von Carl Schadewitz zu dankenden Könnens, ablegen. Mit großer Freude begegnete man in dem Festkonzert zwei Kammermusikwerken des Dirigenten: der schon weiter bekannten „Liedsinfonie für Sopran, Flöte, Viola, Horn und Klavier nach Gedichten von Brentano und Eichendorff" und den „Gesängen nach alten Versen für Sopran, Violine, Viola und Klarinette" (beide Solopartien in der stilsicheren Ausdeutung durch Henr. Klink-Schneider aus Nürnberg). In letzterem Werk überraschte Schadewitz durch seine Wendung zu linear-freier Schreibweise, die aber nirgends in leeren Modernismus ausartet. Das ergreifende Herbstlied schildert in turbulentem Wirbel das Fallen des Laubes; im darauffolgenden Lied der Einsamkeit — so möchte ich es nennen — findet Schadewitz ergreifende Töne. — Mit seiner auf höchster Stufe stehenden „Madrigalvereinigung" setzte sich Hanns Schindler in einem Morgenkonzert im Stadttheater für eine Schadewitz-Uraufführung ein: Zwei Chöre nach Gedichten von Georg Trakl. Mit diesem neuesten Werk gibt sich Schadewitz als eigengewachsene Persönlichkeit stärkster Potenz. Auffallend ist hier nicht so sehr der Verzicht auf jede Chromatik, vielmehr daß die Linien- und Stimmführung kristallklar und doch gewissermaßen atmosphärisch umzittert ist. Ich rechne diese verinnerlichten Schadewitz-Chöre zum wertvollsten neueren Chor-

gut. — Ebenfalls in einem Morgenkonzert des Stadttheaters hörte man ein anderes erlesenes Chorkonzert, des Nürnberger Esche-Chores nämlich. Was man von dieser großen Chorvereinigung auch hörte — Mozart oder Bruckner, oder alte Madrigale — war klanglich ausgefeilt, musikalisch fest umrissen. — Das Leipziger Röthig-Soloquartett für Kirchengesang löste schwerste polyphone Aufgaben mit Meisterschaft, darüber hinaus den religiösen Gehalt erschöpfend. — In diesen Zusammenhang gehören die drei geistlichen Abendmusiken, in denen Hermann Schem seine wertvolle Arbeit des Vorjahres begeistert und uneigennützig fortsetzte. Selbst ein Orgelspieler eigener Prägung, gewann er als Solisten u. a. die hervorragende Würzburger Sopranistin Sophie Höpfel, Prof. Carl Witter (Kontrabaß) und Walther Körner-Nürnberg (Orgel). Neben alten Meistern hörte man auch Werke von Reger, Kaminski, Franz Schmidt und Georg Pfanner (aus dessen Kirchensonate eine echte Begabung spricht).

Auf die ohnedies spärlich besuchten Soloabende wirkten einige anfängliche Versager bedenklich. So kamen nicht gerade Wenige, Schuberts „Die schöne Müllerin“ zu hören, was Leonore Wallner mit ihren Stimmresten aber daraus machte, war recht bedauerlich. So wurde das Ergebnis eines Lieder- und Arienabends Valentin Hallers vom Staatstheater Braunschweig, daß es dem Künstler nicht nur stimmtechnisch noch an vielem fehlt, sondern vor allem an musikalischem Geschmack. Und hatte man dem Klavierabend der Heidelbergerin Hedwig Schleicher wegen ihrer modernen Vortragsfolge mit Interesse entgegengesehen, so trogen die Unzulänglichkeiten der Spielerin alle Erwartungen. — Aber dann kamen zwei Abende beglückender Erfüllung: Cassadò (Cello) und Llobet (Gitarre). Burmester enttäuschte sehr, nur da und dort leuchtete noch seine alte Meisterschaft auf. — Prachtvoll der Klavierabend von Heinz Knettel, der seit Jahresfrist am Konservatorium wirkt. Hinreißend, wie er den orgiastischen Klangrausch eines Bártok und Scriàbine und die Skala feinster Zwischentöne in H. Zilchers poesievollen „Klavierskizzen“ erstehen ließ. — Der Würzburger Geiger Willi Petereins-Mainz zeigte in seinem Violinabend wiederum ein erstaunlich entwickeltes Können und eine freie, blühende Tongebung. — In einem spielfreudigen Konzert führte der Leiter des „Collegium musicum“, Dr. O. Kaul mit einer Auslese alter Instrumentalkonzerte eine bestimmte Musizierform sowohl als Einheit wie im mannigfachen Wechsel ihrer Erscheinungen vor. Willy Schaller spielte dabei mit Virtuosität und Noblesse das von ihm bearbeitete und mit Cadenzen versehene Bratschenkonzert in F-dur von Allessandro Rolla, das als wertvoller Beitrag zur Violaliteratur starke Beachtung verdient.

Ungeachtet der damit verbundenen geldlichen Belastung entschloß sich die Direktion des Staatskonservatoriums in den diesjährigen Abonnementskonzerten dem zeitgenössischen Schaffen breiten Raum einzuräumen. So brachte das 1. Orchesterkonzert neben einem frischen Werk des Bachzeitgenossen Stölzel und einem Cellokonzert von G. M. Monn, einem Meister der frühklassischen Wiener Schule, die Erstaufführung von A. Tscherepnins „Rhapsodie Georgienne für Violoncell und Orchester“. Dem Soloinstrument sind schwierige und dankbare Aufgaben gestellt. Auf ein düsteres Andante, das sich zu feierlicher Klage erhebt, folgt ein turbulentes Vivace russischer Wildheit. Dem Orchesterpart weiß Tscherepnin besondere Reize zu geben durch ein eigenartiges Gegeneinanderstellen und Verkoppeln einzelner Orchesterinstrumente. Das faszinierende Spiel Paul Grümmers weckte starkes Echo. Abschließend gestaltete Hermann Zilcher frei aus dem Gedächtnis die herbstliche Schönheit von Brahms' Sinfonie e-moll: reif, reich, männlich-herb und mit Spannung geladen bis zur letzten Note des unerhörten Finales. Der 2. Abend galt zeitgenössischem Kammermusikschaffen. Paul Juons in düstere Farben getauchtes geistvolles Bläserquintett Op. 84 packte durch seine rhythmisch eigenartige Kraft. Auch Karl Schäfer, der aus der Anstalt hervorgegangene Bamberger Komponist, bekundete in seinen „Vier Impromptus für Flöte, Horn, Violine, Viola und Violoncello op. 21“ modernes Klangempfinden. Er geht subtilsten Reizen und Stimmungen nach und vermeidet bei aller modernen Schreibweise klangliche Härten. Zwei lyrisch-warmen Sätzen folgen zwei lebhaft-wirbelnde Sätze kraftvoller Eigenart. Alfons Stiers op.. 43 „Sinfonische Suite in 4 Sätzen für Streichinstrumente, Klavier und eine Singstimme im Schlußsatz“ klang danach in ihrer Gefühlsseligkeit merklich matt. Die Darbietung sämtlicher Werke durch das Würzburger Bläserquintett, Schieringquartett, H. Knettel und H. Klink-Schneider (Sopran) stand auf ansehnlicher Höhe. — Das 3. Konzert war als Nachfeier zum 50. Geburtstag Hermann Zilchers dem Orchesterschaffen des Meisters gewidmet. Das Bekanntwerden mit Zilchers 2. Sinfonie in f-moll wurde erlebnishafte Begegnung. Einmal ist sie von einer im zeitgenössischen Schaffen einzig dastehenden Fülle an musikalischer Substanz, zum anderen zeigt sie, daß die Sinfonieform mit dem klassischen Schema keineswegs erschöpfend abgewandelt ist. Zilchers Sinfonie ist Ausströmen überreichen Inhalts, der aber überall in der notwendigen Übereinstimmung sich befindet mit der ihm gemäßen Form. Die — übri-

gens außerordentlich entwicklungsfähige — Thematik ist so einheitlich durchgebildet, daß die pausenlos gespielten drei Sätze unverrückbar an ihrer Stelle stehen, ja sich als ein zusammenhängendes Satzgebilde darstellen. Der 2. und 3. Satz sind zum Teil aus Themen des 1. Satzes entwickelt, an Stelle der Reprise erscheint am Schluß das gekürzte 2. Thema in neuer „Beleuchtung". Der Charakter des Werkes ist düster, es geht um innere Auseinandersetzungen. Die an zarten Übergängen reiche Orchesterfarbe wird bestimmt durch Verwendung geteilter Streicher, sordinierten Blechs und bald dumpfen, bald schrillen Holzes. Trotz des äußerlich fortdauernden 4/4-Taktes ist das Werk rhythmisch eruptiv-hervorquellend und mannigfaltig. Die Entwicklung des Ganzen drängt zu dramatischen Höhepunkten, die ergreifenden lyrischen Teile sind einbezogen. Während das Dresdener Publikum bei der Uraufführung unter Schuch (1909!) dem Werk fassungslos gegenüberstand, weckte dieselbe Musik jetzt aufrüttelnde Erschütterung-Begeisterung. Der andere Höhepunkt war Zilchers, durch seine geistige Haltung bedeutsames Klavierkonzert in h-moll. Solist war der geniale Alexander Borovsky-Berlin. Seine Meisterschaft kennt keine Grenzen. Die Vehemenz seines Spieles riß mit fort, die traumhafte Zartheit seines pp bezauberte. — Außerdem hörte man noch ein frühes, noch im Banne Wagners und Humperdincks stehendes Orchestervorspiel zu „Fitzebutze" und zwei in der musikalischen Diktion vornehme, allein etwas überladene Goethe-Chöre mit Orchester (gesungen vom Männerchor der Liedertafel). Das Konservatoriumsorchester (je 11 erste und zweite Geigen, 9 Celli, 6 Kontrabässe usw.!) leistete unter dem auswendig dirigierenden Komponisten ganz ungewöhnliches an klanglicher Schönheit und rhythmischer Straffung. Borovsky und Zilcher waren in beiden Aufführungen des Konzertes Gegenstand lebhafter Ovationen.

Gerade im Hinblick auf solche Leistungen darf man den nächsten Konzertmonaten mit Spannung entgegensehen. Bert Friedel.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Bei der Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Zürich (10.—14. Juni) gelangen folgende Werke zur Aufführung: H. E. Apostel, Lieder für tiefe Stimme und Orchester; Wolfgang v. Bartels, „Frauentanz", Kantate für Bariton, gem. Chor und Orch.; Conrad Beck, „Es kummt ein Schiff geladen" für gem. Chor a cappella; Fritz Brun, Chaconne für Orchester; Hans Chemin-Petit, Cellokonzert; Walter Courvoisier, Geistl. Lieder; Hans Gál, II. Streichquartett; Karl Gerstberger, Motette nach Matth. Claudius; Paul Hindemith, „Das Unaufhörliche", Oratorium; Otto Jokl, Heitere Suite; P. Kletzki, Streichquartett d-moll; Ernst Křenek, Thema und 13 Variationen; Günther Raphael, Violinkonzert; Hermann Reutter, Missa brevis; Trude Rittmann, Kl. Suite für Gesang und Orch.; Othmar Schoeck, „Penthesilea", Oper; Ernst Toch, Musik für Orch. und Bariton; Herbert Trantow, Capriccio für 2 Klaviere und Orch.; Gerhard v. Westermann, Rezitativ und Arie mit Orch. — Ein Nachmittag wird den Bestrebungen der Schulmusik gewidmet sein.

Anläßlich des 200jährigen Geburtstages Joseph Haydns findet in Stuttgart vom 23.—25. April eine Haydn-Feier statt, für die ein Kammermusikabend, ein Orchesterkonzert mit unbekannten Werken Haydns und die „Schöpfung" vorgesehen sind.

Das von der Organistin Frieda Mickel-Suck als 37. Veranstaltung geplante, unter dem Protektorat der Stadt Mühlhausen i. Thür. stehende zweitägige Mühlhäuser Bachfest, welches infolge der Zeitverhältnisse im Januar nicht stattfinden konnte, soll nunmehr am 7. und 8. Mai abgehalten werden. Zur Mitwirkung sind gewonnen worden: Prof. Richard Wetz als Klaviersolist; der Dr. Engelbrechtsche Madrigalchor, Erfurt, unter Leitung von Prof. Wetz; Paul Lohmann-Leipzig, Bariton; Otto Andreas Köhler-Bochum, Violine; u. a. Orgelsoli und -begleitungen Frieda Mickel-Suck; Orchester: Städt. Orchester Mühlhausen. Die musikalische Leitung hat Erhard Krieger-Ratingen übernommen.

Das 19. Bach-Fest der Neuen Bachgesellschaft wird in Heidelberg, und zwar am 3., 4. und 5. Juni stattfinden (Freitag bis Sonntag).

Die Salzburger Festspielhaus-Gemeinde gibt das Programm für das im Rahmen der Salzburger Festspiele vom 21. bis 26. August stattfindende zweite internationale Brucknerfest bekannt. Es kommen drei Sinfonien, das Requiem, die d-moll-Messe, das Streichquintett und das Intermezzo für Streicher zur Aufführung. Als Dirigenten werden GMD Busch, Direktor Clemens Krauß, Domkapellmeister Meßner, GMD Br. Walter wirken. Ferner ist eine Festaufführung von „Fidelio" unter der Leitung von Dr. Richard Strauß vorgesehen. Den Abschluß der Veranstaltung wird ein Besuch der Bruckner-Gruft im Stift St. Florian bilden, bei welcher Gelegenheit auch die erneuerte Bruckner-Orgel ertönen wird.

Das erste Musikfest nach dem Weltkrieg im Elsaß wird vom 29. April bis 1. Mai in Straßburg stattfinden. Hier hat sich eine „Gesellschaft der Musikfreunde" gebildet, die die vor dem Kriege begründete Tradition wiederaufnehmen wird. Das Musikfest wird mit einem Konzert der Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler eröffnet.

Der Oberregisseur der Wiener Staatsoper, Lothar Wallerstein, wird auch in diesem Jahre bei den Salzburger Festspielen tätig sein. Er besorgt die unter der musikalischen Leitung von Clemens Krauß vorgesehene Neuinszenierung von Rich. Strauß' „Rosenkavalier", Mozarts „Cosi fan tutte" und „Figaros Hochzeit" sowie Beethovens „Fidelio", für dessen Festaufführung Dr. Rich. Strauß gewonnen werden konnte. Karl Heinz Martin übernahm die Regie von Mozarts „Zauberflöte" und Glucks „Orpheus und Eurydike" und arbeitet mit dem Dresdner GMD Fritz Busch an einer völligen Neugestaltung von Mozarts „Entführung aus dem Serail". Erstmals wird Heinz Tietjen in Salzburg wirken. Er setzt mit Br. Walter Webers „Oberon" in neuer Fassung in Szene.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Philharmonische Chor Jena e. V. kann in diesem Jahre auf ein 25jähriges Bestehen zurückblicken. Am 18. Februar 1907 trat er zum erstenmal auf mit Händels „Messias" in der Orchesterbegleitung von W. A. Mozart und R. Franz unter Leitung von Fritz Stein. Wenige Monate vorher hatte dieser den Chor ins Leben gerufen, der bis 1919 die Bezeichnung „Akademischer Chor" trug. Stein war bis Juli 1914 Dirigent des Chores. Während des Krieges sehen wir als Dirigenten Hermann Poppen, Max Reger und Stadtkantor Ambrosius. Seit 1919 ist Rudolf Volkmann musikalischer Leiter des Chores. Eine stattliche Anzahl von Werken hat der Philharmonische Chor in diesen 25 Jahren zu Gehör gebracht. Nicht weniger als 65 Konzerte hat er bereits gegeben. Innerhalb des Chores besteht seit 12 Jahren außerdem noch ein a cappella-Chor, der besonders in musikalischen Abendandachten in der Stadtkirche unter Volkmanns Leitung an die Öffentlichkeit hervortritt. Dr. H.

Die Lehrerschaft der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin, des Institutes für Kirchen- und Schulmusik der Universität Königsberg i. Pr., der Schulmusik-Abteilung der Hochschule für Musik in Köln und der Universität Breslau haben sich zwecks wirksamer Vertretung ihrer künstlerischen und wirtschaftlichen Interessen in einem „Bund der Lehrerbildner für das künstlerische Lehramt (B. L. B.) zusammengeschlossen. In den Vorstand wurden einstimmig gewählt: Prof. Heinrich Martens als 1. Vorsitzender, Robert Hernried als 2. Vorsitzender und Schriftführer, Emy v. Stetten als Kassiererin.

Nach einem Vortrag von Dr. E. W. Böhme, Assistent am Katalog „Denkmäler der Musik in Pommern" über „Heimatliche Musikgeschichtsarbeit in Pommern und ihre Organisation" wurde ein „Verein zur Pflege der pommerschen Musik" ins Leben gerufen. Anmeldungen können beim Musikwissenschaftlichen Seminar, Greifswald, Domstraße 9, erfolgen.

In Bologna ist die italienische Richard-Wagner-Gesellschaft wieder ins Leben getreten. Sie hat sich neuerdings zur Aufgabe gestellt, nicht nur stilgerechte Aufführungen von Wagners Musikdramen zu veranstalten, sondern auch darüber hinaus im Sinne von Wagners Gesamtwerk tätig zu sein. Diesem Zweck sollen internationale musikalisch-literarische Komponistenabende und Vorträge über Themen allgemeiner musikalischer Kultur dienen.

Nach dem Vorgange von Rom und Florenz erhält auch Turin ein ständiges Großorchester für Sinfoniekonzerte. Zu diesem Zwecke wurde eine Konzertgesellschaft gegründet, an deren Spitze der Opernkomponist Franco Alfano, der Direktor des Turiner Konservatoriums, steht. Die Leitung der Sinfoniekonzerte ist dem jungen Dirigenten G. C. Gedda übertragen worden.

Das Reichskartell der Musikveranstalter Deutschlands, in dem die gesamten Veranstalter mit Ausnahme des Bundes der Saal- und Konzertinhaber Deutschlands organisiert sind, hat sich jetzt an den Reichskommissar für Preisüberwachung, Dr. Goerdeler, gewandt, um sein Eingreifen in der Musiktantièmenfrage zu erreichen. Parallel damit gehen Anträge beim Reichswirtschaftsministerium als Kartellüberwachungsstelle mit dem Ziele der Auflösung des Vertrages.

Die Vereinigung „Intime Kammermusik" zu München (Leitung Dr. Ludwig Gerheuser) hat für den sechsten Abend am 4. März den in Variationenform gehaltenen Kinderliederzyklus op. 35 von Adolf Pfanner, die neue Fassung der Partita für Streichquartett op. 41 von Gottfried Rüdinger und die „Drei Gesänge nach Gedichten von Ricarda Huch" op. 90 für Sopran und Streichquartett, gleichfalls von G. Rüdinger, zur Uraufführung angenommen. Die Wiedergabe erfolgt durch Elisabeth Hallstein (Sopran), Maria Engelhard (Alt) und das Raba-Quartett mit den Herren Jost Raba, Ulli Schmid, Franz Siedersbeck und Folkmar Längin. Der Abend bringt außer-

dem ein Flötenkonzert von Quantz (Paul Niemeyer) und ein Cembalo-Konzert von W. Friedemann Bach (Werner Dommes).

Aus Anlaß des 100. Todestages J. W. v. Goethes veranstaltet die Robert-Schumann-Gesellschaft in Zwickau vom 20. März bis 3. April eine Ausstellung im Schumann-Museum: „Goethe" und „R. Schumann und Goethe" (Originalbriefe, Originalbildnisse und Widmung R. Sch.'s an Walther von Goethe. „Davidsbündlertänze", Handschriften der „Faustszenen", „Mignon", Ouvertüre zu Hermann und Dorothea, Faksimile, Alt-Goethe-ausgaben, Erstdrucke von Kompositionen R. Sch.'s usw.). Die Eröffnung erfolgte mit einem kurzen Vortrage über „Robert Schumann und Goethe" am 20. März im Museum durch den Direktor des Schumannmuseums Martin Kreisig.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Im Juni 1932 findet im Basler Konservatorium ein Meisterkurs für Dirigenten unter persönlicher Leitung des Direktors Dr. Felix Weingartner statt. Es ist das vierte Mal, daß ein solcher Kurs abgehalten wird; den Kursteilnehmern steht dabei das volle Orchester der Basler Orchester-Gesellschaft zur Verfügung. Den Abschluß des Lehrgangs bildet eine Reihe von Konzerten, in welchen den Teilnehmern Gelegenheit gegeben ist, sich der Öffentlichkeit als Dirigenten sinfonischer Werke vorzustellen, wie auch mit dem Orchester Instrumentalsolisten und Sänger zu begleiten. Die Administration des Konservatoriums versendet Prospekte und erteilt jede gewünschte Auskunft.

Das Institut für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg hat aus dem Nachlaß des Grafen von Wartensleben eine beträchtliche Anzahl wertvoller Musikalien, Opern, Sinfonien usw. von deutschen und französischen Meistern der Neuzeit, von Wagner, Brahms, Massenet, Richard Strauß, in Originalausgaben zum Geschenk erhalten.

Die Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien wurde im Laufe des letzten Jahres vom österreichischen Unterrichtsministerium einer eingehenden Reorganisation unterzogen. Mit ihrer Durchführung war der seinerzeitige Präsident Dr. Karl Wiener betraut. Im Rahmen dieser Neugestaltung wurde die Meisterschule für Klavier unter Leitung von Emil v. Sauer wieder ins Leben gerufen, daneben drei Meisterschulen für Komposition (Dr. Josef Marx, Franz Schmidt und Max Springer) und vier Meisterschulen für Gesang (u. a. Helene Wildbrunn, Josef Manowarda und Hans Duhan).

Die Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht veranstaltet in Verbindung mit der Berufsorganisation der Kindergärtnerinnen, Hortnerinnen und Jugendleiterinnen zwei musikpädagogische Fortbildungskurse für Kindergärtnerinnen, Hortnerinnen, Jugendleiterinnen und Seminaristinnen: einen Musikpädagogischen Fortbildungskursus in Magdeburg vom 29. April bis 4. Mai einschließlich (Dozenten: Prof. Jöde, Elfriede Feudel, Henny Goldenbaum) und einen Musikpädagogischen Fortbildungskurs in Breslau vom 17. bis 21. Mai (Dozenten: Prof. Fritz Jöde, Prof. Ekkehard Pfannenstiel, Hildeg. Tauscher). Die Teilnehmergebühren für jeden Kursus betragen Mk. 6.—, für Schülerinnen und Praktikantinnen Mk. 4.—, für erwerbslose Kindergärtnerinnen usw. Mk. 2.—. Folgende Unterrichtsgebiete werden behandelt: Körperbildung — Chorsingen und Chorleitung — Methodik und Musikpflege im Kindergarten — Praktische Arbeit mit Kindern — Angewandte Liedkunde, Atem- und Stimmpflege im Kindergarten — Flötenbau. — Abendveranstaltung: Offene Singstunde unter Leitung von Prof. Fritz Jöde. Anmeldungen und Anfragen sind an die Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, Berlin W. 35, Potsdamerstr. 120, die auf Wunsch Programme versendet, zu richten.

Von der Tatsache ausgehend, daß es unserem Künstlernachwuchs durch die wirtschaftliche Notlage fast zur Unmöglichkeit geworden ist, eigene Konzerte zu veranstalten und Kritiken zu erhalten, stellt die Direktion des Konservatoriums der Musik und Opernschule Max Plock, Braunschweig, jungen Künstlern (Instrumentalsolisten und Sängern) ab 1. August 1932 den neu eingerichteten Kammermusiksaal zu Einführungskonzerten und musikwissenschaftlichen Vorträgen in Braunschweig, die an sich sehr erwünscht sind, gegen eine ganz niedrige Selbstkostengebühr zur Verfügung. Interessenten wollen kostenlos (gegen Rückporto) die näheren Bedingungen beim Sekretariat des Konservatoriums, Braunschweig, Theaterwall 12, anfordern und — wegen der zu erwartenden starken Nachfrage — schon bald Konzerte für die Saison 1932/33 festlegen.

KIRCHE UND SCHULE.

Domorganist Horst Schneider veranstaltete im vergangenen Winter eine Reihe von geistlichen Abendmusiken im Dom zu Bautzen, bei denen Werke von Heinrich Schütz, D. Buxtehude, J. S. Bach und Max Reger zum Vortrag kamen.

Hans-Georg Görner führte die Marienorgel in Verbindung mit einem Vortrag gelegentlich

einer Übertragung aus der Berliner St.-Marienkirche durch die „Deutsche Welle" vor. Die Orgel (57 Register, 3 Manuale) ist von Joachim Wagner 1722 erbaut.

Kantor Edmund Liske in Steinigtwolmsdorf bei Bautzen hat ein J. S. Bach-Jahr mit größtem Erfolg durchgeführt. Es wurden im ganzen 65 Werke zu Gehör gebracht. Diese künstlerische Tat erweckt angesichts der technischen Schwierigkeiten bedeutende Hochachtung.

Unter Mitwirkung des Winkler-Vokalquartetts brachte Georg Winkler in der Leipziger Andreaskirche altitalienische Meister zu Gehör.

Der Hermannstädter Bach-Chor brachte unter Leitung von Fr. Xaver Dreßler Kantaten von Joh. Leopold Bella zum Vortrag. Am Totensonntag erklang Pergolesis „Stabat mater". Prof. Dreßler spielte ferner zur Einweihung der neuen Orgel in der bessarabischen Gemeinde Sarata.

Das Pädagogium und Waisenhaus bei Züllichau, Reg.-Bez. Frankfurt a. Oder, führte unter Leitung des akad. Musiklehrers Otto Schön in der Aula der Anstalt die „Jahreszeiten" von Haydn auf. Den Chor von 170 Schülern und Schülerinnen stellte die Anstalt, das Orchester das Trompeterkorps des Reiter-Regiments Nr. 10. Als Solisten wirkten mit Margarete Wangorsch (Brieg), Friedrich Schwochau (Brieg), Oberstudiendirektor Dr. Krause (Züllichau). Die Lokal- und Provinzzeitungen sprachen sich höchst anerkennend über die in jeder Beziehung gelungene Aufführung aus.

In der Aula des Reform-Realgymnasiums zu Vacha (Rhön) gelangte eine „Volksmusik" für Singstimmen, Instrumente und 1 Sprechstimme von dem in weiten Kreisen geschätzten Th. Wagner-Löberschütz unter dem Titel „Das ist ein süßes Klingen" (mit Illustrationen Ludwig Richters) zu erfolgreicher Uraufführung.

Die Sommerkurse der Schule Hellerau-Laxenburg für Gymnastik, Rhythmik, Tanz und Musik beginnen in diesem Jahre am 6. Juni und dauern bis 3. September. In dieser Zeit werden verschiedene Kurse von je 3 und 4 Wochen Dauer abgehalten. I. Kurs: 6.—25. Juni (3 Wochen), II. Kurs: 27. Juni bis 16. Juli (3 Wochen), III. Kurs: 18. Juli bis 13. August (4 Wochen), IV. Kurs: 16. August bis 3. Septbr. (3 Wochen). Zu gleicher Zeit mit diesen allgemeinen Kursen für gymnastisch, tänzerisch und musikalisch Interessierte werden verschiedene Sonderkurse für Kleinkindererzieher, Schulpädagogen, für Gymnastiklehrende und für Musiker und Tänzer, sowie Kurse in englischer und französischer Sprache und ein Sonderkurs für Musiker und Musikpädagogen in der Zeit vom 18. Juli bis 13. August abgehalten. In den Monaten Juli und August werden auch Kinder aufgenommen. Neben der praktischen gymnastischen, tänzerischen und musikalischen Arbeit sind Vorträge namhafter Fachleute und Kurse aus den Gebieten der Pädagogik, Psychologie, Tanzgeschichte, Kostümkunde vorgesehen. Der ausführliche illustrierte Prospekt wird auf Wunsch kostenlos durch das Sekretariat der Schule Hellerau-Laxenburg, Schloß Laxenburg bei Wien zugeschickt.

Im Schweriner Dom wurde in Gemeinschaft mit dem Mecklenbg. Staatstheater das Requiem „Opfergang" von Robert Alfred Kirchner (Dichtung von Rudolph Gahlbeck) unter Leitung von GMD Ladwig mit außergewöhnlichem Erfolge uraufgeführt und wiederholt. Das Werk ist geschrieben für Singchor, Sprechchor, Soli und großes Orchester.

Chorrektor Strehler, Ratibor, brachte am 14. Febr. Kurt Doeblers fünfstimmige a cappella-Messe „In honorem spiritus sancti" mit seinem Chor des Cäcilienvereins St. Liebfrauen zur Aufführung.

Der Kirchenchor in Eisenberg i. Th. (Leitung Paul Bauer) brachte in einer Passionsandacht in der Stadtkirche Werke von Bach, Händel, Mozart, Haydn und Josef Rheinberger zum Vortrag.

PERSÖNLICHES

Der ordentliche Professor der Musikwissenschaft und Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts und Instrumentenmuseums an der Universität Leipzig, Dr. phil. Theodor Kroyer, hat den an ihn ergangenen Ruf an die Universität Köln angenommen.

Der Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Bonn, Prof. Dr. Ludwig Schiedermair ist zum Mitglied des Direktoriums des neugegründeten Zentralinstituts für Mozartforschung in Salzburg ernannt worden.. Außer ihm gehören dem Direktorium an die Professoren Lach, Haas und Orel in Wien, Engel in Greifswald und Schenk in Rostock.

Sigfrid Karg-Elert, der sich zur Zeit auf einer großen Konzerttournee durch Nordamerika befindet, erhielt einen Ruf als „Professor für Orgelspiel" an das weltberühmte Carnegie Institut in Pittsburg.

Othmar Schoeck, der bekannte deutschschweizerische Tonsetzer, ist vom „London Contempory Music Centre"', der britischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für neue Musik, eingeladen worden, in der Aeolian Hall in London seine „Elegie" zu dirigieren.

Otto Krauß, der Oberregisseur der Städtischen Oper Berlin, leitete anläßlich der Völkerbundstagung in Genf die Mozartfestspiele („Entführung", „Cosi fan tutte" und „Figaro" mit Lotte Schöne, Perras, Neidersbach, Nettesheim und Gerhard Hüsch, Patzak und Rehkemper). Die Aufführungen, denen der Schweizer Bundespräsident Motta, der deutsche Botschafter Nadolny und zahlreiche auswärtige Delegierte beiwohnten, fanden begeisterten Beifall.

Der Tenorist Walter Ludwig vom Schweriner Staatstheater, der seine ganze Ausbildung bei Prof. Jacques Stückgold erhalten hat, wurde auf Grund mehrerer erfolgreicher Gastspiele auf drei Jahre der Berliner Städtischen Oper verpflichtet.

Kurt Krüger, seit fünf Jahren Dirigent des Seattle Symphony Orchesters, der die Metropole des Staates Washington zu einem bedeutenden Musikzentrum gemacht hat, ist kürzlich von seinem Posten zurückgetreten. Finanzielle Schwierigkeiten des Orchesters, die mit der augenblicklichen Wirtschaftslage zusammenhängen, haben diesen Schritt veranlaßt.

Sein 25jähriges Berufsjubiläum feierte der bekannte und hochgeschätzte Musikpädagoge, Musikkritiker und Pianist Heinz Schüngeler (Hagen). Heinz Schüngeler wurde 1884 in Bracheln im Jülicher Land geboren. Er studierte in Düsseldorf bei Prof. Buhtz und Dr. Neitzel und kam vor 25 Jahren nach Hagen als Lehrer am Konservatorium, das damals Robert Laugs leitete.

GMD Kleiber wurde von der Generalintendanz der Staatstheater für die Staatsoper auf weitere drei Jahre verpflichtet.

Anna Linde, die vortreffliche Spezialistin des Cembalospiels, wurde in das Lehrerkollegium des Konservatoriums Klindworth-Scharwenka berufen.

Die deutsche Konzertsängerin Emmi Leisner wurde vom dänischen König und der Königin in Audienz empfangen, um ihren Dank für die ihr verliehene dänische goldene Medaille Ingenio et Arti auszudrücken. Am Abend gab Fräulein Leisner im Konzertpalais in Kopenhagen vor dichtgefülltem Saal ein Konzert, dem das dänische Königspaar beiwohnte.

Geburtstage.

Die letzte Schülerin von Franz Liszt, Hermine Esinger, feierte am 4. Februar ihren 80. Geburtstag. In den 70er Jahren weilte sie in Berlin und wurde die intime Freundin von Amalie und Joseph Joachim und Clara Schumann.

Kammersänger Julius Lieban, das bekannteste Mitglied der sangesfreudigen Künstlerfamilie, der volle 30 Jahre der Berliner Staatsoper, damaligen Königl. Oper als Tenorbuffo angehörte, feierte seinen 75. Geburtstag. Als Schüler Joseph Gaensbachers kam Lieban zunächst als lyrischer Bariton an die „Komische Oper" in Wien, dann an das Staatstheater in Leipzig, wo der junge Sänger in das Fach des Tenorbuffo hinüberwechselte. Mit dem Mimen im „Siegfried", von dem Richard Wagner selbst entzückt war, errang er einen ungewöhnlich großen Erfolg. Von Leipzig aus verpflichtete ihn Angelo Neumann für eine Tournee durch ganz Deutschland, England, Belgien und Italien.

Der Stuttgarter Musikdirektor Matthäus Koch wurde 70 Jahre alt.

Sein 70. Lebensjahr vollendete am 1. März der seit mehr als 40 Jahren in Spandau wirkende Tonsetzer Wilhelm Heinemann, der sich durch ansprechende Klavierwerke, herzvolle Lieder und treffliche Chöre einen guten Namen gemacht hat. Er ist der Vater der ausgezeichneten Pianistin Käthe Heinemann.

Am 8. April wird Prof. Eduard Behm 60 Jahre alt. Der Jubilar war einer der geschätztesten Klavierbegleiter und betätigte sich organisatorisch, sowie als Komponist von Opern, Orchester- und Vokalwerken.

Am 24. März beging der hervorragende, aus der Schule Felix Draesekes stammende Komponist Theodor Blumer seinen 50. Geburtstag. Auf dem Gebiet einer geistvollen, dabei sorgsam gearbeiteten und aus dem Wesen der betreffenden Instrumente schöpfenden Bläser-Kammermusik nimmt dieser Komponist heute die wohl erste Stelle in Deutschland ein. Von einem entzückenden, aller Zersetzung abholden Humor belebt, schreibt Blumer jenen leichten und natürlichen, dabei immer gehaltvollen Stil, der für diese Gattung, wie schon die Kassiker zeigen, eine unbedingte Notwendigkeit ist. Aber auch die sonstige Kammermusik zählt Blumer zu ihren heutigen Vertretern. — Seit Jahren gehört der vielseitige Künstler zu den musikalischen Stützen des mitteldeutschen Senders.

Sein fünfzigstes Lebensjahr vollendete Ladislav Vycpálek, Schüler von Vitezslav Novák, bekannter tschechischer Komponist, Vertreter des polyphonen Stils.

Die weltbekannte Sängerin Geraldine Farrar feierte am 28. Februar ihren 50. Geburtstag. Die einstige Schülerin von Lilly Lehmann war Mitglied der Berliner Staatsoper.

Todesfälle.

† am 21. Februar in Berlin Eugen d'Albert, einer der bekanntesten Tonsetzer und Pianisten, im Alter von 68 Jahren an Herzschlag. Er schrieb etwa 21 Opernwerke, darunter „Die toten Augen", „Tiefland" und Orchester- und Kammermusik.

† ist der Limburger Musikdirektor Max Werner nach kurzem Krankenlager. Er machte sich schon

früh als Chormeister der Berliner Liedertafel und des Berliner Lehrergesangvereins einen Namen. In Limburg leitete er außer Konzerten auch ein Konservatorium.

† am 19. Februar in Augsburg nach schwerem Leiden der als erfolgreicher Komponist und Schriftsteller auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik weiteren Kreisen bekannte Kirchenmusikdirektor a. D. Friedrich Wilhelm Trautner aus Nördlingen im 77. Lebensjahre.

† Walter Schrenk, Musikkritiker der „Deutschen Allgemeinen Zeitung", im Alter von 39 Jahren an den Folgen eines Autounfalls.

† an den Folgen eines Autounglücks die Sängerin Johanna Tauscher-Gadski. Sie ist im Jahre 1872 in Anklam geboren und hat mit 17 Jahren als Undine an der Kroll-Oper in Berlin debutiert. Im Jahre 1895 trat sie zum erstenmal an der New-Yorker Metropolitan-Oper als Elsa in „Lohengrin" auf. Von 1898 an ist sie Mitglied des Künstlerensembles der Metropolitan-Oper gewesen und hat in New-York, London, Berlin und anderen Großstädten als Trägerin großer Wagner-Rollen — besonders Brünnhilde, Isolde, Eva — Triumphe gefeiert. Sie war es auch, auf deren Betreiben die große amerikanische Richard Wagner-Tournee zustande kam, die vor einiger Zeit unter Leitung von Max von Schillings und unter Mitwirkung zahlreicher deutscher Opernsänger durch die gesamten Vereinigten Staaten führte.

† am 20. Februar Dr. Ludwig Kaiser, der um das Wiener Musikleben hochverdiente langjährige Erste Kapellmeister der Volksoper. Der Tod ereilte ihn mitten in der Ausübung seines Berufs: während er im Wiener Sender Dvořáks Slawische Rhapsodie dirigierte, stürzte er, einem plötzlichen Herzschlage zum Opfer, tot zu Boden. Dr. Kaiser, geboren in Wien am 5. Dezember 1876 als der Sohn des Musikpädagogen Karl Kaiser, wirkte zuerst als Assistent bei Felix Mottl in München, dann als Korrepetitor an der Wiener Hofoper, und als 1. Kapellmeister des Hamburger Stadttheaters. Nachdem er kurze Zeit auch die durch den Tod des Vaters verwaiste Wiener Musikschule geleitet hatte, kam er als Kapellmeister an jene Stelle, von der aus sich sein Aufstieg und sein verdienter Ruhm, durch Gastspielreisen vermehrt, weiteren Kreisen bekannt machte: an die Wiener Volksoper. Hier dirigierte er alle großen Werke, von Mozart, Wagner usf. als stets bewährter, verläßlicher künstlerischer Führer. v. j.

† am 18. März in Wien der Musikschriftsteller Prof. Richard Specht im 63. Lebensjahre an einer Lungenentzündung. Er spielte im Wiener Musikleben eine sehr beachtete Rolle, nicht allein durch seine biographischen Werke über Beethoven, Brahms, Puccini, die große, zweibändige Richard Strauß-Biographie, kleinere Arbeiten über Bittner und Korngold, über Schnitzler und Werfel, sondern vor allem durch die positiv gerichtete Art seiner Kritik. Er hatte im Verein mit Richard Batka die lange Zeit in Wien führend gebliebene Zeitschrift „Der Merker" begründet und darin u. a. die vollständige kritische Übersicht über das Wiener Musikleben in den Jahren unmittelbar nach dem Kriege ins Leben gerufen. Specht war auch ein gewandter Redner; seine Vorträge über Hebbel und Wagner, Pfitzner und Puccini waren ebenso fördernd wie seine eigene kritische Tätigkeit. Er war einer der glühendsten und eifrigsten, aber auch überzeugtesten Vorkämpfer Mahlers gewesen, aber seine Art, dem als gut Erkannten den Weg zu bahnen, haftete nicht an einem einzelnen Idol. Es war ihm besonders gegeben, sich in die Persönlichkeit der schaffenden Zeitgenossen einzufühlen. Und so war auch seine kritische Haltung wohlwollend und gütig wie sein eigenes Wesen. Viele bleiben in Wien zurück, die ihm zu danken haben.

Victor Junk.

† der bekannte Marschkomponist John Philipp Sousa in Newyork. Er wurde im Jahre 1856 in Washington geboren und war von 1880—1892 Musikmeister des Marinekorps der Vereinigten Staaten. Zuerst versuchte er sich in der Bearbeitung verschiedener Opern, vor allem aber hat er zahlreiche Märsche und Tänze komponiert. Zu einer Weltberühmtheit gelangte um die Jahrhundertwende seine „Washington-Post". Die Zahl seiner Militärmärsche schätzt man auf hundert.

BÜHNE.

Das Deutsche Nationaltheater zu Weimar brachte am 19. März Goethes „Claudine von Villa Bella" mit der Musik von Alfred Irmler zur Uraufführung.

Das Frankfurter Opernhaus (Dr. Kronacher) hat die treffliche, vor einigen Jahren für Leipzig geschriebene Faustmusik von Georg Kiessig-Leipzig erworben.

Die Fortführung des Hamburger Stadttheaters und der Philharmonischen Gesellschaft wurde vom hamburgischen Staat nunmehr übernommen. Der Staat haftet jedoch bei der Oper nur für einen Ausfall von 950 000 Mark, bei der Philharmonie für einen solchen bis 250 000 Mark. Für die Spielzeit 1933/34 steht eine vollständige Reorganisation der hamburgischen Musikpflege in Aussicht.

Da mit Bestimmtheit damit gerechnet werden kann, daß der Provinziallandtag den bisher für das Stettiner Stadttheater gewährten jährlichen Zuschuß von 50 000 Mk. zu streichen gezwungen sein wird, und da auch ein städtischer Zuschuß aller Voraussicht nach nicht mehr in Frage kommen dürfte, hat der Stadtrat dem gesamten technischen und künstlerischen Personal vorsorglich

gekündigt. Auch die Verträge der Solisten werden nach Ablauf nicht mehr verlängert werden.

Im Verlauf der Verhandlungen über die Theater-Zuschüsse der Badischen Theater wurde zwischen den Theatern Karlsruhe, Mannheim, Freiburg und Stuttgart eine Süddeutsche Operngemeinschaft geschaffen. Es handelt sich dabei um Vereinbarungen über die Verwendung der Opern-Solisten. Von Fall zu Fall soll in gleicher Weise auch Heidelberg in die Operngemeinschaft einbezogen werden.

Wie aus einer Pressebesprechung mit dem Wiesbadener Oberbürgermeister hervorgeht, wird der Vertrag des Intendanten Paul Bekker vom Wiesbadener Staatstheater, der in der nächsten Spielzeit abläuft, nicht erneuert. Wiesbaden hat die Staatsregierung um Bestellung eines Treuhänders zum 1. April gebeten. Er hätte die Umorganisation des Theaters vorzunehmen und die neue Spielzeit vorzubereiten. Für die Weiterführung des Theaters hat die Stadt dem Staat vorgeschlagen, daß das Theater durch eine Betriebsgesellschaft m. b. H. betrieben wird, an welcher der Staat, die Stadt und der Bezirksverband beteiligt sind.

Das Covent Garden-Syndikat hat beschlossen, die übliche Sommersaison der internationalen Oper in diesem Jahre ausfallen zu lassen. Grund für diesen Schritt ist die gegenwärtige Lage, die die Beschränkung der Ausgaben und die Vermeidung von Kapitalexport notwendig mache. Die zur Verfügung stehenden Mittel sollen für die englischen Opernaufführungen im Herbst verwandt werden.

Die Uraufführung der von Mark Lothar neu bearbeiteten Haydn-Oper „Die Welt auf dem Monde" wurde von der Edition Adler dem Mecklenburgischen Staatstheater in Schwerin überlassen, wo das Werk am Sonntag, den 20. März, unter Leitung des GMD Ludwig herauskam. Außerdem wurde die Oper vom Breslauer Stadttheater für Festaufführungen im Rahmen der Breslauer Haydn-Feier erworben, wo die erste Aufführung im Breslauer Schloß am 31. März stattfand.

Die Städtische Oper in Berlin hat den Entschluß gefaßt, die Eintrittspreise von der nächsten Saison ab so weit herabzusetzen, daß die vordersten Parkettreihen nur noch 7.50 RM. kosten. Das entspricht einem Abbau in Höhe von 40 Prozent, während vom 15. Februar ab eine nur zehnprozentige Preisermäßigung in Kraft getreten ist.

Wie aus Graz gemeldet wird, hat sich ein Komitee zur Erhaltung des Theaters gebildet, große Plakate anschlagen und Karten verteilen lassen, die zum Protest gegen die Umwandlung des Opernhauses in ein Kino- und Revue-Unternehmen auffordern.

Die größte amerikanische Rundfunksendegesellschaft, The National Broadcasting Company, Inc., in New York, hatte sich entschlossen, von der am 19. Februar in der Berliner Staatsoper stattfindenden Aufführung von Hans Pfitzners Drama für Musik „Das Herz", die bekanntlich durch den Deutschlandsender übertragen wurde, den Schlußakt auf ihre sämtlichen amerikanischen Sender zu übertragen. — Nachdem „Das Herz" kürzlich u. a. in Zürich und Wien zur Aufführung gelangte, ist das Werk am 27. Februar auch in Elsaß-Lothringen, und zwar am Stadttheater in Straßburg, erstmalig in Szene gegangen.

In Neapel ist die Erstaufführung der dreiaktigen Oper „Hoffmann" von Guido Laccetti mit großem Erfolg von dem italienischen Publikum aufgenommen worden. Im Mittelpunkte des Opernwerkes, das die Episode von der Sängerin Antonia behandelt, steht die Figur E. Th. A. Hoffmanns.

Am Nationaltheater in Weimar sind viele Verträge nicht wieder erneuert worden. Unter den Mitgliedern der Oper befinden sich Benno Haberl, die Hochdramatische Frau Mimi Poensgen, die Altistinnen Wolffson, Livia Schmidt und andere.

Im Wiesbadener Staatstheater kam am 16. März Curt Weills neue Oper „Die Bürgschaft" nach einem Text von Caspar Neher zur südwestdeutschen Erstaufführung.

Anläßlich des Haydn-Jubiläums kommt Josephs Haydns Oper „Ritter Roland" in der Bearbeitung von Dr. Ernst Latzko-Leipzig gleichzeitig am Stadttheater in Hamburg und am Städtischen Neuen Theater in Leipzig zur Uraufführung.

KONZERTPODIUM.

Otto Siegls Kantate „Eines Menschen Lied" für gem. Chor, Soli und Orchester wird nach den mit großem Beifall aufgenommenen Uraufführungen in Graz und Düsseldorf nunmehr auch in Aachen, Bielefeld, Essen, Gelsenkirchen, Herford, Homberg, Köln, Leipzig, Leverkusen, Plauen, Zittau vorbereitet.

Othmar Schoecks „Elegie" wurde in Solothurn durch Erich Schild mit Mitgliedern des Berner Stadttheaters und Felix Löffel als Solisten mit großem Erfolg zur Aufführung gebracht.

Karl Marx' Lieder aus dem Rilke-Zyklus „Gebete der Mädchen zur Maria" wurden in Prag im Rahmen eines Abends moderner Musik erfolgreich dargeboten.

Anton Bruckners „Romantische Symphonie in Es-dur" wird anläßlich einer Bruckner-Gedenkfeier durch die Meraner Kurkapelle unter Mitwirkung des Meraner Männergesangvereins zur Aufführung kommen.

Heinrich Zöllners „Lettisches Tanzlied" für gem. Chor und „Drei süße kleinen Dirnen" für Frauenchor kamen durch die „Concordia" (Leitung

Zum

Haydn-Jahr 1932

Joseph Haydn

Kanons

Beihefte zum Musikanten, 1. Reihe, Heft 19.
24 Seiten, kart RM. –.80
Sonderdruck aus der großen Kanonsammlung
von Fritz Jöde

Von seiner persönlichsten Seite lernen wir Haydn in seinen Kanons kennen. Mit diesen kleinen Kompositionen wandte er sich nicht an die Öffentlichkeit, sondern fühlte sich wie auch Mozart, Beethoven und andere ganz im vertrauten Kreis der Freunde. Den Abschluß bilden die „12 Gebote der Kunst“, ein größeres Kanonwerk Joseph Haydns.

Quartett in D-Dur

Für obligate Laute, Violine, Bratsche und Cello. Nach einer handschriftlichen Vorlage aus dem 18 Jahrh. herausgeg. von H. D. Bruger. 1924. 32 S. Quart Kart. 1. Tsd. RM 3.—. Bestell-Nr. 53

Es handelt sich hier um die Wiedererweckung eines völlig vergessenen Werkes, das auch zu Lebzeiten des Meisters nicht gedruckt wurde, sondern nur handschriftlich Verbreitung fand. Haydns Kammermusikwerke mit obligater Laute gehören nicht nur zum Besten, was uns in dieser Art erhalten ist, sondern geben auch den klanglichen Fähigkeiten der Laute im Wettstreit mit anderen Instrumenten vollauf Gelegenheit zur freien Entfaltung.

Streichtrio Nr. 1

(F-Dur) für 2 Violinen und Violoncello
(Das Hauskonzert Heft 1).
Herausgegeben v. Hilmar u. Walter Höckner. 1931. Quart. 1. Tausend. Stimmensatz RM. 1.25. Bestell-Nr. 562.

Dieses wirklich wertvolle Werk aus Haydns Jugendzeit wird sowohl durch seinen mit Anmut gepaarten Ernst wie auch durch seine verhältnismäßig leichte Darstellbarkeit überall mit Freude aufgenommen werden.

(Im gemeinsamen Verlag mit Wilh. Hansen, Kopenhagen).

Georg Kallmeyer Verlag
Wolfenbüttel-Berlin

Zum
Haydn-Jahr 1932

Joseph Haydn

Vokal- und Instrumentalwerke
Herausgegeben von Heinrich Martens

1. Heft: Chorkompositionen für gemischten Chor und Kanons. / Inhalt: Hymne, Gloria, der Greis, Macht der Musik, unbekannte Kanons. 81 Pf., ab 20 Stück je 68 Pfg.

2. Heft: Instrumental-Kompositionen. / Inhalt: Symphonia a Cassatio (5 Sätze), Scherzando (4 Sätze) / 90 Pfg., ab 10 Stck. je 77 Pfg.

Die beiden Hefte bringen unbekannte oder wenig bekannte Werke Haydns. Sie werden daher nicht nur f. d. Haydn-Feiern gern benutzt werden, sondern stellen für die Haus- u. Schulmusik eine dauernde und wertvolle Bereicherung dar.

Man verlange unser Verzeichnis:
Haydn-Goethe-Zelter. / Ansichtsendungen

Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H.
Musikpädagog. Verlag / Berlin-Lichterfelde

Zur Theaterkrise

Friedrich Rosenthal

Theater in Aufruhr

184 S. / Brosch. RM 4.50, Leinen RM 6.—

„Hier bleibt nichts unerörtert, was bedeutsam ist für das Problem, das in seinen Wurzeln aufgezeigt wird, wie in den Möglichkeiten seiner gedeihlichen Lösung“.
Prof. Heinrich Glücksmann („Die Komödie“, Wien).

„Jeder wahrhafte Theaterfreund, jeder mit dem Herzen der Kunst Hingegebene, wird dieses Buch mit nachwirkendem Genuß lesen und dem Verfasser Dank wissen für die Liebe mit der er sich geradezu für eine Bluttransfusion geopfert und mit seinem eigenen warmen Lebenssaft neues frisches fröhliches Leben dem kranken deutschen Theater einzuflößen bemüht ist“. „Der neue Weg“, Berlin.

Amalthea-Verlag / Wien IV

Dir. E. Ketterer) in Freiburg i. Br. zur Uraufführung.

Prof. Dr. Karl Hasse (Tübingen) leitete in Stuttgart als Gastdirigent mit großem Erfolg ein Symphoniekonzert des Philharmonischen Orchesters mit Kompositionen von Reger (Ballett-Suite), Mozart und Brahms (I. Symphonie).

Jos. Laska, der bekannte Leiter des Takaradzuka-Orchesters, veranstaltete in Kobe einen eigenen Kompositionsabend.

Die 15. Morgenfeier der „Freien Vereinigung zur Pflege zeitgenössischer Musik" brachte in Greifswald unter Leitung von Hans Engel ein von hervorragendem Können zeugendes, in strengem kontrapunktischem Stil geschriebenes „Konzert für zwei Streichorchester und zwei Trompeten" des jungen Boris Blacher zur Uraufführung. Das Werk wird im Druck erscheinen (Ed. Benno Balan). Weiter wurde aufgeführt das kleine Vorspiel für Streichorchester und Trompete von Karol Rathaus und das 2. Streichquartett von Alfred von Beckerath.

Zum 50jährigen Jubiläum des Berliner Philharmonischen Orchesters, das im April gefeiert wird, hat Paul Hindemith ein neues Orchesterwerk geschrieben, das im ersten Jubiläumskonzert unter Furtwänglers Leitung uraufgeführt wird. Im zweiten Festkonzert gelangt Beethovens 6. Symphonie zur Aufführung.

Wie aus Königsberg gemeldet wird, soll der Ostmarken-Rundfunk künftig die Königsberger Sinfonie-Konzerte übernehmen. Bereits in nächster Zeit sollen darüber Verträge aufgestellt werden, in welcher Weise diese öffentlichen Sinfonie-Konzerte an die Stelle oder neben die bisherigen Konzerte des Vereins der Königsberger Sinfonie-Konzerte treten sollen. Man hofft, auf diese Weise durch eine Verbilligung der Sinfonie-Konzerte die Veranstaltungen einem größeren Publikum zugänglich machen zu können.

Im Berliner Bachsaal kam kürzlich Paul Ertels Präludium und Doppelfuge für Orgel über den Choral „Wachet auf", op. 23, im Rahmen einer „Musikalischen" Vesper durch Walter Drwenski zu Gehör.

Im vierten dieswinterlichen Konzert der Berliner Bruckner-Vereinigung unter Leitung von Prof. Gatz wurde ein „Stabat mater" von Josef Lechthaler erstaufgeführt.

Der Staats- und Domchor zu Berlin hat unter Leitung seines Direktors, Prof. Hugo Rüdel, bei der Goethe-Feier in Ilmenau (Thür.) am 21. und 22. März den volkstümlichen Chor „Gefunden" von Hanns Mießner zur Uraufführung gebracht.

Im Kölner Gürzenich gelangte am 16. März das jüngste Werk von Robert Hernried „Altdeutsche Volkslieder für fünf Frauenstimmen" op. 39 durch das „Gedok-Vokal-Quintett" aus dem Manuskript zur Uraufführung. Hernrieds „Neue Krippenlieder" (Heliand-Lieder) kamen im Mitteldeutschen Rundfunk durch den Erfurter Motettenchor zur ersten funkmäßigen Aufführung.

Von dem Leiter des Staatskonservatoriums für Musik in Würzburg, Dr. Hermann Zilcher, wurde Huber-Anderach, München, eingeladen, seine Orchester-Tanzsuite „Carneval", die im vorigen Jahre vom Bayerischen Rundfunk mit einem Preis ausgezeichnet wurde, zu dirigieren.

Die jetzt in Bremen lebende Geigerin Hedwig Faßbaender hat Heinrich Kaminskis „Präludium und Fuge" für Violine und Orgel in einem Symphoniekonzert in Bielefeld unter Leitung Kaminskis (neben dem a-moll-Violin-Konzert von Bach), ferner im Dom zu Bremen mit Richard Liesche und in Mainz mit Utz zur Erstaufführung gebracht.

Werner Egks Oratorium „Furchtlosigkeit und Wohlwollen" wird am 23. April d. J. in Altenburg (Thür.) durch den Chorverein „Einigkeit" (Mitgl. des D. A. S.) unter Leitung von Johannes Platz-Gößnitz zur Aufführung kommen. Das Werk wurde im Mai 1931 in München anläßlich der 4. Festwoche für neue Musik unter Hermann Scherchen uraufgeführt, infolge Zeitmangels allerdings mit starken Kürzungen. Die Kritik bezeichnete damals das Oratorium als wertvolle Bereicherung der neueren Oratorienliteratur. In Altenburg erscheint das Werk zum ersten Male vollständig und zum Teil in neuer Fassung. Am gleichen Abende gelangt Hermann Wunschs Sinfonie „Hammerwerk" zur Wiedergabe. Ein Beweis, daß man sich auch in der „Provinz" ernsthaft um die Probleme der neuen Musik bemüht.

Max Trapps Klavierkonzert wurde kürzlich am gleichen Tage in Münster (durch den Komponisten) und in Innsbruck (durch Prof. Walter Rehberg) zur Aufführung gebracht und fand an beiden Orten glänzende Aufnahme. Die Zahl der Aufführungen des Werkes ist einschließlich der für die nächste Zeit festgesetzten auf 14 gestiegen.

Erwin Lendvais „Kosmische Kantate" auf Goethetexte für Männerchor und Orchester gelangt beim Sängerbundesfest in Frankfurt a. M. durch den Nürnberger Lehrergesangverein unter MD Fritz Binder zur Uraufführung.

Das Faßbaender-Rohr-Duo (die Geigerin Hedwig Faßbaender und ihr Gatte, der Dirigent Dr. Hanns Rohr, am Flügel), sowie das „Faßbaender-Rohr-Trio" mit dem Bruder der Geigerin Ludwig Faßbaender, als Cellisten erwiesen sich in diesem Notwinter als Kammermusikvereinigungen im In- und Ausland von großer Zugkraft. Ganz besonders war die Begeisterung im überfüllten Herculessaal in München nach einem „Schubert-Trio-Abend" am

13. November, wo die Künstler nach ihrem Weggange von München sich zum ersten Male wieder hören ließen. Die Wertung dieser Kammerkunst im edelsten Wiener Sinne zeigt sich auch in der Verpflichtung der Künstler zu wichtigen Anlässen bei den großen Deutschen Sendern, z. B. Berliner Sender: Mozart-Feier im Dezember 1931 und Haydn-Feier im kommenden Frühjahr.

Im Rahmen der städtischen Musikveranstaltungen fand am 27. Februar zu Wesel die erfolgreiche Uraufführung des Balladenkreises „Der Totentanz" nach einer Dichtung von Karl Westermann statt. Das Werk ist für Bariton und Klavier komponiert und brachte sowohl dem Komponisten Reinhold Zimmermann (Aachen) wie dem Sänger Richard Bitterauf (vom Stadttheater Aachen) lebhafte Anerkennung bei Publikum und Presse ein.

Lebhaftes Interesse für Uraufführungen junger und zeitgenössischer Tonsetzer verhalf bereits dem I. Gemeinnützigen Uraufführungskonzert des Berliner Sinfonie-Orchesters zur Schaffung eines kleinen Autoren-Fonds für weitere gleichartige Darbietungen. — Das II. Gemeinnützige Uraufführungskonzert des Berliner Sinfonie-Orchesters im Hochschulsaal am 18. März brachte unter Leitung von Dr. Frieder Weismann 3 Uraufführungen: „Vorspiel für kleines Orchester" des Dresdener Komponisten und Pianisten Herbert Trantow, „Konzertsatz für Klavier und Orchester" von Karl Stimmer (Solist: Hans Erich Riebensahm) und „Variationen für großes Orchester mit obligatem Klavier" von dem Berliner Hochschullehrer Prof. Walter Gmeindl.

Jos. Suder's Streichquartett F-dur wurde in München durch das Paszthory-Quartett mit großem Erfolg aufgeführt. Vom gleichen Komponisten wird durch den jungen, begabten Hollreiser (einem Schüler Suder's) die Kammersinfonie A-dur zur Aufführung gebracht.

Das 2. Einführungskonzert der Städtischen Musikdirektion Baden-Baden am 22. Februar im Kurhause brachte eine solid gearbeitete Konzert-Ouvertüre des Elsässers Alphonse Groß. Die jugendliche Geigerin Aenne Hildebrand, Freiburg i. Br., zeigte in dem ihr technisches Vermögen vorläufig noch übersteigenden Violin-Konzert von Dvořák alle Vorzüge der Schule ihres Meisters Flesch. Paul Lampe, Hannover, erspielte sich mit dem selten gehörten Klavierkonzert von Selim Palmgrén einen starken Publikumserfolg.

Der Nürnberger Kammerchor bringt in der Passionszeit unter Leitung von Waldemar Klink eine „Kleine Passion" für Chor, Soli, Instrumente und Orgel von Max Gebhard zur Uraufführung.

Der Fellersche Gesangverein zu Eisenberg i. Th. (Leitung Paul Bauer) feierte das Haydn-Jubiläum an 25. März mit einer Aufführung Haydnscher Werke in der Stadtkirche.

Robert Schumanns „Dichterliebe" stand im Mittelpunkt einer Morgenfeier in Zwickau, bei welcher, nach einleitenden Worten des dortigen Direktors des Robert Schumann-Museums, M. Kreisig, die Lieder durch den heimischen Bariton Hans Kunz mit feinem Verständnis zum Vortrag kamen.

Josef Schuster wurde für eine Tournée nach Italien im März verpflichtet.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Der Komponist Hugo Kaun, dessen Kantate „Wachet auf" kürzlich in Luzern und Schwenningen bei 600 Mitwirkenden einen außergewöhnlichen Erfolg hatte, arbeitet an einer Suite für Altsaxophon und Klavier, betitelt „Aus den Bergen".

Casimir von Paszthory vollendete soeben einen Zyklus von 7 Liedern für Bariton und Orchester „Tolochenaz" nach Texten von Paul Verlaine.

Gerhard Schjelderup hat drei Melodramen nach Texten von Goethe und Rilke vollendet. Seine Tanzsuite „Frühlingsreigen" ist soeben bei Tischer und Jagenberg, Köln, erschienen.

Kapellmeister Werner Trenkner in Weimar, dessen 1. Sinfonie durch das städtische Orchester in Aachen unter Leitung des Komponisten mit großem Erfolge uraufgeführt wurde, hat soeben seine 2. Sinfonie beendet.

Herm. Kundigraber, Aschaffenburg, vollendete eine Suite nach Matthias Grünewald für großes Orchester, die ein Auferstehungshymnus für Chor beschließt.

Der italienische Komponist G. Francesco Malipiero, der abseits vom großstädtischen Musikbetrieb als Einsiedler in Asolo bei Treviso haust, hat ein neues Violinkonzert mit Orchester vollendet, das in Deutschland zur Uraufführung kommt. Eine neue symphonische Arbeit Malipieros „I minuetti di Ca' Tiepolo" (Menuette im Hause des Tiepolo) werden durch den Rundfunk Roma-Napoli von Alfredo Casella erstmals bekannt gemacht. f. r.

VERSCHIEDENES.

Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands und der Deutsche Konzertgeberbund haben sich zu einer Arbeitsgemeinschaft mit einem gemeinsamen Engagementsbüro zusammengeschlossen. Die Berliner Konzerte werden nach wie vor von jedem Büro selbständig arrangiert.

Der Verband der tschechischen Musiker protestiert in einer Denkschrift an den Ver-

teidigungsminister gegen die Konkurrenz der Militärkapellen, die, wie es darin heißt, den Staat jährlich rund sechs Millionen Kronen kosten. Da es in der Tschechoslowakei 48 Regimentskapellen gibt, betragen die Kosten einer Kapelle jährlich rung 125 000 Kr. In der alten österreichischen Armee hat das Aerar für jede Regimentskapelle einen Pauschalbetrag von 3600 K. beigesteuert, was heute etwa 25 000 K entspricht und für 48 tschechoslowakische Kapellen 1,2 Millionen K ausmachen würde.

Es gibt doch noch Mäzene! Zu diesen zählt der berühmte Geiger Fritz Kreisler, der nach einer Meldung der New York Times eine Straßenmusikantin Lillien Mc. Evoy entdeckt hat und auf eigene Kosten ausbilden läßt.

Die Deutschnationale preußische Landtagsfraktion beschäftigt sich in einem Urantrage mit der schweren Notlage von etwa 850 stellenlosen Bühnenkünstlern, Sängern, Sängerinnen, Schauspielern und Schauspielerinnen, die sich zum Notbund deutscher Bühnenangehöriger vereinigt hätten. Der Landtag soll beschließen, das Staatsministerium zu ersuchen, mit dem Notbund in Verbindung zu treten, ihm eine angemessene Unterstützung zu gewähren und ihm eine der leerstehenden Bühnen frei oder zu niedrigem Mietzins zu überlassen. Die Berliner Bevölkerung würde zweifellos bei künstlerisch hochstehenden Vorstellungen das Unternehmen durch guten Besuch unterstützen.

Um das vor etwa 30 Jahren in Gmunden von einem Wiener Industriellen geschaffene Brahms-Museum sind gegenwärtig Verkaufsverhandlungen mit amerikanischen Interessenten im Gange. Gleichzeitig ist man darum bemüht, das Brahms-Museum, das zahlreiche Erinnerungsstücke an Brahms sowie viele Briefe und Manuskripte des Komponisten umfaßt, zu erhalten und nach Bad Ischl, dem Aufenthaltsort des Tondichters, zu überführen.

In der Wallfahrtskirche zu Oberberg-Eisenstadt im österreichischen Burgenland hat der Fürst Esterhazy ein eigenes Haydn-Mausoleum errichtet in das am 11. Juni dieses Jahres die Gebeine Haydns überführt werden sollen. Auch im Schloß Esterhazy, wo Haydn zahlreiche Sommer verbrachte, als er das Schloßtheater leitete, soll zur Jahrhundertfeier Haydn ein Gedenkstein errichtet werden. Er wird seinen Platz im Musikhause des Schlosses finden und soll die Inschrift tragen: „In diesem Hause wohnte Joseph Haydn, einstmaliger Kapellmeister der fürstlich Esterhazyschen Familie."

Die neue einaktige Oper „Florentiner Frühling", von dem in Deutschland durch seine Oper „Schuld und Sühne" schon bekanntgewordenen italienischen Komponisten Arrigo Pedrollo, hatte bei ihrer Uraufführung an der Mailänder Scalabühne lebhaften Erfolg. Die drei Bilder der Oper, deren Textbuch M. Ghisalberti nach einem Novellenstoff des Dekameron verfaßte, hat der Komponist mit einer flüssigen, auch origineller Akzente nicht ganz entbehrenden Musik untermalt, die das burleske Thema geschmackvoll und elegant zur Wirkung bringen. f. r.

FUNK UND FILM.

Casimir von Paszthorys „Klaviertrio", das schon letzte Saison im Wiener und Münchener Rundfunk zur Aufführung gekommen ist, wird demnächst auch im Leipziger Sender zu hören sein.

In der „Deutschen Welle" eröffnete Robert Hernried eine Vortragsreihe „Das Orchester und seine Instrumente" mit einer Schilderung des Wesens der Saiteninstrumente unter Mitwirkung von Instrumentalsolisten.

Prof. Rich. Hagel dirigierte in der Berliner Funk-Stunde an der Spitze des Funk-Orchesters erfolgreich ein einstündiges Konzert.

Der Londoner Rundfunk veranstaltete im Rahmen einer „Zeitgenössischen Musik" unter der Leitung von A. Boult und mit Josef Szigeti als Solisten einen Abend, der ausschließlich dem Schaffen Busonis gewidmet war.

Das „Concerto grosso" von Kurt von Wolfurt erlebte im Berliner Rundfunk seine Erstaufführung.

Kapellmeister Fritz Mahler brachte am 16. Februar in einem Symphoniekonzert des Münchner Rundfunkts die Ouvertüre zu einer komischen Oper von Berthold Goldschmidt und die Variationen über ein ungarisches Volkslied von Eugen Zador zur Erstaufführung. Am 8. März dirigierte er im Warschauer Rundfunk die Kleine Ouvertüre von Karol Rathaus und das Konzert für Streichorchester von Jerzy Fitelberg.

Ostern 1932 wird die Reichssendung der sonntäglichen Bach-Kantaten aus Leipzig wieder aufgenommen. Der neue Programmabschnitt bringt folgende Kantate: 1. Ostertag, Nr. 66: „Erfreut Euch, Ihr Herzen"; 2. Ostertag, Nr. 160: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt"; 3. April, Nr. 42: „Am Abend aber desselbigen Sabbathtages"; 10. April, Nr. 112: „Der Herr ist mein getreuer Hirt"; 17. April, Nr. 12: „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen"; 24. April, Nr. 166: „Wo gehest du hin?"; 1. Mai, Nr. 87: „Bisher habt Ihr nichts gebeten in meinem Namen"; 5. Mai, Nr. 43: „Gott fähret auf mit Jauchzen"; 8. Mai, Nr. 183: „Sie werden Euch in den Bann tun"; 15. Mai, Nr. 74: „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten" (2. Fassung); 16. Mai, Nr. 59: Wer mich liebet, der wird mein Wort halten" (1. Fassung); 22. Mai, Nr. 129: „Gelobet sei der Herr"; 29. Mai, Nr. 39: „Brich dem Hungrigen dein Brot"; 5. Juni, Nr. 51: „Jauchzet Gott in allen Landen"; 12. Juni, Nr. 21:

„Ich hatte viel Bekümmernis"; 19. Juni, Nr. 24: „Ein ungefärbt Gemüte"; 26. Juni, Nr. 88: „Siehe, ich will viel Fischer aussenden'; 3. Juli. Nr, 9: „Es ist das Heil uns kommen her"; 10. Juli. Nr. 107: „Was willst du dich betrüben".

Ein Konzert für Klavier und Orchester von John Ireland wurde von der British Broadcasting Corporation übertragen.

Walter Niemann (Leipzig) spielte mit großem Erfolg aus eignen Klavierwerken in den Sendern Stuttgart (Programm „Wasserspiele") und München (Gartenmusik, Fränkische Sonate).

Prof. Dr. Josef Lechthaler (Wien) sprach im Mitteldeutschen Rundfunk über das Thema „Religiöse Musik und Kunst der Gegenwart".

Der Berliner Rundfunk hat ein unbekanntes Werk von Tschaikowsky, die in Deutschland noch nicht aufgeführte Oper „Die Pantoffeln der Zarin", zur Uraufführung angenommen.

Eine Suite für Gambe — Cembalo von Prof. W. Rinkens gelangte am 16. Februar durch den Komponisten und Konzertmeister Walter Schulz-Weimar, dem das Werk gewidmet ist, im Leipziger Sender zur Uraufführung.

Der Mitteldeutsche Rundfunk veranstaltete am 4. März eine Richard Wetz-Stunde. Richard Wetz, dessen Wirkungsstätten vornehmlich Leipzig, Weimar und Erfurt sind, begleitete seine Werke zum Teil selbst. Außerdem wirkten Olga Emde-Gensel (Erfurt) und Prof. Hinze-Reinhold (Weimar) mit.

In einem Sinfoniekonzert des Warschauer Rundfunksenders am 24. Februar gelangten unter Fitelbergs Leitung vier Orchesterlieder von Egon Kornauth in italienischer Sprache durch Hermann Gürtler zur erfolgreichen Erstaufführung.

Der neue Gedanke der „Rundfunkhörgemeinde". Eines der wichtigsten Rundfunkprobleme ist die Notwendigkeit, die passive Haltung des Funkhörers umzuwandeln in eine innerlich lebendige Einstellung zu den Darbietungen des Sendeprogramms. Nicht der Rundfunk ist es, der in erster Linie für die Gleichgültigkeit des Hörers und seine Abstumpfung gegenüber allen musikalischen Schönheitswerten verantwortlich zu machen ist, sondern die gedankliche Trägheit und Bequemlichkeit des Rundfunkteilnehmers trägt hauptsächlich die Schuld, wenn der Musikgenuß durch wahlloses Anhören der gesendeten Musik entwertet wird. Es verdient anerkannt zu werden, daß die deutschen Sender vielfach zu einer Aktivierung des Musikhörens beitragen, wie zum Beispiel der Südwestdeutsche Rundfunk, der in voller Erkenntnis dieser Tatsachen dazu übergegangen ist, „Hörgemeinden" zu schaffen, kleine Gruppen von Funkteilnehmern, welche die wichtigen Veranstaltungen des Programms gemeinsam abhören, mit-

einander besprechen und das Ergebnis dieser Besprechungen dem Rundfunk zur Verfügung stellen. Zwei solcher „Hörgemeinden" aus verschiedenen geistigen Schichten des Volkes haben sich bereits vor dem Mikrophon eingefunden, um ihre Erfahrungen auszutauschen. Vielleicht trägt dieser Versuch dazu bei, die Entstehung weiterer „Hörgemeinden" zu fördern, die in gemeinsamer Aussprache den geistigen Inhalt der Darbietungen „erarbeiten" und dadurch die erhaltenen Eindrücke vertiefen. — Auch das Konzertleben könnte aus dieser Anregung Gewinn erzielen, und es wird bereits öffentlich der Vorschlag gemacht, Konzertgemeinden ähnlicher Art zu bilden, die durch voraufgehende Einführung in den Inhalt des vorzutragenden Werkes „aktiviert" werden und damit eine neue Form des Konzertlebens begründen.

Dr. St.

Der Süddeutsche Rundfunk in Stuttgart brachte am 13. März eine Kompositionsstunde von Alfons Schmid, Stuttgart, mit Frauenchören, Sololiedern und Klavierstücken.

Karl Höller hat soeben ein „Konzert für Orgel und Kammerorchester" vollendet, das Prof. Dr. Emanuel Gatscher demnächst im Bayer. Rundfunk zur Uraufführung bringen wird. Das „Konzertino für Violine, Bratsche, Klavier und Kammerorchester" desselben Komponisten bringt A. Mennerich am 4. März im Volkssymphoniekonzert.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Der deutsche Gesandte und Frau von Hassell veranstalteten in den Räumen der Gesandtschaft zu Belgrad einen großen Empfang, bei dem der Geigenkünstler Prof. Kuhlenkampff ein Konzert gab. Es waren mehr als 150 führende Persönlichkeiten aus politischen und wirtschaftlichen Kreisen erschienen, darunter Mitglieder des Diplomatischen Korps, Vertreter von Kunst und Presse. Er hatte schon am vorhergehenden Tage ein öffentliches Konzert gegeben, das von der Kritik mit größter Anerkennung gewürdigt wurde.

Durch Vermittlung der Konzertdirektion Hans Adler, Berlin, wurde der Chor der Berliner Singakademie unter Leitung seines Dirigenten, Prof. Dr. Georg Schumann, für drei Konzerte im römischen Augusteum Mitte April verpflichtet. Zu Gehör bringt der Chor dort die „Matthäus-Passion" und Händels „Israel in Aegypten". Anschließend an Rom findet ein zweimaliges Auftreten in Turin statt. Mit weiteren italienischen Städten schweben z. Zt. noch Unterhandlungen. Auf der Hinreise wird der Chor auch in München konzertieren.

Heinrich Kaspar Schmids achtstimmiger Doppelchor „So tanze meine Seele" wurde von MD F. Melius Christiansen mit dem St. Olaf-Chor (Northfield-Minn.) auf einer Wintertournée durch die Vereinigten Staaten mit großem Erfolge aufgeführt. Das Werk wurde seinerzeit durch MD August Oehl auch in München bekannt gemacht.

Heinrich Zöllners Chorwerk „Columbus" kam gelegentlich des 85jährigen Jubiläums des New Yorker Liederkranz zur Aufführung, während sein „Requiem, Benedictus und Sanctus" für doppelten Männerchor gelegentlich des 35jährigen Bestehens des „Mann koor Caecilia" (Kirchengesangverein) zur Aufführung kam.

Der Richard Wagner-Verein in Bologna ist nach jener denkwürdigen Aufführung des „Tristan" im Teater-Communale im Jahre 1887 gegründet worden. Durch die besondere Aktivität des alten Wagnerenthusiasten Prof. Bonora ist dieser Verein nun nach dem Krieg wieder ins Leben getreten. Der Verein hat sich zur Aufgabe gemacht, die Wagnerschen Werke zu pflegen und darüber hinaus auch Vorträge zu veranstalten, die der Pflege der klassischen und romantischen Musik gewidmet sind. Entgegen der „Jazz"- und Gassenhauermusik soll hier ernsthafterweise gegen die Musikauswüchse der Jetztzeit gesteuert werden. Dem Verein gehören bereits über 150 Mitglieder an; die Abende werden in den Festräumen des „Circolo della Cultura" abgehalten. Die ersten zwei Vortragsabende waren ausschließlich dem Studium des „Parsifal" gewidmet, der im Theater mehrere Male gegeben worden ist. Diesen Einführungsvorträgen folgte ein Wagnerabend, in dem ebenfalls über „Parsifal" gesprochen wurde, aber vom literarhistorischen Standpunkt. Der letzte Vortrag des Vereins war über das Thema: „Mythos im Wagnerschen Drama". Dieser Vortrag war vielleicht der bedeutendste, weil der Redner, Prof. Alfredo Galletti, vom Standpunkt des italienischen Literarhistorikers die Wagnersche Dichtung beleuchtete. Er sprach über die Charakteristik der Deutschen, die sich gerne in ihre alten Sagen und Mythen vertiefen, und schlug eine geistvolle Brücke von den alten heidnischen Germanen zu der Siegfried-Gestalt Richard Wagners. Nach Galletti hat Wagner den deutschen Sagen einen neuen Inhalt gegeben, indem er ihnen den Geist der idealistischen Philosophie Feuerbachs beigemischt hat. Galletti schloß seine Ausführungen damit, daß er Wagner als den Wegbahner bezeichnete zu den anderen Formen der Poesie, zum Symbolischen, Mystischen und Dekadenten, und daß der Einfluß Wagners sich nicht nur in musikalischen Formen, sondern auch in poetischen zeigte.

Dr. E. J. Luin.

Herausgeber: Gustav Bosse in Regensburg. — Verantwortlicher Schriftleiter und Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 10. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger. Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstr. 19. — Für die Rätselecke verantwortlich: G. Zeiß, Regensburg. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Schriftleitung für Norddeutschland:
Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Westdeutschland:
Prof. Dr. Hermann Unger, Köln

Schriftleitung für Österreich:
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

99. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MAI 1932 HEFT 5

INHALT

Seite

Dr. Alfred Heuß: Wie ich Richard Wetz sehe! 373
Dr. Franz Rühlmann: Singen Sie vom Blatt, Herr Minister? Erlebnisse mit dem Eitz'schen Tonwort im Schulmusikunterricht 378
Dr. Rudolf Bode: Musik und Bewegung 385
Dr. Alfred Heuß: Das Flensburger Heinrich Schütz-Fest am 27. und 28. Februar 1932 389
Arthur Maaß: Das städtische Orchester in Flensburg. Ein Beitrag zum Kapitel „Grenzlandnot" . . 392
Prof. Dr. Wilhelm Altmann: Mein Lebensweg 393
Dr. Erich Valentin: Stilfragen des Männerchors. Eine Betrachtung zum Zelter-Jahr 395
Richard Gottschalk: Buschiaden über Musik 399
Dr. Paul Bülow: Musik und Musiker aus dem Lebenskreise Wilhelm Busch's 405
A. Prill: Vierundsechzig neue Bachkantaten 406
Dr. Fritz Stege: Berliner Musik 407
Prof. Dr. Hermann Unger: Musik im Rheinland 409
Prof. Dr Victor Junk: Wiener Musik 410
Anna Börner: Musikalisches Silben-Preisrätsel 413
Die Lösung des musikalischen Kreuzwort-Preisrätsels von Karl Bonnekamp (Februar-Heft 1932) . 414

Neuerscheinungen S. 416. Besprechungen S. 417. Kreuz und Quer S. 422. Ur- und Erstaufführungen S. 431. Konzert und Oper S. 431. Musikfeste und Festspiele S. 438. Gesellschaften und Vereine S. 440. Konservatorien und Unterrichtswesen S. 441. Kirche und Schule S. 442. Persönliches S. 444. Bühne S. 445. Konzertpodium S. 448. Der schaffende Künstler S. 454 Verschiedenes S. 454. Funk und Film S. 458. Deutsche Musik im Ausland S. 458. Aus neuerschienenen Büchern S. 366. Ehrungen S. 367. Preisausschreiben S. 367. Verlagsnachrichten S. 367. Zeitschriften-Schau S. 370.

Bildbeilagen:

Richard Wetz 373
Wilhelm Altmann 388
Kurt Barth 389
Johannes Röder 389

Notenbeilagen:

Richard Wetz, „Und das Wort ward Fleisch". Motette
Richard Wetz, „So ich traurig bin" (Stefan George) für Gesang und Klavier

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35.

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

Aus neuerſchienenen Büchern.

„Jahrbuch der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmuſik Berlin“. 4. Jahrgang. (Bärenreiter-Verlag, Kaſſel). Aus dem Auffatz: „Die Arbeit des Seminars für Volks- und Jugendmuſikpflege“ von Fritz Jöde über die Inſtrumentalpflege in der Jugendmuſikſchule:

Im engſten Zuſammenhang mit den Singſtunden ſteht eine beſondere Inſtrumentalpflege. Erſt bei der Oberſtufe löſt ſie ſich langſam von ihnen ab und wird ſelbſtändig, aber ſie bleibt trotzdem in enger Fühlungnahme mit ihnen, d. h. wo geſungen wird, wird auch auf den Inſtrumenten geſpielt. Und es gibt keine Spielleute im Seminar, die nicht auch ſingen. Es iſt deshalb ein Selbſtverſtändliches, daß die Spielleute von Zeit zu Zeit bei ihren Zuſammenkünften die Inſtrumente hinlegen und zu ſingen anfangen. Genau wie die Singer ſich von Zeit zu Zeit um die Spielleute ſcharen und ihnen zuhören. Vokalmuſik und Inſtrumentalmuſik ſind hier brüderlich vereint, und ſo ſoll es immer bleiben.

Der Inſtrumentalpflege der Jugendmuſikſchule dient ein ihr entſprechender Inſtrumentalunterricht. Dieſer geht vom Singen aus. Das heißt einmal, daß kein Kind eher Inſtrumentalunterricht erhält, als es geſanglich, der Stimm- und Gehörbildung nach, mindeſtens ein Jahr im Verband der Schule unterwieſen worden iſt. Dann heißt es aber außerdem, daß der Inſtrumentalunterricht methodiſch den gleichen Weg einſchlägt wie der Geſangunterricht. Baut dieſer in der Gehör- und Notationsbildung auf Tonika-Do auf, ſo tut es jener ebenfalls. Die ganze Anlage und Durchführung des Unterrichts erfolgt hier wie da als produktive Arbeit, die in weiteſtem Umfange die Improviſation einſchließt. Daß bei allem Inſtrumentalunterricht die Liedliteratur den Anfang bildet, verſteht ſich genau ſo von ſelbſt, wie daß er ſtändig in unmittelbarer Verbindung mit den Singſtunden bleibt. Es iſt darum ausgeſchloſſen, daß das Inſtrumentalſpiel ſich ſo weit vom Geſanglichen loslöſt, daß es nicht mehr von ihm her zu verſtehen wäre.

An gepflegten Inſtrumenten kommen auf der Unterſtufe zunächſt verſchiedene Kinderinſtrumente vor, ſo vor allem Schul-Blockflöten, Hirten- und Szakanflöten, dann die Okarina und in Einzelfällen das Glockenſpiel, außerdem ergiebig viel Schlagzeug. Von dieſen zuerſt als wirkliche Kinderinſtrumente angeſehenen Inſtrumenten führt der Weg dann in erſter Linie zu den Streich- und Holzblasinſtrumenten. Die Streichinſtrumente, beſonders die Geige, ſtehen heute noch im Vordergrund; aber das Seminar läßt es ſich ſehr angelegen ſein, daneben eindringlich für das Holzblasinſtrument zu werben, weil die Erfahrung immer wieder gelehrt hat, daß ſein Spiel viel früher zu einer Auswertung im gemeinſamen Muſizieren führt als das Spiel eines Streichinſtrumentes. Neben dieſen beiden Gruppen ſteht dann natürlich das Klavier, das entſprechend der vorliegenden Literatur unſerer Meiſter genau wie die übrigen Inſtrumente gepflegt wird. Nur zeigt es ſich immer wieder ganz deutlich, daß der Weg von ihm zur Gemeinſamkeit aller Beteiligten ein ganz anderer iſt als bei den anderen Inſtrumenten. Können Geiger und Flöter bei jeder Gelegenheit und in jeder neuen Zuſammenſtellung wieder eingruppiert werden, ſo ſchließt das Klavier den Spieler eigentlich ſehr bald von den übrigen aus und gibt ihm eine Sonderſtellung, der ſtets eine Sonderaufgabe in der Muſikpflege des Seminars entſprechen muß. Da das aber nur bis zu einem gewiſſen Bruchteil auftreten kann, ſo iſt es natürlich, daß das Seminar ſeiner Pflege nicht den Raum gewähren kann, der dem anfänglichen (und heute noch verſtändlichen) Wunſch mehr der Eltern als der Kinder entſpricht. Die noch lange nicht überwundene Vorſtellung von dem Vorherrſchenmüſſen des Klaviers überwindet das Seminar aber zumeiſt ſehr bald dadurch, daß ſeine Inſtrumentalpflege dem Schulleben ſelbſt unmittelbar dient und nicht einer zumal nach der Schulzeit geſuchten Einzelinſtrumentalpflege im Hauſe. Das Seminar erzieht aber auch in der Jugendmuſikſchule zur Pflege der Orgel, der Königin der Inſtrumente. Das Seminar kommt ohne ſie bei einer ganz beſtimmten Art von Feiern nicht aus. Darum müſſen ſchon in der Jugendmuſikſchule ein paar kleine Organiſten geſchult werden, die auf Schülerſingfahrten zu Feierſtunden begleiten können.

Zu den Singſtunden, der Inſtrumentenpflege und dem beiden dienenden Inſtrumentalunterricht des Seminars treten ſchließlich auf der Oberſtufe noch einige Sonderformen der Muſikpflege auf, die keine ſtändigen Unternehmungen, ſondern jeweils aus der Arbeit ſich ergebende notwendige Hilfen darſtellen. So werden zum Beiſpiel von Zeit zu Zeit Einzelgebiete der Muſiktheorie für kleine Gruppen unter den Schülern und Schülerinnen behandelt. Auch muſikgeſchichtliche Themen, die der Erläuterung beſtimmter praktiſcher Arbeitsgebiete dienen, und ſtil- und formkundliche Fragen finden in beſonderen, zeitlich begrenzten Kurſen im unmittelbaren Anſchluß an die Muſikpflege ſelbſt ihre Beantwortung. Neben dieſen Hilfsdiſziplinen treten dann ſchließlich, zum Teil von Mitgliedern

der Schülerschaft selbst vorbereitet und durchgeführt, kleinere Kammermusik-, Tanz- und Spielgruppen auf, die sich meistens zur Vorbereitung bestimmter Ereignisse zusammenfinden, um nach den Ereignissen wieder auseinanderzugehen.

Ehrungen.

Der Komponist Ottorino Respighi wurde zum Mitglied der Accademia d'Italia in Rom ernannt.

Der „Wiener Männergesang-Verein" hat für das Sterbehaus Haydns, Haydnstr. 19, in dem der Meister der österreichischen Volkshymne lange Jahre gewirkt hat und auch gestorben ist, eine Gedenktafel gestiftet, die in Anwesenheit des Bundespräsidenten Miklas, des Unterrichtsministers Dr. Czermak und der Abordnungen des Ostmärkischen Sängerbundes feierlich enthüllt wurde.

Der vom Preußischen Staatsministerium geschaffene Beethovenpreis ist in diesem Jahre Prof. Dr. h. c. Max v. Schillings zuerkannt worden. Die früheren Preisträger waren: 1931 Hans Pfitzner, 1930 Emil v. Reznicek und Julius Weismann, 1929 Paul Juon und Joseph Haas, 1928 Arnold Mendelssohn und Heinrich Kaminski.

Der diesjährige Musikpreis des Vereines deutscher Schriftsteller und Künstler „Concordia" in Prag wurde dem jungen Prager deutschen Komponisten Hans Krása, einem Schüler der Prager Deutschen Musikakademie, verliehen E. J.

Adolf Busch wurde von der „Societa del Quartetto di Milano" gelegentlich des 32. Konzertes, welches er innerhalb 10 Jahren in dieser Gesellschaft gab, zum Ehrenmitglied ernannt.

Preisausschreiben u. a.

Prof. Robert Pollak, Leiter der Violin-Meisterklasse an der Kaiserlichen Musikakademie in Tokio, wurde als Mitglied des Preisrichterkollegiums zum I. Internationalen Geiger-Wettbewerb nach Wien eingeladen.

Die Direktion des Carlton Hotels in Amsterdam schreibt ein Preisausschreiben aus. Der Schöpfer einer packenden Komposition in Form eines Walzers oder eines anderen Werkes leichter Natur für kleines Orchester erhält einen Preis von 1000 Holl. Gulden. Vorsitzender des Preisgerichts ist Dr. Wilhelm Mengelberg, Amsterdam. Einsendungen bis spätestens 1. Juni an die Direktion des Carlton Hotels, durch welches auch die genaueren Bedingungen zu beziehen sind.

Beim internationalen Chopin-Wettbewerb wurde dem russischen Pianisten Uninski der erste Preis zugesprochen. Die deutsche Beteiligung an dem Wettbewerb war der Zahl nach gering. Kurt Engel (Wien) und Josef Wagner (Breslau) befanden sich unter den Preisträgern und erhielten gute Kritiken.

Die von der burgenländischen Landesregierung in Berlin errichtete Haydn-Stiftung will all ihre Kräfte darauf konzentrieren, das alte, schöne Haus Joseph Haydns in Eisenstadt, dem Regierungssitz des Burgenlandes, dem deutschen Volke zu sichern und es zu einer Gedenkstätte für den Meister auszustatten. Im Herbst soll es seiner schönen Bestimmung übergeben werden, und schon heute rüsten sich deutsche Jugendgruppen aller Schichten und Landschaften, um in einem ersten Treffen der gesamten deutschen Jugend Mitteleuropas diesen Tag zu einer schlichten und sinnvollen Haydn-Ehrung zu gestalten. Für diese Arbeiten und Veranstaltungen des Haydn-Jahres 1932, die ohne großen Aufwand vorbereitet und durchgeführt werden und sich an die offiziellen Feiern der österreichischen Bundes- und burgenländischen Landesregierung anschließen, hat sich ein Ehrenvorsitz gebildet, der in seiner Zusammensetzung dem großdeutschen Sinn des Haydn-Jahres Rechnung trägt; das Deutsche Reich, der österreichische Bund, die Freie Stadt Danzig und die österreichischen und deutschen Länder sind in ihm vertreten. Die Geschäftsstelle der Haydn-Stiftung befindet sich in Berlin W. 30, Motzstr. 22. Spenden für den Ankauf des Haydn-Wohnhauses werden auf das Postscheckkonto der Haydn-Stiftung: Berlin 8220 erbeten.

Verlagsnachrichten.

Den Dirigenten wird die Nachricht willkommen sein, daß durch das Freiwerden der Werke Verdis der Verlag C. F. Peters nunmehr die Kirchenwerke des italienischen Meisters verlegen kann. Das Requiem und die auf deutschen Programmen noch viel zu wenig berücksichtigten Quattro Pezzi sacri (I. Ave Maria; II. Stabat mater;

III. Laudi alla vergine Maria; IV. Te deum) ſind in neuen Ausgaben, deren Reviſion Kurt Soldan beſorgte, erſchienen; es bietet ſich ſomit Gelegenheit, das komplette Aufführungsmaterial inkl. der geſtochenen Partituren nun auch käuflich zu erwerben.

Max Heſſe, Berlin, hat den Verlag der unter Mitwirkung der Reichsrundfunk-Geſellſchaft von Theodor Hüpkens herausgegebenen Monatshefte für den Rundfunk „Rufer und Hörer" übernommen.

P. J. Tonger, Köln, bringt ſoeben Kanons von Karl Meiſter heraus.

Clemens v. Franckenſteins neues Orcheſterwerk op. 48 „Serenade" iſt ſoeben bei F. E. C. Leuckart, Leipzig, erſchienen. Desgleichen bringt der genannte Verlag Karl Höllers op. 15 „Konzert für Orgel und Kammerorcheſter" demnächſt heraus.

Curt v. Gorriſſens Heldenorgel-Hymnus „Unſeren deutſchen Brüdern" erſcheint Mitte Mai im Verlag von Adolf Hampe-Hannover.

Zeitſchriften-Schau

„Allgemeine Muſikzeitung", Nr. 13/14. — Aus dem Aufſatz: „Zur Muſikkriſe" von Dr. Fritz Lauhöfer.

Wenn die Wortführer der neuen kollektiviſtiſchen Muſikäſthetik immer wieder der Auffaſſung Ausdruck gegeben haben, daß die Periode der Romantik, in der das Gefühl dominierte, unwiederbringlich dahin ſei und nur einer den Geſetzen unſerer techniſierten und rationaliſierten Lebensform angepaßten rhythmiſch-motoriſchen Muſik die Lebensberechtigung zuerkennen, ſo ſprechen ſie damit lediglich ein perſönliches und privates Glaubensbekenntnis aus, deſſen Gültigkeit und Allgemeinverbindlichkeit durch den Ablauf unſerer Muſikgeſchichte widerlegt worden iſt.

Bezeichnend genug, daß der Klärungsprozeß immer weitere Fortſchritte macht. Der muſikaliſche Sachlichkeitsfanatismus und Enthuſiasmus, mit dem man in den Kreiſen des unbedingten muſikaliſchen Fortſchritts die Begriffe Muſikſoziologie und Muſikpolitik kultivierte, Gebrauchsmuſik, Zeitoper und Zeitregie propagierte, beginnt bereits weſentlich gedämpfter Erwartung Platz zu machen. Dabei kann die Frage ganz offen bleiben, ob es ſich hier um Anzeichen fortſchreitenden muſikaliſchen Kulturbewußtſeins und der wachſenden Anerkennung organiſcher Weſensgeſetzlichkeiten der Muſik oder lediglich um eine Anpaſſung an die tatſächliche muſikaliſche Entwicklungslage handelt. Beachtenswert bleibt es immerhin, aus den Kreiſen des unentwegten muſikaliſchen Fortſchritts zum Thema „Muſikſoziologie" neuerdings das intereſſante Eingeſtändnis zu hören, daß die Vertreter der idealiſtiſchen Muſikanſchauung mit ihrer Einſchätzung der Muſikſoziologie in ihrer heutigen überſteigerten Form und Zielſetzung als Zerſetzungsſymptom moderner Muſikbetrachtung die Situation vielleicht klarer erfaßten, als allzu voreilige Freunde der ‚neuen Betrachtungsweiſe".

Die Erkenntnis, daß die Neue Muſik unter dem Einfluß mechaniſch-kollektiviſtiſcher Anſchauung in eine Sackgaſſe geraten iſt, iſt heute weit in das Bewußtſein ſelbſt des unbedingten muſikaliſchen Fortſchritts gedrungen. Immer vernehmlicher erſchallt von dort der Ruf nach Um- und Neuorientierung in der Muſik. Offen wird nunmehr der Forderung Ausdruck gegeben, der neuen Muſik neuen Inhalt und Sinn zuzuführen, ſie aus ſchablonenhafter, unperſönlicher Uniformität zu erlöſen und zu „neuer Geiſtigkeit" zu entwickeln, zu einer Irrationalität und Geiſtigkeit, die mehr iſt als Linearität und Kompoſitionstechnik, und die ſich dieſer Begriffe nur als Mittel bedient. Man redet einer Abwendung der Muſik vom Reintechniſchen und nur Gebrauchsmäßigen und der Hinwendung zu einer Muſik das Wort, „die einem geiſtigen Begriff wieder nahe kommt, die Forderung der muſikaliſchen Schönheit erfüllt und zur Hebung des ‚pſychiſchen Lebensſtandards' beiträgt, die nichts ſein ſoll als die muſikaliſche Inkarnation eines auf Überſinnliches gerichteten Schöpferwillens".

Das iſt nur eine Beſtätigung und Bekräftigung der Richtigkeit und Allgemeingültigkeit muſikorganiſcher Forderungen, die in den kulturbewußten Kreiſen der verpönten „muſikaliſchen Reaktion" trotz aller Zeitſtrömungen und Zeiteinflüſſe immer wieder vertreten worden ſind.

Nicht „Neue Geiſtigkeit" — der Begriff hat einen ſtark rationalen, intellektuellen Unterton —, ſondern neues Seelentum, neue Ariſtokratie, neues Qualitätsgefühl in der Muſik! Beſinnung auf das eigentliche innere Weſen und ſeinen metaphyſiſchen Urgrund! Das verbürgt im wirklichen, reinen Sinn des Wortes ſoziale Kunſt und Muſik, die fernab von ſoziologiſchen Ideologien ſich nicht ſcheut, perſönlichſtem Lebensgefühl wieder Ausdruck zu geben, die durch ihre reine Menſchlichkeit ans Innerſte der Seele rührt und die inneren Bindungen zwiſchen Künſtler und Hörer ſchafft.

Ober-Österreichisches Bruckner-Fest

1.—8. Mai in St. Florian-Linz

Sonntag, den 1. Mai, Stadtpfarrkirche zu Linz, 9 Uhr:

ANTON BRUCKNER, f-MOLL-MESSE

aufgef. durch den christl.-deutschen Gesangverein, Linz. Ltg.: Ehrenchormeister Georg Wolfgruber.

Mittwoch, den 4. Mai, Stiftskirche zu St. Florian, 10 Uhr:

ANTON BRUCKNER, b-MOLL-MESSE

aufgeführt durch den St. Florianer Stiftschor. Leitung: Präfekt Franz Plohberger.

anschließend: Jugendhuldigung

Landschaftlicher Redoutensaal Linz, 15 Uhr:

FESTVERSAMMLUNG

Festsaal des Kaufm. Vereinshauses zu Linz, 20 Uhr:

FESTKONZERT

Leitung: Siegmund von Hausegger-München

ANTON BRUCKNER, NULLTE UND ERSTE SINFONIE

Festrede: Max von Millenkovich-Morold.

Donnerstag, den 5. Mai (Himmelfahrtstag), Dom zu Linz, 10 Uhr:

ANTON BRUCKNER, d-MOLL-MESSE

aufgeführt durch den Linzer Domchor. Leitung: Domkapellmeister F. X. Müller.

Stiftskirche zu St. Florian, 15 Uhr:

ORGELWEIHE

durch Prälat und Probst Dr. Vinzenz Hartl

Mit anschl. Aufführung von: Anton Bruckner „Präludium und Fuge c-moll" (Orgel Prof. Haybäck), Franz X. Müller „Anton Bruckners Dankgebet" (Linzer Domchor), J. N. David „Introitus, Choral und Fuge" (Friedrich Högner-Leipzig), Anton Bruckner „Te deum" (Sängerbund Frohsinn).

Marmorsaal des Stiftes St. Florian, 17 Uhr:

Übergabe, bezw. Übernahme der wiederhergestellten Orgel

ANTON BRUCKNER, „OS JUSTI"

aufgeführt durch den Stiftschor zu St. Florian. Leitung: Regenschori Präfekt Franz Plohberger.

Freitag, den 6. Mai

ORGELSPIEL FÜR DIE RUNDFUNK-SENDER

Sonntag, den 8. Mai, Stiftskirche zu St. Florian, 9.30 Uhr:

ANTON BRUCKNER, e-MOLL-MESSE

aufgeführt durch den Münchener Domchor unter Prof. Ludwig Berberich

FRIEDRICH KLOSE, „Vorspiel und Fuge für Orgel und Bläser über ein Thema von Anton Bruckner"

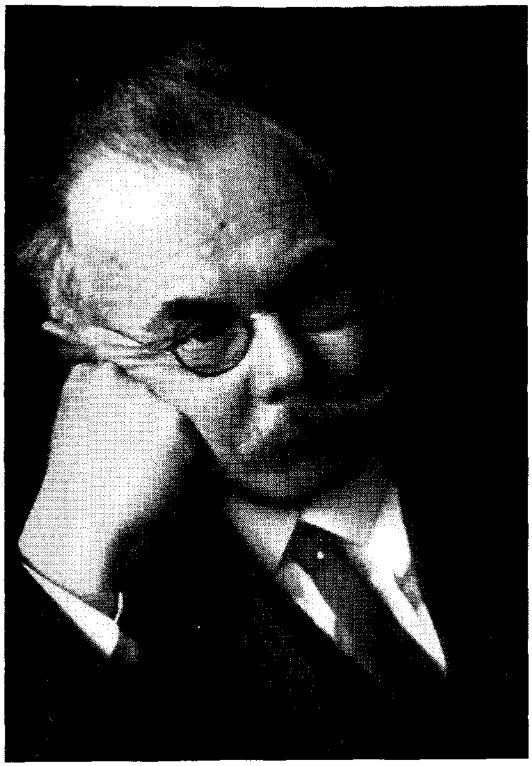
J. N. DAVID, „Toccata und Fuge in f-moll"

Marmorsaal des Stiftes St. Florian, 14.30 Uhr:

ANTON BRUCKNER, STREICHQUINTETT F-DUR

ausgeführt durch das Erdmann-Pasthory-Quartett.

Geistliche Chöre durch den Münchener Domchor unter Prof. Ludwig Berberich.



Richard Wetz

(Nach einer Liebhaberaufnahme von Alfred Thiele)

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

99. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MAI 1932 HEFT 5

Wie ich Richard Wetz sehe!

Ein paar Worte zu seiner Würdigung.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Genauer müßte es natürlich heißen: Wie ich Wetz heute sehe. Denn es ist mir ganz unzweifelhaft, daß das hier zu entwerfende Bild gar manche Änderungen erfahren kann, wenn ich weit mehr, als es der Fall ist, Wetzsche Werke auch gehört habe oder andere, die mir durch Aufführungen entgegentraten, noch öfters höre, besonders wenn die beiden Bilder, das durch Studium gewonnene und das einer etwa recht mißlichen Aufführung, sich keineswegs decken. Bei Wetz stehen die Verhältnisse nun aber so, daß man selbst bedeutsamste Werke wie seine drei Sinfonien selbst in Mitteldeutschland, wo Wetz eigentlich sein ganzes Leben wirkt, nicht zu hören bekommt; auch nicht eine einzige von ihnen ist jemals im Gewandhaus erschienen. Niemand nun, selbst ein Komponist nicht, kann über gewisse Seiten eines Musikwerks ein Urteil bilden, ohne es vorher auch gehört zu haben, wie andererseits für den Fachmann auch wieder das Studium der Partituren nötiges Erfordernis ist, um Einzelheiten sowohl im Technischen wie Inhaltlichen erkennen zu können. Bei der ersten Forderung sehe ich dabei von der Wirkung auf das Publikum ab, nicht nur deshalb, weil sie nur allzuoft von allerlei Zufälligkeiten und sonstigen äußeren Umständen abhängig ist, sondern weil es sich zunächst darum handeln soll, daß ein Werk sich rein als solches nach Seite seiner sinnlichen Erscheinung äußern kann, um das sein zu können, wozu es in erster und letzter Hinsicht geschaffen wurde. Man kann von einer Partitur die klarste Vorstellung geben, sie sogar, ohne das Werk jemals gehört zu haben, auswendig kennen; tritt es in Erscheinung, so enthüllt es ganz neue Seiten, während solche, die das Studium besonders hervortreten ließ, stark zurücktreten. So bedaure ich wirklich, gerade von den Sinfonien, deren zwei erste im Druck erschienen sind, keine einzige gehört zu haben, obwohl ihr klares Partiturbild gerade auch der klanglichen Vorstellung keine eigentlichen Schwierigkeiten bietet.

Wer nun große Werke von Wetz nur vom häuslichen Studium her kennt, frägt sich immer wieder überrascht, warum sie, wenn überhaupt, so selten zu hören sind. Und dafür gibt's auch einen besonderen Grund: die schwere Einführung sowohl heute wie auch vor dem Kriege von Musikwerken mit Hintergründen, einer Musik, die weit mehr ahnen läßt, als der erste Eindruck vermitteln kann, und die demnach verlangt, daß das zunächst kaum gelockerte Ahnungsvermögen durch ein öfteres Hören der Werke zu freiem Schwingen gelangt. Man macht heute und seit langem nicht viel Umstände mit einer Musik, die nur einen sogenannten Erfolg hat, sie wird gespielt und kehrt, gerade im Konzertsaal, nicht wieder. Und es ist nun schon einmal
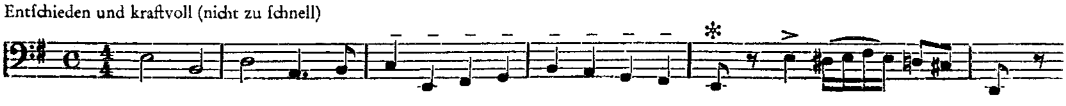
ſo, daß ſich eine Muſik mit Hintergründen nur in ſeltenen Fällen ohne weiteres erſchließt, ſelbſt dann oder gerade dann nicht, wenn ihre Vorderſeite keine eigentlichen Schwierigkeiten bereitet. Ein ſolcher Fall liegt bei Wetz vor, ſeine nur relative, mit ſeiner hintergründigen Kunſt gar nicht zu vergleichende Bedeutung in unſerem Muſikleben führt ſich darauf zurück, daß man zu den Hintergründen ſeiner Kunſt noch gar nicht in eigentliche Beziehungen treten konnte, und beinahe ſind jene Künſtler — als größtes Beiſpiel Anton Bruckner —, die zunächſt auch nach außen hin einfach unverſtändlich ſind, inſofern beſſer daran, als ſie ein ungelöſtes Rätſel offen ſtehen laſſen, darin beſtehend, daß man mit ihnen zunächſt einmal nach außen einigermaßen fertig wird; die kleine Schar innerlich Beteiligter ſorgt dann dafür, daß dieſes Rätſel zur Löſung gelangt. Und von hier aus wird dann allmählich auch der Zugang zum Geheimnis, den geheimnisvollen Hintergründen, frei.

Künſtler mit Hintergründen haben eine Weltanſchauung oder, ſo ſie ſich die ihre nicht eigentlich bewußt gemacht haben wie ein Mozart z. B., eine Kunſtanſchauung, hinter der ihre Welt ſich verbirgt. Wetz ſchrieb einmal Folgendes:

> Ich weiß nun das Eine: daß die Muſik nichts zu ſchaffen hat mit der Welt der gegenſtändlichen Erſcheinungen, mit begrifflichen Gedanken und äußeren Geſchehniſſen, daß ſie nicht dazu da iſt, die privaten Freuden und Schmerzen des Menſchen auszudrücken, ſondern daß ſie die unmißverſtändliche Sprache des Weltwillens iſt, der aus abertauſend Sternenaugen vom Himmel auf die Erde blickt, deſſen nie ermüdende Kraft im Frühling den weiten Umkreis der ſchlummernden Natur mit neuer, hochaufſchäumender Werdeluſt durchflutet, der das Meer donnern und die Nachtigall ihr ſüßes Lied ſchluchzen läßt. Dieſer Todesloſe hat den Muſiker erwählt, zu ſagen, was denn das alles bedeutet: „Einiges, ewiges, glühendes Leben iſt alles".
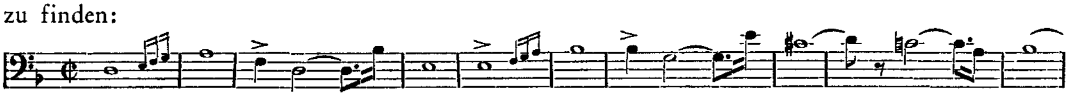
Nicht jeder unſerer großen Meiſter würde alles von dieſen Worten unterſchrieben haben, beſtimmt weder ein Händel noch ein Mozart, die in ihrem ganzen Muſikerdaſein zugleich diesſeitige Naturen in der Art waren, daß ſie auch mit ihren äußeren Sinnen die Muſik auffingen, ſie als „Augenmuſiker" aber ſo glücklich ſich veranlagt zeigten, daß, was ſie in der Welt der gegenſtändlichen Erſcheinungen erſchauten, in reinſter Muſik aushauchten. Aber es iſt bei Wetz ſchon ſo, wie er von ſich aus ſagt, und eine gewiſſe Einſeitigkeit, beſſer vielleicht Begrenzung ſeines Weſens ſpricht auch aus dieſem ſeinem Bekenntnis: Wetz iſt ein durchaus nach innen gewendeter Künſtler, für den manches, was — ich nenne als ſtärkſten Gegenſatz Richard Strauß, der aber, darüber wollen wir uns heute immerhin klar ſein, ebenfalls ſeine Hintergründe hat — für einen anders gearteten Künſtler Quelle ſtarker Eingebungen ſein kann, nicht vorhanden iſt im Hinblick auf ſeine Kunſt. Aber es ſteckt ſicherſtes Kraftbewußtſein hinter dieſer ſich begrenzenden Muſikanſchauung, und wer Wetz als reinen Inſtrumentalkomponiſten kennt, fühlt unwillkürlich, daß hier kein Künſtler am Werke war, der aus kleinen Schmerzen große Werke zu machen ſuchte, ſondern er ſtößt auf ein Hinausprojizieren der Geſamtperſönlichkeit, eine Objektivierung, die allgemein menſchlicher Art iſt und etwa eine Größe aufweiſt, wie ſie nur einem auch begnadeten Künſtler gegeben iſt. Am wenigſten trifft dies zu beim erſten Satz des 2. Streichquartetts in e-moll (op. 44, erſchienen 1924), das ſeinen Charakter aber gerade dadurch zu erhalten ſcheint, daß es dem Komponiſten gelingt, ſich aus der ſubjektiven Sphäre dieſes, ſicher nicht zufällig mit vieler Chromatik arbeitenden Satzes allmählich herauszuarbeiten und im letzten Satz, trotz der ſo leicht grämlich werdenden e-moll-Tonart, zu einer inneren Stärke, einer ſtolzen Freiheit und weltverbundenen Sicherheit gelangt, die geradezu klaſſiſch anmutet und hier wenigſtens durch Angabe des Hauptthemas belegt werden möge:

Entſchieden und kraftvoll (nicht zu ſchnell)



Bei * ſetzt die erſte Violine ein, und zwar in der Oktave, während die Mittelſtimmen von Anfang an den punktierten Kraft-Rhythmus haben. Man beachte noch den gemeißelten Kontrapunkt — Regers ſchwache Seite —, halte ſich vor Augen, daß es ſich keineswegs um eine Fuge, ſondern die Aufſtellung des Hauptthemas eines Schlußſatzes handelt. Sprach ich doch auch von einer ſtolzen Freiheit; eine ſolche iſt's auch, die dieſen Künſtler, der unſcheinbar durchs Leben geht und einzig ſeinen inneren, der Welt nicht ſichtbaren Eigenmenſchen wirken läßt, auch im Leben das Gepräge gibt. Es iſt die Freiheit, die ſich auf den Beſitz einer unentreißbaren inneren Welt gründet, die es auch lächelnd duldet, äußerlich überſehen zu werden, ihn weiterhin, unterhält man ſich mit Wetz angeregt, ſo voll und frei — man nennt's wohl golden — lachen läßt; und da glänzen dann auch ſeine klugen, nach innen gewendeten Augen. Nichts von Erbitterung darüber, daß ſo viele andere, die neben ihm nicht einmal genannt werden dürfen, es ſo viel weiter in der Welt der Erſcheinung gebracht haben, während er heute, ein Mann von 57 Jahren, wöchentlich an ſeinen beiden Wirkungsſtätten, in Erfurt und Weimar, bedeutend über dreißig Muſikſtunden zu geben hat. Man halte ſich lediglich das angegebene Thema vor Augen, um zu fühlen: dieſer Mann hat's nicht nötig, der Welt Bücklinge zu machen, auch deshalb, weil er's gar nicht kann.

Dieſes Sichſtellen auf die innere Perſönlichkeit, vereint mit der künſtleriſchen Kraft, ſein Innenleben zu vergegenſtändlichen, zeigt ſich ſchon beim jüngeren Wetz, wohl am deutlichſten in ſeiner 1908 erſchienenen, aber etliche Jahre früher ſchon geſchriebenen Kleiſt-Ouvertüre (op. 16), in der die Tragik derart ausſchließlich nach innen gewendet iſt, daß für etwas anderes überhaupt kein Spielraum bleibt, und das Werk, dem vielleicht noch einige Meiſtergriffe des ſpäteren Wetz zuſtatten kämen, in ſeiner Unnachgiebigkeit zunächſt faſt abſchreckend wirken kann. Schon hier finden wir jene ſehnigen, wie auch faſt zyklopenartigen Baßthemen, die überlebensgroß anmuten, Themen für Baß, faſt ſinnbildlich für einen Muſiker, der von unten, von innen heraus zu bauen ſich anſchickt. In der Zeit von 1905 ein Hauptthema wie dieſes, ſogar an das der damals noch nicht wirklich entdeckten „Kunſt der Fuge" erinnernde, zu finden:



mutet denn doch recht eigen an. Der Muſikhiſtoriker müßte ſich auch derartige Themen merken. Man denkt da nicht nur an den Dichter des Robert Guiskard-Fragments, ſondern auch daran, daß zu gleicher Zeit ein Arnold Schönberg, unheilbar vom Triſtan-Gift infiziert, daran ging, alle naturgewachſenen Begriffe der Tonkunſt zu „pervertieren" und durch die Anhängerſchaft, die er mit der Zeit in undeutſchen Lagern finden ſollte, der deutſchen Muſik einen Schlag zu verſetzen, von dem ſie ſich nicht ſo ſchnell erholen wird. Der innerſte Kern der deutſchen Muſikerſchaft war aber, trotz ihrer Abhängigkeit von einem aufgedonnerten Zeitgeiſt, noch geſund, und gerade auch an einem Wetz läßt ſich dies klarſtens zeigen. Man ſehe ſich nur wenigſtens ſeine inſtrumentalen Themen an, die vom damaligen Muſikſtil unberührt ſind und aus Quellen ſtammen, an denen auch unſere großen Muſiker ſaßen. Ungemein bezeichnend ſind für Wetz breite muskulöſe Themen-Melodien, die, beſchäftigten wir uns mit ihm näher, ein beſonderes Kapitel ausmachen würden. Sie haben ſein ganzes bisheriges Schaffen begleitet und weiſen auf eine durchaus ungebrochene Seele von einer zuſammengefaßten Kraft, die von jener ſeeliſchen Ruhe kündet, die nun einmal eine Grundbedingung für ein beglückendes Schaffen iſt. Es ſind Bogenmelodien, bald rund und breit ausladend, bald aber voll treibender Kraft oder auch in ſich ruhend. Bei einigen denkt man an Bruckner, der nach der Ausſage des Künſtlers nächſt Bach und Schubert ſein eigentlicher Hausgott iſt, und wenigſtens in einem Werk ſeine greifbaren Spuren hinterlaſſen hat, in der erſten, in c-moll ſtehenden Sinfonie (op. 40, veröffentlicht 1924). Aber ſchon bei der zweiten Sinfonie in A-dur fehlt der unmittelbare Einfluß, der ſich dort bis in die Art kontrapunktiſcher Behandlung von zweiten Stimmen erkennen läßt, aber auch an der des Aufbaus, an Triolenbildungen und Tre-
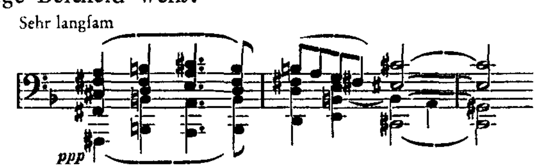
moli. Und doch ist's wieder etwas anderes, nicht so reich, überreich wie bei Bruckner, der in seine Sinfonien alles steckte, was er zu geben hatte, Wetz verfährt lichter, seine Bahnen sind offener, seine Entwicklung flächiger, auf Auswicklung bedacht. Man versuche es doch ja gerade auch mit dieser edlen Sinfonie; heute, wo Bruckner besser gekannt wird als noch vor zehn Jahren, muß gerade auch der Unterschied offenkundiger werden. Was dann Wetz in seiner A-dur-Sinfonie bringt — die unveröffentlichte in B-dur kenne ich nicht —, das zeigt schon durch die Tonart, daß neues Gebiet von einem Gleichgesinnten gesucht, aber auch gefunden wird. Daß solche Werke nicht zu hören sind! — Es bleibt bei Kretzschmars Ausdruck über die tonangebenden Dirigenten: In ihrem Hauptamt sind sie alle Egoisten! — Wie das alles singt, wirklich, wie bei Bruckner, bis in die Mittelstimmen. Die Scherzi von Wetz, gerade auch die seiner Kammermusikwerke, von denen wenigstens das geradezu klassisch anmutende in f-moll (op. 43, 1918) bekannter geworden ist, wären in ihrer elementaren Lebendigkeit einer besonderen Betrachtung wert. Ich wüßte auch keinen heutigen Komponisten, der noch wirkliche Scherzi, tanzend sich ausschwingendes Weltall, schreiben könnte. Auch sie künden von innerer Ruhe.

Wenn ich vorhin die Kleist-Ouvertüre mit ihrem Hauptthema nannte, so sollte damit keineswegs der Eindruck erweckt werden, als wäre diese dämonische harte Seite die für Wetz allein maßgebende. Im Gegenteil, die sogar bis zum Weichen, Schwärmerisch-Schwelgerischen gehende Eusebius-Natur war beim jungen Wetz sogar sehr stark vertreten, wie ja überhaupt sehr oft nur starke Gegensätze die Entwicklung zum Mann höherer Gattung herbeiführen können. Und tatsächlich sind die Gegensätze bei Wetz sehr groß, so daß ich mir denken kann, er habe sogar, die Gefahr bemerkend, seine Entwicklung bewußt in die Hand genommen, was unmittelbar tun zu können, ein Künstler in der glücklichen Lage ist, indem er seine künstlerischen Mittel einer kritischen Betrachtung unterzieht. Das entscheidende Werk dieses Wetz scheint mir Hölderlins Hyperion für Bariton, gemischten Chor und Orchester (op. 32, 1912 veröffentlicht) zu sein. Wohl mag's auch im Vorwurf begründet sein, daß ein Komponist hier weichere Register zieht, es kommt aber doch darauf an, welche er wählt. Und der damalige Wetz greift nach damaligen Wagnerschen, er schwärmt in weichen Vorhalten u. dgl., das Orchester ist auf Klang gestellt und flächig behandelt. Ich erinnere mich noch, daß der verstorbene Otto Neitzel nach der Aufführung des Werkes an einem der Vorkriegs-Tonkünstlerfeste zu mir sagte: Das ist ja Bruch redivivus! Dieses Urteil geht sicher zu weit, schon deshalb, weil Wetz eine andere, ungleich reinere Natur ist als Bruch, aber einige Körnlein Wahrheit sind schon darinnen. Dabei ist das Werk in seiner Art sehr schön, wie ich überzeugt bin, daß, führte man es heute auf, wo echte Wagnersche Klänge so etwas wie verlorenes Paradies anmuten, die Hörer glücklich wären. Dem Komponisten war aber, wie ich annehmen muß, eine Schicksalsfrage vorgelegt. Durfte er diese Seite seines Wesens nach dieser Richtung weiter entwickeln? Und nun setzt bei Wetz eine Entwicklung ein, die zum Erfreulichsten und Vielsagendsten gehört, was es in der deutschen Musik unsrer Tage zu beobachten gab, entscheidend insofern, als sich zeigt, daß ein deutscher, der Nachromantik verhafteter Musiker ohne alle Krämpfe, ohne alle Gewaltsamkeit dazu gelangt, den unzeitgemäß und verderblich gewordenen — siehe Schönberg — Wagnerschen Einfluß durch gesunde, ernsteste Arbeit an sich, und gestützt auf das Studium anders gearteter deutscher Meister, nicht nur zu unterbinden, sondern auch zu ganz neuen Ausblicken zu leiten. Es geschieht dies auf verschiedene Arten, zunächst vor allem von der Harmonie aus. Wetz bleibt an und für sich dem harmonischen Prinzip treu, aber er vertieft es, indem er ihm mit männlichem Geist gegenübertritt, ein geradezu wunderbares Kleinleben entdeckt und aufleben läßt. Dadurch werden nicht nur die Mittelstimmen verselbständigt, sondern es treten ganz neue hinzu, Bach erweist sich bei diesem reichen Musiker, verstärkt durch Bruckner, als ein Heiland. Heute verfügt Wetz über eine derart reiche, herbe und herbsüße, von innen heraus durch Stimmführung gestärkte Harmonik, wie sie, als etwas ganz Besonderes und Eigenwüchsiges, kaum genug bewundert werden kann. Aber auch die Melodik in ihrem weichen Teil wird herber, gedrängter, schmuckloser und zurückhaltender, immer mehr

auf das innerlichſt Nötige beſchränkt. Nochmals ſei bemerkt, daß Wetz nur mit Hilfe der Kontrapunktik den Kampf führte, an und für ſich wird die Arbeit von der ihm angeſtammten harmoniſchen Seite übernommen.

Die Früchte dieſer Entwicklung zeigen ſich am herrlichſten im Requiem in h-moll (op. 51), wohl unſtreitig dem bedeutendſten Chorwerk von Wetz, zugleich einem der originalſten Werke dieſer Gattung überhaupt, das, obwohl ſich einer anſehnlichen Verbreitung erfreuend, noch weit bekannter ſein müßte. Außerordentlich, was hier an zuſammengefaßteſter Muſik geſpendet wird, mit welcher Phantaſiekraft Bilder entwickelt werden, wie ſie noch keiner der vielen Requiem-Komponiſten geſchaut hat. Dieſes Werk ſteht für mich auch höher als das ihm unmittelbar folgende Weihnachts-Oratorium, zu dem ich noch nicht jene inneren Beziehungen gewonnen habe, die mir ein begründetes, erlebtes Urteil erlaubten.

Das Requiem indeſſen führt noch in beſonderem Sinn zum Ausgangspunkt dieſer Betrachtungen, zu den Hintergründen Wetzſchen Schaffens, zurück. Wir können uns nunmehr auch anders ausdrücken: aus ſeiner Muſik ſpricht ein einſamer Menſch und Künſtler, der aber im Beſitz von etwas ungleich Wertvollerem iſt, als es die äußere Welt zu bieten vermag. Ich glaube, was Wetz unter „Einſamkeit" höchſter Art verſteht, hat er in ſeinem Requiem niedergelegt. Es findet ſich da zwiſchen den zu einem Satz verbundenen Sanctus und Benedictus ein Orcheſterzwiſchenſpiel, geradezu ſchauerlich einſam, in faſt nur zweiſtimmigem Satz. Es iſt eine Zwieſprache wie mit ſich ſelbſt, die Dinge in dem berührt, der ein Benedictus zu werden, die Gnade hat. Ein ſchauerlich Letztes wird ihm aber vorher abverlangt, anders geht es nicht. Dann aber erleben wir, unmittelbar vor Eintritt der faſt nur geflüſterten Stimmen zum Benedictus, zwei Takte, zwei ſpäter wiederkehrende Takte, die nur einem Muſiker entſtammen können, der um letzte Dinge Beſcheid weiß:



Iſt das nicht von erſchütternder Heiligkeit? Und noch etwas erleben wir gleich darauf: wieder eine jener beglückenden, breiten Inſtrumentalmelodien, von denen vorher die Rede war. Beglückend trotz des tiefen Ernſtes.

Ich will, ich muß auch hier abbrechen, obwohl wir eigentlich erſt jetzt ins Heiligtum dieſer Künſtler- und Menſchenſeele getreten ſind. Möge es aber auch hier ſein wie ſo oft, daß Andeutungen mehr ſein können als nähere Ausführungen. Und ſo möge mir's gerade Wetz verzeihen, wenn ich jetzt abbreche, ſelbſt ohne manche Werke, von den Liedern nicht zu reden, nur genannt zu haben. Nur eines will ich auch noch tun, hinausrufen in die weite deutſche Welt:

Dieſer Mann, der uns geheimnisvollſte Dinge von unwägbarer Bedeutung zu ſagen hat, gleich, ob ſie heute ſchon als ſolche erkannt werden oder nicht, dieſer Mann muß ſeit Jahr und Tag ſeine Kräfte vor allem dem täglichen Dienſt widmen, er kann ſich ſeinem innerſten Beruf nur in Nebenſtunden, die andere der Erholung gönnen, widmen. Erwägt man, was hier verloren geht, und ſind wir denn an wirklich ſchöpferiſchen Muſikern, zumal wenn ſie zu einem innerſten Menſchentum gelangt ſind, noch etwa reich? Und wie, ſieht man nicht Kompoſitionsburſchen, die, ſolange ſie leben und ſchreiben werden, nie auch nur ein einziges Thema von innerem Wert ſchreiben können, an wohlbeſtallten gemächlichen Stellungen oder ſonſtwie gut untergebracht! Millionen und aber Millionen hat das heutige Deutſchland an Dinge gewendet, die nicht die Spur inneren Werts aufweiſen. Hier aber gehen uns Werte in Werken verloren, für die wir, wenn nicht ſchon unſerer Zeit, ſo doch der Nachwelt gegenüber verantwortlich ſein werden. Ein Richard Wetz iſt ein Einmaliges von unbedingtem Werte; welche Verſchuldung unſererſeits, ſo ein beglückender Künſtler ſelbſt in ſeinen reifſten Jahren nicht vornehmlich ſeinem innerſten Beruf leben kann!

Singen Sie vom Blatt, Herr Miniſter?

Erlebniſſe mit dem Eitz'ſchen Tonwort im Schulmuſikunterricht.

Von Franz Rühlmann, Braunſchweig.

Zu allem Anfang muß mir eine perſönliche Bemerkung verſtattet ſein:

Ich bin nicht Muſikerzieher, weder Privat- noch Schulmuſiklehrer, weder haupt- noch nebenberuflich. Ich habe praktiſch mit Muſikunterricht nicht das Mindeſte zu tun. Ich bin Muſikkritiker und Journaliſt, und wenn ich von der eminenten Wichtigkeit muſikerzieheriſcher Fragen, insbeſondere aller Fragen des Schulmuſikunterrichtes, zu tiefſt überzeugt bin und für mich eine Verpflichtung zu aktiver Auseinanderſetzung mit ihnen anerkenne, ſo weiß ich zwar, daß nicht allzuviele meiner Berufskollegen der gleichen Meinung ſind; aber die zünftigen Muſikpädagogen werden mir deshalb die Berechtigung nicht abſprechen wollen. Vielleicht iſt es ſogar ganz gut, wenn einmal einer „von außen" kommt und methodiſche Fragen aus einem andern als dem zünftigen Geſichtswinkel ſieht. Vor allem wird er über den Verdacht erhaben ſein, als wolle er von ſich, von ſeiner Methode, von ſeinen Erfolgen Aufhebens machen. Er darf hoffen, recht verſtanden zu werden, wenn er ſagt: Hier iſt ein Ziel, und hier iſt ein Weg.

Die Vorgeſchichte dieſes Artikels iſt dieſe:

Man weiß als Muſikkritiker ein Lied davon zu ſingen, wie erbärmlich es um die muſikaliſche Bildung des „Publikums" beſtellt iſt. Und zwar ſowohl des „Publikums", das zeitweiſe aktiv wird, in Chören ſingt und in Orcheſtervereinen ſpielt, als auch des anderen, größeren, das in den Konzerten ſitzt und nachher Kritiken lieſt (um darüber zu ſchimpfen, weil es von der Sache, über die hier geſchrieben wird, keine Ahnung hat). Geht man den Gründen für den traurigen Stand der allgemeinen muſikaliſchen Volksbildung nach, ſo gelangt man zwangsläufig zur Schule. Denn ſie iſt die Inſtitution, wo die allgemeine Volksbildung vermittelt, geſchaffen wird. Im beſonderen Falle alſo gelangt man zwangsläufig zum Schulmuſikunterricht.

Auf dem Gebiete des Schulmuſikunterrichtes iſt im letzten Jahrzehnt viel geſchehen. Man hat viel organiſiert, man hat auch viel experimentiert. Für die Organiſierung habe ich mich nicht ſonderlich intereſſiert, für das Experimentieren umſomehr. Ich wußte, daß den Experimenten im Unterricht — neben anderem — verſchiedene Lehrmethoden zugrunde liegen, und ich wußte, daß, wie es in Deutſchland nicht anders ſein kann, zwiſchen den Anhängern dieſer Methoden heftig gekämpft wird. Die Tonwortmethode von Carl Eitz hat mich beſonders gereizt, weil ſie — rein theoretiſch — ſchlechthin genial iſt. Endlich fühlte ich das Bedürfnis, mich auch von der Praxis zu überzeugen. Ich tat es in einer Bürgerſchule in Hannover und in zwei Braunſchweiger Schulen, einer Volks- und einer Mittelſchule. Was ich ſah, begeiſterte mich derart, daß ich nicht ſchweigen konnte. Ich ſchrieb in der „Braunſchweigiſchen Landeszeitung" einen großen Artikel unter dem Titel „Singen Sie vom Blatt, Herr Miniſter?", und ein paar Wochen ſpäter einen zweiten. Die Wirkung dieſer Artikel war erſtaunlich. Sie lockten nicht nur eine große Schar von „Stillen im Lande" hervor, die ſchon ſeit Jahren und Jahrzehnten unvermerkt mit dem Tonwort gearbeitet haben, ſondern auch eben das „Publikum", das private und das amtliche, regte ſich. Dieſe überraſchende Wirkung läßt es mir und anderen angezeigt erſcheinen, jene Artikel im Auszug und mit zweckmäßigen Änderungen einer größeren Muſiköffentlichkeit vorzulegen. Dies geſchieht hiermit, und ſoviel ich weiß, ſind ſchon einige Redner für die Debatte vorgemerkt. Den Titel „Singen Sie vom Blatt, Herr Miniſter?" habe ich beibehalten. Er wandte ſich urſprünglich zwar an die Adreſſe des Braunſchweigiſchen Miniſters für Volksbildung; aber ebenſo wie dieſer dürfen ſich alle ſeine Miniſterkollegen in deutſchen Landen betroffen fühlen. Auch den urſprünglichen Stil habe ich durchgehends beibehalten. Sollte er dieſem oder jenem Fachmann zu „ſimpel" vor-

kommen, so wolle man berücksichtigen, daß Voraussetzungslosigkeit die einzige Voraussetzung ist, mit der nach heutiger Lage der Dinge beim breiten Publikum zu rechnen ist. —

Da über Carl Eitz und sein Werk sogar in Musikerkreisen noch viel Unklarheit herrscht, muß in aller Kürze hierüber das Nötige gesagt werden. Carl Eitz ist ein einfacher Volksschullehrer gewesen. In Wehrstedt bei Halberstadt wurde er geboren, in Eisleben, wo er auch starb, hat er als Gesanglehrer an der zweiten Bürgerschule seine Ideen in die Wirklichkeit umgesetzt. Gelebt hat er von 1848 bis 1924. In den neunziger Jahren erwuchs ihm aus seinen praktischen Erfahrungen die entscheidende Erleuchtung: er erkannte die grundlegende Bedeutung der Sprache, des Wortes für die elementare musikalische Bildung und Erziehung. Dieser Erkenntnis folgte bald der erste Schritt zur Praxis: die Erfindung des Tonwortes, auf der sich in systematischer Denk- und Forscherarbeit das ungeheuer scharfsinnige, logisch durchdachte Tonwortsystem aufbaute. Wie immer bei Erfindungen, die das Alte umstürzen und denkende Mitarbeit verlangen, folgte ein erbitterter, manchmal aussichtslos erscheinender Kampf, in den Eitz mit unwiderleglichen theoretischen Schriften eingriff.[1] Gegen Ende seines Lebens wurde ihm die Genugtuung begeisterter Gefolgschaft und ernster Anerkennung. Die Gefolgschaft fand sich zu einer Tonwortbewegung zusammen, die immer weitere Kreise zog, und dem Wissenschaftler Eitz wurde noch im Jahre 1922 eine offizielle Ehrung zuteil: die Universität Kiel verlieh ihm die Ehrenwürde eines Doktors der Philosophie. Gepriesen und verehrt von den Einsichtigen, angefeindet von den Unentwegten, ist er 1924 in Eisleben gestorben.

Was hat es mit dem Tonwort auf sich? Auch hier muß und will ich mich kurz fassen. Grau ist alle Theorie, verläßlich ist einzig die Praxis. Was ich über die Praxis zu erzählen habe, wird, so hoffe ich, einleuchtend und überzeugend genug sein, um mich der Pflicht zu theoretischen Begründungen zu entheben. Aber man muß in groben Zügen wissen, was Karl Eitz will, und wie er es will, damit verstanden werden kann, worum es geht, und warum ich in der Überschrift den Herrn Kultusminister bemüht habe.

Endziel von Carl Eitz ist nichts Geringeres als die Schaffung einer neuen, ganz breit gelagerten Volksmusikkultur. Wegziel ist eine allgemeine musikalische Bildung des Volkes, die jeden, auch den minder Begabten, in den Stand setzt, mit der Musik umzugehen wie mit seiner Muttersprache. Nicht jeder braucht es dabei zur Meisterschaft zu bringen. Es ist ja auch nicht jeder ein Meister der Sprache, des Rede- und Schriftstils. Aber wir alle können lesen, reden und schreiben, wir können uns klar ausdrücken, wir wissen mit dem Begriffsmaterial unserer Muttersprache sinngemäß umzugehen. Früher oder später kommen wir so weit, daß wir Dichtungen lesen oder von der Bühne herab hören können, daß wir sie verstehen und genießen. Wir sind fähig, am Erlebnis der Kunst teilzuhaben.

Warum bringen wir es in der Musik nicht entfernt so weit? Liegt nicht in jedem Menschen eine gewisse Befähigung oder doch Bereitschaft zur Musik? Kann nicht jeder von Natur ein paar Töne singen oder summen, ebenso wie er über einen elementaren Wortschatz verfügt? Freilich: unser Wortschatz wird zur Umgangssprache, und das ist die beste Schule. Diese Schule steht uns für unsere musikalischen Anlagen nicht zur Verfügung, und also kann das Ziel hier schwerlich so weit gesteckt werden. Aber könnte man nicht im engeren Rahmen so etwas wie eine musikalische Umgangssprache erfinden, die in der Schule gelehrt und erlernt wird? So wie die Sprache für Gegenstände und Begriffe sinnfällige Bezeichnungen schafft, nämlich die Worte, so müßten für die Gegenstände der Musik, zuvörderst für ihren Hauptgegenstand: die Töne, auch Worte geschaffen werden, also Tonworte. Voraussetzung wäre nur, daß jeder einzelne Ton sein eigenes Tonwort erhält, das ihn und nur ihn bezeichnet, ebenso wie das Wort Stuhl eben einen Stuhl bezeichnet und keinen Tisch.

---

[1]) Vgl. Das Tonwort. Bausteine zur musikalischen Volksbildung von Carl Eitz. Herausgegeben von Frank Bennedik. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1928.

Nun höre ich den Einwurf: das haben wir ſchon. In unſerem muſikaliſchen ABC hat jeder Ton innerhalb einer Oktave ſeine eigene Bezeichnung: g, ges, gis, geses und gisis zum Beiſpiel. Aber an dieſem Beiſpiel ſieht man ſchon den Haken. Dieſe fünf Tonbezeichnungen ſind alleſamt auf den Buchſtaben g bezogen, ſo daß notwendig die Vorſtellung geweckt wird, die Töne ges, gis, geses, gisis ſeien vom Ton g „abgeleitet“. Das aber iſt ganz verkehrt. Der Ton gis iſt ebenſo ein ſelbſtändiger Ton wie der Ton g, beide haben miteinander nicht das Geringſte zu tun, ſie ſind nicht einmal im akuſtiſchen Sinne miteinander „verwandt“. Wie aber ſoll ein Schüler zu klaren Tonvorſtellungen gelangen können, wenn ihm die Tonſprache fälſchlich gar nicht vorhandene Abhängigkeiten vorgaukelt? Was würden wir uns von einer Umgangsſprache zu erhoffen haben, die uns durch ihre Begriffsbildung vortäuſchen wollte, ein Stuhl ſei in Wirklichkeit ein Tiſchbein?

Das iſt längſt noch nicht alles, was gegen unſere gebräuchlichen Notennamen vom Standpunkt der Erziehung einzuwenden iſt. Aber genug damit. Es genügt, um begreifen zu lernen: eine Sprache, die nicht einmal elementare Dinge und Begriffe klar auszudrücken vermag, kann wohl von einem Gelehrten verſtanden und gebraucht werden, der über die Elementarlehre hinaus iſt, nicht aber von einem Lernenden, der ſich die elementare Grundlage erſt erarbeiten ſoll. Deshalb ſagt Carl Eitz: Fort mit den verwirrenden Notennamen aus dem Elementarunterricht! Wir brauchen für dieſen Zweck eine *Tonſprache*, gebildet aus einzelnen *Tonworten*, mit deren Hilfe alle weſentlichen Zuſammenhänge zwiſchen den einzelnen Tönen klar und *ſinnfällig* ausgedrückt, verſtändlich gemacht werden. So iſt das *Tonwortſyſtem* entſtanden.

Ich ſehe mich gänzlich außerſtande, im engen Rahmen dieſes Artikels den Aufbau dieſes Syſtems auch nur andeutungsweiſe wiederzugeben. Was wäre auch gewonnen, wenn ich berichtete, daß bei Eitz *jede* Tonſtufe innerhalb der Oktave ihr eigenes Tonwort hat, daß jedes dieſer Tonworte im Grunde nur eine Silbe iſt, beſtehend aus anlautendem Konſonanten und auslautendem Vokal (z. B. la, fe, bi, to, gu), daß dieſe Tonworte ſich zueinanderordnen nach unerſchütterlichen mathematiſchen Grundſätzen, und daß ſie wie ſprechende Symbole die Geheimniſſe unſeres Tonſyſtems ausdeuten, ja geradezu erklären. Das alles würde doch nur zu Mißverſtändniſſen und billigen Zweifeln führen, da die zwingende Logik des Eitzſchen Gedankengebäudes überhaupt nur in der lückenloſen Zuſammenſchau des ganzen Syſtems offenbar werden kann. Ich müßte dann ſehr „fachlich“ werden, ich müßte Spalten mit verblüffenden Zuſammenhängen füllen, und würde damit am Ende gar nur eine „Kompliziertheit“ des Syſtems vortäuſchen, die in der Praxis gar nicht beſteht. Denn wie die Dinge in der Praxis ſich vollziehen, das iſt ſo grenzenlos einfach, ſo überzeugend und geradezu überwältigend, daß man bald alle Theorie vergißt.

Das tauſendfältig erwieſene Ergebnis dieſer Praxis aber iſt folgendes:

Der nach logiſchen Geſichtspunkten erſonnene Sinngehalt der Eitzſchen Tonworte und die lückenloſe Durchführung dieſes Grundſatzes machen es möglich, daß *der Schüler ſich ſchon mit der Aneignung der Tonworte abſolut klare und zutreffende Vorſtellungen von dem Aufbau unſeres Tonſyſtems erwirbt. Ein Schüler, der nach der Eitzſchen Tonwortmethode unterrichtet wird, iſt im vierten Schuljahr ohne Inſtrument in der muſikaliſchen Elementarlehre ſo weit, daß er Lieder und Melodien mühelos und richtig vom Blatt ſingen, ihren tonlichen Aufbau analyſieren und ſie in andere Tonarten transponieren kann.* Die ungeheuren Ausſichten, die ſich durch dieſe Tatſache eröffnen, laſſen in der Tat alle Theorie vergeſſen. Und deshalb hat nun die Praxis das Wort.

Ich hoſpitierte in *Hannover* in drei Klaſſen der Bürgerſchule 27, einer Volksſchule, in deren Lehrplan die üblichen zwei Muſikſtunden in jeder Woche vorgeſehen ſind. Die erſte Klaſſe, ein viertes Schuljahr, in der alſo neunjährige Jungens ſitzen, ſtak noch in den Anfängen. Der Lehrer ſelber hatte ſoeben den Übergang zur Tonwortmethode vollzogen und arbeitete mit den Kindern erſt ſeit kurzer Zeit im neuen Geiſte. Es war alſo ganz intereſſant

zu ſehen, wie weit im allgemeinen ein viertes Schuljahr iſt. Dieſe Klaſſe hatte ſich auf Tonwort nur erſt eine Tonart erarbeitet; ſie lernte gerade eine Melodie, die an der Wandtafel angeſchrieben ſtand. Es ging langſam und zögernd, gewiſſe Intervalle machten Schwierigkeiten, aber eine beſcheidene Treffſicherheit war ſchon da. Der Weſensgrundſatz des Tonwortunterrichtes trat hier ſchon ſtark unterſchiedlich in Erſcheinung: der Lehrer verwendete kein Inſtrument, mit dem er etwa „vorſpielte" und „einpaukte", ſondern die Klaſſe „erſang" ſich aus der Anſchauung die neue Melodie. Sie erwarb ſich die grundlegenden Tonvorſtellungen.

Die zweite Klaſſe war ein drittes Schuljahr, Jungens von acht Jahren. Hier war man ſchon etwas weiter. Methodiſch das gleiche Bild: kein Inſtrument, keine mechaniſche Hilfe, ſondern an der Wandtafel eine Melodie in Noten, im Kopf der Jungen die Tonworte. Aber welch ein Geiſt war hier ſchon zu ſpüren! Hier gab es kein Zögern, keine taſtende Unſicherheit mehr, ſondern die Knirpſe ſtürzten ſich geradezu mit Feuereifer auf jede neue „Aufgabe", die ihnen geſtellt wurde. Ich wollte mich nicht hinters Licht führen laſſen und ſchrieb ſelber eine kurze Melodie in D-dur, wie ſie mir gerade einfiel, an die Tafel. Kennen konnte ſie keiner, denn ſie war „erfunden". Nun hätte man ſehen ſollen, wie die vierzig Bürſchchen in Aufruhr gerieten. Jeder hatte intereſſante Entdeckungen gemacht. Der eine verkündete, die Melodie fange mit einem Auftakt an. Der andere, ſie ſtehe im Viervierteltakt. Der dritte, ſie könne im Kanon geſungen werden. Und was ſonſt noch alles. Dann hob der Lehrer den Zeigefinger, und wie eine Fanfare ſangen vierzig helle Kehlen den D-dur-Dreiklang. Wieder hob ſich der Zeigefinger, und ohne jeden Fehler, ſicher und kräftig, wurde die Melodie von der ganzen Klaſſe vom Blatt geſungen. Es wird mir unvergeßlich bleiben, mit welcher Luſt dieſe achtjährigen Jungens bei der Sache waren, wie ſie fieberten vor Erwartung und vor Eifer, und wie ihnen die Freude an dieſer Art des Singens und Muſizierens aus den Augen ſtrahlte.

In der dritten Klaſſe, wo unter dem Lehrer Richard Junker ſeit zwei Jahren nach dem Tonwort gearbeitet wird, ſaß ich endlich und wußte nicht, wie mir geſchah. An der Wandtafel ſtanden, mit Kreide angeſchrieben, unbekannte Liedmelodien in Noten, und ich hatte eben angefangen, die erſte mir im Geiſte vorzuſummen, da ſangen die zehnjährigen Bengels, dem Zeigefinger ihres Lehrers folgend, ſchon mit heller, friſcher Stimme im Chor. Dann wurde die Tafel verdeckt und die Melodie auswendig wiederholt. Auf dem Pult eines jeden Jungen lag eine Tafel mit Notenlinien, dazu hatte jeder ein Käſtchen mit Notenköpfen zum Auflegen. Jetzt ſollte die eben geſungene Melodie „aufgelegt" werden, und ſchon ſummten vierzig Stimmchen vor ſich hin, und vierzig Händepaare „ſchrieben" aus dem Gedächtnis eine Melodie aufs Papier (wobei es ohne kleine Fehler natürlich nicht abging). Jetzt wurde ein Kanon an die Tafel geſchrieben, die Klaſſe in drei Gruppen geteilt, die Melodie von allen zweimal vom Blatt vorgeſungen, und beim dritten Male erklang der Kanon fehlerfrei. Dann tauchte an der Tafel eine zweiſtimmige Melodie auf. Die Klaſſe wurde in zwei Gruppen geteilt, jede Gruppe ſang einmal (!) ihre Stimme, und — wahrhaftig! — beim zweiten Male ging es, als ſei das ein Kinderſpiel! Und alles das wurde ohne Inſtrument, ohne jede Intonationshilfe gemacht; nur zuweilen gab der Lehrer mit einer kleinen Stimmpfeife den Ausgangston an, meiſt aber wurde er von den Kindern ſelber „geſucht", und das mit einer Sicherheit, die geradezu verblüffend wirkte.

Zwiſchendurch wurden zwanglos ſich ergebende Übungen zur elementaren Muſiklehre eingeſchaltet. Bei einer Melodie in D-dur beiſpielsweiſe wurde der D-dur-Dreiklang feſtgehalten und von dort übergegangen in die Dreiklänge der vierten und fünften Stufe, alſo nach G-dur und A-dur; mit einem Schlage war alſo die Dominantverwandtſchaft der drei Tonarten klargeſtellt. Oder: wir waren bei der G-dur-Tonleiter, die raſch einmal einſtimmig und einmal zweiſtimmig (!) geſungen wurde; da fiel es Herrn Junker ein, es mit Kadenzen zu verſuchen, und richtig: die Jungen kadenzierten dreiſtimmig in G-dur. Um das Maß voll zu machen, wurde dieſe Kadenz nach D-dur transponiert! Ein beſonders geweckter Schüler, der ſchon ein wenig Klavierunterricht hat, gab hierauf noch eine Sondervorſtellung in

der Kunſt des Transponierens. Er ſtimmte das Lied „Wenn ich ein Vöglein wär" in C-dur an, der Lehrer ſagte (auf Tonwort!): nun in a, nun in e, nun in fis, nun in cis, und wahrhaftig transponierte der Junge, als ſei er ein Alter. Woraus mir völlig klar wurde, daß dieſe Kinder ſchon nach zwei Jahren in den Elementen der Muſiklehre zu Hauſe ſind, ohne daß ſie von „gelehrten Schwierigkeiten" das Geringſte ahnen!

Nun iſt noch von einem verwegenen Experiment zu berichten, bei dem mir der Atem ſtehengeblieben iſt. Herr Junker ſchrieb eine diatoniſche Notenfolge an die Tafel von H durch die eingeſtrichene Oktave hindurch bis zum zweigeſtrichenen f. Es wurde g, auf Tonwort la, intoniert. Dann kamen Intervallübungen. Der Zeigefinger rutſchte von g auf h, von h auf e, von e auf a, mittlerweile ſchrieb er ein Kreuz vor das f und rutſchte auf fis, und ſo weiter und ſo fort, und die vierzig Burſchen ſangen, friſch und fröhlich meiſt, zögernd manchmal, dem Zeigefinger nach, und mochte er auch noch ſo tolle Sprünge machen. Ich ſaß auf der Schulbank neben einem pausbäckigen Prachtkerl, und ich habe ihn ehrfürchtig von der Seite angeſchaut, weil er mich ein- oder zweimal kaltlächelnd geſchlagen hatte!

Mir war ein wenig ſchwindlig geworden, und ich habe wohl etwas von „Artiſtik" gemurmelt. Oho! ſagte Herr Junker, und: Jungens, jetzt wollen wir mal ſingen! Eins zwei drei, zogen zehne oder zwölfe ihre kleine Blockflöte aus der Taſche, das „Orcheſter" formierte ſich, ein köſtliches Kinderlied klang einſtimmig durch das kahle Schulzimmer, die „Flötiſten" ſpielten dazu ihre ſchmetternde Weiſe, und ich glaube gar, ſie haben auch noch zweiſtimmig geflötet. Ich ſchaute mich ſprachlos um und ſah leuchtende Kinderaugen, ſtrahlende Geſichter, gerötete Wangen, fühlte eine Welle von Sangesluſt und Muſizierfreude und begriff: was hier ſich bildet, das iſt in der Tat ein neuer Volksmuſikgeiſt, hier wird eine Saat gelegt, die in zehn und zwanzig Jahren herrlich aufgehen muß!

Im Anſchluß an dieſen Beſuch in Hannover beſuchte ich zwei Braunſchweiger Schulen, und zwar eine Volksſchule (Verſuchsſchule), wo Muſiklehrer Adolf Struck unterrichtet, und die Städtiſche Mädchen-Mittelſchule, wo ein alter Tonwortler, Emil Jürgens, am Werke iſt. Was ich bei beiden erlebt habe, beſtätigt, daß mir in Hannover keine Ausnahmeerfolge vorgeführt worden ſind. Bei Herrn Struck ſaß ich in zwei verſchiedenen Klaſſen. Einmal waren es Jungens, das andere Mal Mädels. Sie waren acht Jahre alt, die kleinen Fräuleins.

Ich muß geſtehen, daß ſie mir eine ganz beſondere Freude gemacht haben. Du lieber Himmel, was war das für ein lebendiges Völkchen! Herr Struck repetierte mit ihnen die Anfangsgründe, den Aufbau der allererſten Tonvorſtellungen, die früheſte Aneignung der erſten Tonworte, die erſten Tonalitätsübungen. Es war mir ſehr intereſſant zu ſehen, daß Herr Struck — wie übrigens auch Herr Jürgens — in dieſem früheſten Stadium die Handzeichen der Tonika-Do-Methode zu Hilfe nimmt, um die elementaren Funktionen der Töne innerhalb der Tonleiter mit den Kindern zu erarbeiten. Jeder Ton wird durch eine eigene Handſtellung verſinnbildlicht, die ſeine Funktion andeutet (Grundton, Dominante, Leitton uſw.). Zugleich mit dem Handzeichen wird das Tonwort vermittelt und gelernt, ſo daß ſich mit dem optiſchen Eindruck von der tonalen Funktion ſogleich auch die an das Wort gebundene Tonvorſtellung verbindet. Auf dieſe Weiſe kann zu allererſt ganz auf das Notenbild verzichtet werden, ſo daß die Tonvorſtellung ſchon da iſt, bevor die Noten gelernt werden. Dadurch lernen die Kinder von vornherein richtig begreifen, daß der Ton unabhängig von der Note da iſt, daß die Note ein graphiſches Zeichen für den Ton iſt und weiter nichts.

Die kleinen Mädels kannten ſich nun freilich mit ihren acht Jahren auch ſchon im Notenſyſtem aus. Sie hatten mit erſtaunlicher Sicherheit im Chor nach der Hand des Lehrers geſungen, hatten mühelos die Tonleiter aufgebaut, die Tonſchritte analyſiert und auch ſchon akkordiſch geſungen, da wurden die Notentafeln und die Notenköpfe vorgenommen, und nun gab es ein fröhliches Muſikdiktat, wie wir Alten es eben nicht für möglich halten. Bitte ſehr: Herr Struck gibt den Grundton auf Tonwort an, er macht mit der Hand Zeichen, ſummt dazu einen Ton, und die Fingerchen der Mädels legen die richtigen Noten auf ihre Tafeln! Ich habe ſolchermaßen eine ganze Melodie erſtehen ſehen, und ich habe mich wieder fragen müſſen: wenn

Kinder im dritten Schuljahr das können, wie weit müssen sie dann mit vierzehn, mit neunzehn Jahren sein, wenn sie aus der Schule und hinaus in die Chöre gehen?

Bei Herrn Jürgens saß ich in einer Quinta. Elfjährige junge Damen, mit Verlaub! Ich möchte mich nicht wiederholen und will mich folglich auf die Feststellung beschränken, daß die jungen Damen alles das, was die um zwei Jahre jüngeren Bengels in Hannover machten, mit den entsprechenden Fortschritten in gleich überzeugender Weise fertig bringen. Nur sind sie schon reifer, „musikalischer", was ja ganz natürlich ist. Die Intervall-Übungen an Hand einer an die Wandtafel geschriebenen diatonischen Tonreihe, die mich in Hannover verblüfften, machen sie ohne weiteres zweistimmig. Herr Jürgens teilt seine Klasse in zwei Hälften, die eine folgt dem linken, die andere dem rechten Zeigefinger, und es geht.

Aber, wie gesagt, ich will mich nicht wiederholen und will auch gar nicht den Hauptnachdruck auf diese theoretisch-praktischen Exerzitien legen. Ich will vielmehr noch einiges vom Liedersingen berichten. Es ist mir zu Ohren gekommen, daß hier und da die Befürchtung gehegt wird, der Tonwortunterricht belaste die Kinder zu sehr mit Theorie und vernachlässige das einfache Liedersingen, das für die Kinder doch besonders wichtig sei. Diese Auffassung ist ganz irrig. Zunächst kann gar keine Rede davon sein, daß die Kleinen etwa mit Theorie geplagt werden. Die Tonwortmethode sorgt ja gerade dafür, daß alle theoretischen Grundkenntnisse mühelos erworben werden, ohne daß es notwendig wird zu drillen, einzupauken und abstrakt zu dozieren. Des ferneren aber wird das Liedersingen im wahrsten und reinen Sinne ein fröhliches Kinderspiel, wenn die theoretische Grundlage erst da ist und also das Erlernen, oder vielmehr: das Ersingen neuer Lieder keine Schwierigkeiten mehr macht. In die Praxis übersetzt: wenn ein Tonwortlehrer die erste Hälfte seiner Stunde mit Übungen hinbringt — was den Kindern erfahrungsgemäß einen Heidenspaß macht —, so schafft er in der zweiten halben Stunde doppelt so viele Lieder wie ein anderer in einer ganzen! Und dazu kommt noch, daß die Tonwortschüler auf ersten Anhieb ein neues Lied viel klarer und viel musikalischer erfassen als die anderen, die das Lied mühselig erlernen müssen, anstatt es sich zu ersingen. Die moderne Pädagogik strebt auf allen Gebieten danach, die Kinder zum produktiven Lernen anzuhalten, sie mitschaffend zu beteiligen am Lernprozeß. In diesem Sinne ist die Tonwortmethode die moderne Musiklehrmethode, weil sie das Lernen zum mitschöpferischen Vorgang im Schüler selber macht, weil sie alles organisch entwickelt und nichts mechanisch übermittelt.

Das Liedersingen also ist Ziel und Zweck des Tonwortunterrichts genau so, wie die Übungen Weg und Mittel sind. Bei Herrn Jürgens konnte man das wie bei allen guten Tonwortlehrern erkennen. Ich habe bei ihm wieder erlebt, daß neue unbekannte Lieder aus dem Liederbuch ein- und zweistimmig vom Blatt gesungen wurden und schon bei der ersten Wiederholung vortragsmäßig so musikalisch und sinngemäß erklangen, daß ohne weiteres mit der konzertmäßigen Ausarbeitung hätte begonnen werden können. Taktart, Rhythmus, Pausen, Tonwerte, alles ist da, alles steckt in den Kindern drin. Es gibt da kein ödes „Vorspielen" auf dem Klavier, keine ermüdenden Korrekturen, keine Nervosität beim Lehrer.

Wie lebendig diese Mädels aber zu ihrem Liedgut stehen, das zeigen die entzückenden Zeichnungen, die sie zu einzelnen Liedern geschaffen haben. Die Tonwortkinder erhalten nicht nur von den Tönen eine lebendige Vorstellung wie von Lebewesen, sondern auch das Lied, das sie singen, bevölkert sich ihnen mit einer bunten, kindlich bewegten Welt, aus der uns die ersungene Melodie in Gestalt eines bildhaft geformten Notenornaments entgegentönt. Glückliche Kinderwelt, in der die Musik so lebt und webt, in der das Lied zur farbig erschauten Wirklichkeit geworden ist! Will man angesichts solcher Zeugen noch immer sagen, daß die Tonwortmethode das Recht des Kindes auf das Lied schmälere? Nein, im Gegenteil: sie weckt einen neuen Liederfrühling in den Herzen der Jugend, sie öffnet überhaupt erst den Born, in dem bisher die seelischen Kräfte des deutschen Liedschatzes geschlummert haben oder nutzlos verströmt sind.

Und somit komme ich zur Nutzanwendung: Wenn diese Jungens und Mädels die Schule

hinter sich haben, dann tragen sie eine musikalische Bildung in sich, die ihnen nicht nur die Fähigkeit gibt, auf allen Gebieten häuslicher oder gemeinschaftlicher Musikübung voll ihren Mann zu stehen; sondern sie werden zeitlebens diesen Bildungsschatz als treibenden und verpflichtenden Anreger in sich tragen. Sie werden von der Musik nicht mehr lassen können, um so weniger, als ihnen ein so sicher gegründetes Können zu Gebote steht, daß sie sich die Befriedigung ihres Bedürfnisses nach Musik verschaffen können, ohne daß sie durch hemmende Bildungslücken und durch das Gefühl mangelhaften Verständnisses immer wieder entmutigt und schließlich ganz abgeschreckt werden. Was für Chorsänger, welcher Nachwuchs für gemischte Chöre usw. wächst hier heran! Es ist nicht auszudenken!

Ahnt man nun, weshalb ich den Herrn Minister für Volksbildung frage, ob er vom Blatt singen kann? Ich kann noch um einiges deutlicher werden. Die Tonwortbewegung wird als die bedeutendste und zuverlässigste Kraftlinie im Kampfe um eine neue Volksbildung auf dem Gebiete der Musik mehr und mehr anerkannt. Der Freistaat Bayern beispielsweise hat schon seit geraumer Zeit den Schulmusikunterricht nach dem Tonwort in den höheren Schulen auf dem Verordnungswege obligatorisch gemacht. Im Gegensatz dazu war in Preußen das Tonwort anfänglich verboten, bis es auch hier, wollte sich der größte deutsche Freistaat nicht dem Odium der Lächerlichkeit ausliefern, amtlich freigegeben werden mußte (siehe Hannover). Der Haken ist nur der, daß nicht genügend Lehrkräfte zur Verfügung stehen, und daß viele Lehrer, von denen jeder in eine eigene erprobte Methode verliebt ist, der Einführung des Tonwortes aktiven oder passiven Widerstand entgegensetzen. Gut Ding braucht gute Weile!

Dennoch frage ich den Herrn Kultusminister: Liegt hier nicht eine Aufgabe, die des Schweißes der Edlen wert ist? Wäre es nicht sehr schön, wenn die übrigen Länder dem Freistaat Bayern folgen und durch einheitliche behördliche Regelung ein hochbedeutsames Kulturwerk in seiner Entwicklung fördern würden? Die entscheidende Wichtigkeit eines ministeriellen Eingreifens ergibt sich ohne weiteres aus einem Hinweis auf die Gefahren, die im jetzigen Zustand liegen. Insbesondere beim Übergang aus der Volksschule in eine höhere Schule oder aus einem Ort in den anderen geraten die Kinder in die größte Verwirrung, wenn sie nicht zufällig wieder in die Hände eines gleichgesinnten Lehrers kommen. Einheitliche Regelung tut not, selbst wenn bei einzelnen Lehrkräften anfängliche Hemmungen überwunden werden müssen.

Daß überdies das Tonwort auch bereits über den Schulmusikunterricht hinaus seine Kreise zieht, wird durch eine interessante Tatsache neuesten Datums hell beleuchtet. Die berühmte Chorschule Franz Wüllners nämlich, die unter dem Titel „Chorübungen" bekannt ist, wird soeben von dem Verlag Ackermann-München in einer Neuausgabe vorgelegt, die von Professor Eberhard Schwickrath unter Zugrundelegung der Tonwortmethode bearbeitet worden ist. Damit dürfte nunmehr das Tonwort seinen Einzug auch in die Weiterschulung der chorsingenden Erwachsenen halten, ein Vorgang, der in der Praxis längst vorbereitet ist durch einzelne überaus erfolgreiche Versuche, wie sie u. a. von dem Oratorienverein in Kiel in der ihm angegliederten Vorschule gemacht worden sind. Schwickerath bezeichnet in seinem Vorwort die Eitzschen Tonworte als „das beste Hilfsmittel für den Denk- und Treffunterricht im Singen" und legt des ferneren folgendes Bekenntnis ab: „Die Eitzschen Tonworte muß ich, nachdem ich jahrelang damit gearbeitet und die außergewöhnlichen Erfolge nicht nur in meinen Klassen an der Akademie in München, sondern auch in zahlreichen höheren bayerischen Schulen, deren Gesangunterricht ich zu überwachen hatte, feststellen konnte, als das Ideal bezeichnen. . . . . Hervorheben möchte ich noch, daß die Tonnamen mir in der eigentlichen Chorpraxis bei Stellen, die in Bezug auf Treffen und Intonation besondere Schwierigkeiten machten (ich nenne z. B. die beiden Kyrie, das „Qui tollis" und „Crucifixus" der h-moll-Messe) ungeahnte Dienste geleistet haben . . ." Die unantastbare Autorität Schwickeraths verleiht diesem Bekenntnis ungeheures Gewicht! Und es ist wahrlich kein Wunder, daß sich in diesem Falle auch die Kehrseite der Medaille gezeigt hat und einige unbelehrbare Tonwortgegner in helle Aufregung

geraten sind. Die Bedeutsamkeit der Tatsache wird dadurch nicht geschmälert, sondern eher erhöht. Denn solche Erscheinungen zeugen nur von der Lebenskraft der Sache, um die es geht. Wer sich für diese Vorgänge im weiteren Umkreise der Tonwortbewegung interessiert, dem ist Gelegenheit zu laufender Unterrichtung durch das vierteljährlich bei Litolff in Braunschweig erscheinende Mitteilungsblatt „Musikalische Volksbildung" geboten, das neue Zentralorgan der Tonwortfreunde, das von Akademieprofessor Markus Koch in München herausgegeben und von Prof. Dr. Frank Bennedik-Hannover und W. Stolte-Lage als Schriftleitern betreut wird.

Ich bin damit am Ende. Das Ziel, um das es mir geht, ist, so hoffe ich, klar geworden. Die Musik ist die vornehmste Bildnerin der Seele, des Gemütes unseres Volkes. Ihre „Geheimnisse" sind nicht unergründlich. Lasset uns den rechten Weg gehen, und sie erschließen sich, zum Segen des Volkes und zum Segen der Nation!

Musik und Bewegung.

Eine kurze Entgegnung zu der gleichnamigen Kritik von Rudolf Steglich in Heft 11 der „Zeitschrift für Musik" 1931.

Von Rudolf Bode, Berlin.

Diese Entgegnung wurde geschrieben, nicht um Herrn Steglich von der sachlichen Unrichtigkeit seiner Kritik zu überzeugen, sondern um die Leser dieser Zeitschrift in aller Kürze über den wirklichen Sachverhalt meiner Anschauungen aufzuklären. Ich beschränke mich im Folgenden darauf, einige Sätze der Steglichschen Kritik zu konfrontieren mit dem, was wirklich gedruckt vorliegt, bzw. mit dem, was meiner Meinung nach der einzig sinnvolle Inhalt dieser von Herrn Steglich angeführten Sätze sein kann.

Steglich: „Es erscheint hiernach, als könne sich Bode den dynamischen Innenvorgang nur abhängig von ‚materiellen körperlichen Vorgängen' denken, ja als sei ihm jenes andere Gebiet der Innen-Dynamik verschlossen. Wirklich ist es ein Hauptsatz seiner Lehre: ‚Der materielle körperliche Vorgang ist die Voraussetzung für das In-die-Erscheinungtreten des Dynamischen'. Dieser Hauptsatz bezeugt eine einseitig materiell-motorisch gegründete Musikempfindung."

Bode: „Wir denken also nicht daran, in einer einseitig materialistischen Grundlage den Ursprung des Dynamischen zu sehen, wohl aber ist der materielle körperliche Vorgang die Voraussetzung für das In-die-Erscheinung-treten des Dynamischen nicht minder als des gegliedert Rhythmischen. Die richtige Pulsation von Spannung und Entspannung ist ebenso die Voraussetzung für das Musikschaffen wie für das Musikerleben. Bei der engen Verbundenheit aller organischen Vorgänge vermögen schon geringe Störungen im Ablauf der nervösen Vorgänge weitgehende Unstimmigkeiten im gesamten physisch-psychischen System hervorzurufen: nicht nur die Ausführung der Bewegung kann gestört werden, auch die Erregungsfähigkeit für akustische und die Empfänglichkeit für klangliche Eindrücke kann bei der engen Verbundenheit der akustischen und motorischen Nervenbahnen weitgehend herabgemindert sein." (Musik und Bewegung, Seite 9.)

Steglich verschweigt also in seinem Zitat den Vordersatz. Im übrigen müssen wir es Steglich überlassen, das Dynamische anders in Erscheinung treten zu lassen als über den Weg materiell körperlicher Vorgänge.

Steglich: „Sind wir wirklich sicher, daß allein unser Körpermotor die Bewegung unserer Musik, unseres Lebens überhaupt bestimmt, daß die Bewegung allein von uns selbst abhängig ist? Oder sind im Grunde die Musizierenden, auch die Komponierenden,

nicht die Bewegenden, sondern die Bewegten? Das heißt: gibt es eine elementare Innenbewegung der Musik, die von einer elementaren überpersönlichen Kraft bestimmt wird, einer Kraft, die — ob wir wollen oder nicht — die Musikgeschichte ebenso wie die Volksgeschichte, die Weltgeschichte bewegt? Dann hätte unser höchst persönlicher Motor nur in der Anwendung der Bewegung, nicht in der Wahl ihrer Wesensform einen gewissen Spielraum."

Bode: „Aber die entscheidende Rechtfertigung für eine Einbeziehung der körperlichen Bewegung in die Musikerziehung liegt in der Tatsache begründet, daß die gesamten Elementargebilde der Musik sich als in der körperlichen Bewegung verankert erweisen, und nur eine Disziplin der körperlichen Bewegung vermag den Musizierenden in den Stand zu setzen, mit einer ganz anderen Sicherheit die Gewalt des musikalischen Ausdrucks zu meistern, und nicht minder den Hörer, sie zu erleben. Zwischen den energetischen Vorgängen unseres Inneren und dem Energieablauf körperlicher Bewegung besteht eben ein Zusammenhang, den kein noch so hochmütig auf alles Körperliche Herabsehender mißachten kann, wenn er nicht sein eigenes Ausdrucksvermögen lähmen und die Ausdruckskraft des Kunstwerks schwächen will." (Musik und Bewegung Seite 10.)

„Denn das Große an diesen Meistern (gemeint sind die alten Meister, d. V.) ist gerade ihr sicherer Instinkt im Schreiten und Schwingen in Bögen, welche weit über das Maß körperlicher Bewegung hinausgehen, aber ohne die Sicherheit der körperlichen Bewegung niemals erschaut und überwunden worden wären." (Musik und Bewegung, Seite 17.)

Aus den wenigen Andeutungen geht mit Klarheit hervor, daß ich die Innendynamik als das Primäre ansehe und nicht die Körpermotorik, daß ich aber andererseits der Meinung bin, daß dort, wo diese Innendynamik in Erscheinung tritt, das Instrument, der menschliche Körper, durch die Struktur seines Baues und die Form der damit zusammenhängenden Bewegungen die rhythmische Bindung der klanglichen Zusammenhänge in ihrer Struktur miterzeugt. (Ich verweise auch auf meinen bereits vier Monate vor Erscheinen der Steglichschen Kritik im Juliheft der „Musik" abgedruckten Aufsatz „Körper und Seele in der Musik", in welchem ich das Problem der Innendynamik in den Mittelpunkt stelle.)

Steglich: „Zu alledem liegt in der Bode'schen Lehre von der Bewegung überhaupt ein Widerspruch. Bode kennzeichnet die Bewegung der Musik als ‚dynamischen Strom', ‚stetigen Fluß'; ‚das Grundgesetz aller Bewegung' aber ist ihm ‚Wechsel von Spannung und Entspannung'. Solchen Wechsel gibt es nun wohl in der Bewegung etwa eines Motors, auch des Motors des menschlichen Körpers, des Herzens; wo aber in der Bewegung gerade eines Stromes, eines stetigen Flusses, wo — Bode spricht ja von ‚aller Bewegung' — in der Bewegung einer rollenden Kugel, eines Kreisels, eines Treibriemens? . . . . Im neuen Jahrhundert brach auf breiter Front eine neue, elementar antreibende Kraft herein, eine Kraft, die nicht sisyphusartig vor- und zurückpendeln, sondern unentwegt vorwärts treiben, schieben, stoßen will — in der ‚Jugendmusik' wie im Jazz und bei Hindemith: also nicht nur Importware, sondern etwas, das unwillkürlich ‚von selber' so geschah, wenn auch gewissen ausländischen Musikerscheinungen zeitverwandt. Auch der Musiktheoretiker Ernst Kurth hat etwas davon: der Akzent erscheint ihm nicht mehr als Schlag, sondern als Stoß, das heißt: der Kraftansatz der Bewegung ist aus der Abwärtsrichtung in die Horizontale umgebogen, in die Strebung des ‚linearen Kontrapunkts' (die nun auch in der älteren Literatur wieder auffällt, wieder entdeckt wird). Die Empfindung des Endlich-wieder-vorwärtskommens, des Überwindens einer Sisyphusarbeit drängt sich allem anderen vor. Bewegung, Fluß, Strom werden die Kernworte der neuen Theorie."

Wir überlassen dem Leser die Sisyphusqual, in diese Sätze einen Sinn hineinzubringen, wir erlauben uns nur die Frage, was denn eigentlich in dieser Steglich'schen „Bewegung", in seinem „Fluß, Strom" vor sich geht. Was haben wir denn da eigentlich für Erlebnisse? Herr Steglich bleibt die Antwort schuldig. Nein, er gibt sie doch: der Akzent erscheint nicht mehr als Schlag, sondern als „Stoß". Seit wann sind Stöße etwas Unkörperliches, etwas nur „geistig Dynamisches"? Oder sollte es nicht vielmehr so sein, daß auch diese Steglich'schen „Stöße" im Grunde nur gesteigerte Spannungszustände sind, welche mit geringeren Graden der Spannung wechseln. Also gerade das, was wir behauptet haben, und weswegen wir die Ausbildung der körperlichen Bewegung als Vorbereitung mit in die Musikerziehung aufgenommen haben wollen.

Wie es in der Physik transversale und longitudinale Schwingungen gibt, so gibt es einen ähnlichen Gegensatz auch im musikalischen Erlebnis. Hier als Gegensatz von Motorik und Harmonik, die sich wieder gliedern in Hebung und Senkung auf der einen, Konsonanz und Dissonanz auf der andern Seite. Aber die Motorik sowohl als die Harmonik treten in Erscheinung als organischer, d. h. konstruktiv geformter Wechsel von Spannung und Entspannung. In dem Worte „Schwingung" faßt die Sprache dieses Doppelerlebnis in ein Wort zusammen. Die Schwingung ist eine Offenbarung des Lebens und damit auch aller Kunst. Sie nur als „sisyphusartiges Vor- und Zurückpendeln" anzusehen, blieb Herrn Steglich vorbehalten, in meiner Arbeit steht nichts davon. Um in Zukunft vor der Verwechslung physikalischer Tatsachen und psychischer Vorgänge geschützt zu sein, empfehlen wir Herrn Steglich angelegentlich das Studium von Ernst Kurths Musikpsychologie. Hier ist nicht der Ort, diese Elemente einer wahrhaft organischen Musiktheorie zu entwickeln.

Steglich: „Als vierte der für die Musikerziehung entscheidenden Forderungen führt er an ‚die Einsicht in die Auftaktigkeit aller Tongebungen'. Keinen einzigen Ton gäbe es, der nicht dynamisch auftaktig zu nehmen wäre; jeder einzelne Ton sei ‚auf dem Schwingungsbogen der Dynamik' eine einzelne, bald größere, bald kleinere Welle. Also reicht die ‚Strom'-Kraft, die Bode aus dem ‚materiellen körperlichen Vorgang' bezieht, nicht aus, eine Tonfolge in einem Zug zu tragen; sie muß noch jedem Einzelton für sich auf die Beine helfen. Das heißt: In Bode's Musizierweise ist das Materiell-Motorische vermischt mit starken Rückständen eines mechanistisch-atomistischen Musizierens, welches die Einzeltöne einen wie den andern nebeneinander setzt. Hier zeigt sich's deutlich, daß der Musizierweise Bode's die Hilfe der elementaren geistigen Kräfte fehlt, welche allein das Nebeneinander der materiellen Musikatome, der einzelnen Tongebungen zu einem Miteinander in einem stetig strömenden Ganzen machen können."

Wir können uns die Widerlegung leicht machen. Wieder verschweigt Herr Steglich etwas Wesentliches. Es heißt in meiner Schrift:

Bode: „Der Erzeugungsvorgang, d. h. die Bewegung, ist für die Phrasierung genau so entscheidend wie der Atmungsvorgang für die Gesangsmelodie. Jeder einzelne Ton ist auf dem Schwingungsbogen der Dynamik eine einzelne, bald größere, bald kleinere Welle, die aber stetig zusammenhängen. Und es gibt nicht einen einzigen Ton, der nicht dynamisch auftaktig zu nehmen wäre, ganz gleich, ob dieser Auftakt klingt oder stumm ist. Die Welt der Dynamik ist an sich stumm, sie offenbart sich in den einzelnen Tönen, aber diese Töne bilden nicht die Dynamik, sondern sind ihr nur eingebettet." (Musik und Bewegung Seite 15.)

Wie Herr Steglich sich „Wellen" denkt, welche atomistisch, d. h. unabhängig voneinander hintereinander herlaufen, müssen wir seiner „geistig dynamischen" Intuition überlassen. Mir sind nur solche Wellen bekannt, die, wie es im Text meines Buches heißt, stetig zusammenhängen.

Steglich: „Wenn jeder einzelne Ton einen Auftakt hat, muß dann nicht jeder einzelne Ton selber ein Takt sein?"

Jawohl, Herr Steglich, es ist in der Tat meine Auffassung, daß der Taktbegriff bisher viel zu eng gefaßt wurde, daß man im Elementarunterricht zu früh bereits mit zusammengesetzten Gebilden arbeitet, statt den einzelnen Ton durch auftaktigen Anschlag (= Takt von tangere!!) zu erzeugen. Um aber nicht mißverstanden zu werden, habe ich in meiner Schrift Folgendes geschrieben:

Bode: „In nicht zu schnellem Tempo erhält jede Anschlagbewegung eine sichtbare Auftaktbewegung. Diese Auftaktbewegung wird vom Hörer unmittelbar aus dem Klanggeschehen erschlossen und ist die Grundlage für den Zusammenhang des musikalischen Erlebens. Unser Musikempfinden ist so völlig eingebettet in Bewegungserlebnissen, daß nicht etwa eine Unterbrechung des Klanglichen (Pause), sondern eine Unterbrechung der schwingenden Bewegung als Störung, als Arhythmie empfunden wird. Wird das Tempo schneller, so nähert sich die für die Entspannung verbleibende Zeit der Null und die Bewegungskurve erhält eine fortschreitend vereinfachte Form. Die reine Rollung tritt erst ein, wenn das Tempo so zunimmt, daß selbst für die Auftaktbewegung keine Zeit mehr bleibt, vielmehr zwei und mehr Töne zusammengekoppelt und durch eine Bewegung erzeugt werden müssen." (Musik und Bewegung Seite 23.)

Da die Schwingung universale Bedeutung hat, so liegt sie auch dem primitiven Zählen zugrunde. Sie allein ist es, welche überhaupt erst den Zusammenhang innerhalb der Taktgebilde gewährleistet, denn ohne diese Schwingungen fehlte es an jeder Vergleichsmöglichkeit, um überhaupt ein Zählen in auch nur annähernd gleichen Zeitabständen zu ermöglichen. Mit vollem Recht wird daher in den Schulen das Zählen den Kindern durch Arm- oder Fingerbewegungen beigebracht, in der Musikerziehung hat Jaques Dalcroze als Erster die Bedeutung der Körperbewegung für das „Taktieren" erkannt. In der Qualität des Bewegungsablaufs die entscheidende Grundlage für die Rhythmisierung taktischer Gebilde zu erkennen, ist eine Forderung, welche wir nicht nur aufgestellt, sondern auch in langjähriger Arbeit und zahlreichen Schriften begründet haben. Da eine Schwingung ohne Auftaktigkeit überhaupt nicht denkbar ist (sogar das Ticken der Uhr erleben wir nicht als Tik-Tik, sondern als Tik-Tak!), so bildet die Lehre von der Auftaktigkeit, zurückgeführt bis auf die Elemente alles Musizierens, die noch einzeln auffaßbaren Töne, die Grundlage jeder Musikerziehung, welche in dem Unterschied des Künstlers und Dilettanten nur Grade der Begabung, nicht aber Grade des Könnens sieht. Können wir Töne nicht mehr einzeln erleben, so schließen sich mehrere Töne zu elementaren Gebilden zusammen, die als rhythmische Erlebnisse Struktureinheiten darstellen und als solche wieder den Auftakt verlangen. Dies alles ist für jeden vorurteilslosen Leser klar und ohne Zweideutigkeit in meinen Schriften ausgesprochen.

Steglich: „Auch z. B. der Unterschied zwischen Phrasierung und Artikulation im musikalischen Vortrag scheint Bode nicht klar zu sein, wie seine gegen Riemann und Leichtentritt gerichteten Ausführungen über den Beginn des Allegretto-Themas der 7. Symphonie Beethovens zeigen. Jemand, der sich als Reformator der Musikerziehung aufspielt, sollte sich doch zuerst einmal über die Grundbegriffe der Musiktheorie klar werden!"

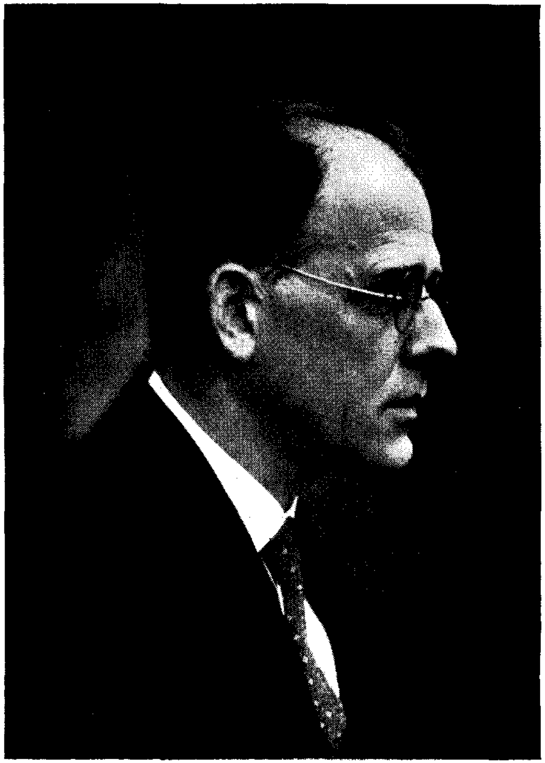
Nicht mir, sondern Herrn Dr. Steglich fehlen in diesem Falle die Grundbegriffe der Musiktheorie. Wenn Beethoven keine besonderen Phrasierungsbögen setzt, so bedeutet das, daß diese unnötig sind, weil die Phrasierung sich aus der Artikulation und den sonstigen dynamischen Zeichen mit voller Klarheit ergibt. Im übrigen haben wir uns noch nirgends als Reformator der Musikerziehung aufgespielt, wir müssen vielmehr gegen Herrn Steglich den Vorwurf erheben, daß er sich als Kritiker eines Buches aufspielt, das er kaum gelesen hat, und einer Lehre, die er überhaupt nicht kennt.

Zum Schluß geben wir noch der Auffassung Ausdruck, daß die überaus starke Betonung des „Innerlichen", des „Geistig-Dynamischen", uns immer Zeichen dafür ist, daß bei dem Betreffen-



Wilhelm Altmann

Geboren 4. April 1862



Kurt Barth

Musikdirektor in Flensburg



Phot. Bogemil, Flensburg

Johannes Röder

Organist in Flensburg

Zu unserem Bericht über das Flensburger Heinrich Schütz-Fest

den infolge körperlicher Verkrampfung das Bewegungsleben gestört ist und das Innere sich nicht nach außen in sichtbare Gestalt umsetzen kann. Das waren noch niemals die wirklichen Künstler, welche auf ihrem „Innern" herumritten und dieses in die Wagschale warfen, wo es sich um Gestaltung handelt, und diese ist immer zugleich zeitlich und räumlich, d. h. Bewegung. Und daher ist zur Zeit nichts nötiger als eine gründliche Reform der Musikerziehung, und zwar gerade durch Zurückgehen auf das Elementarste, auf den erzeugenden Bewegungsvorgang und dessen innewohnende Gestaltungsmöglichkeiten.

Das Flensburger Heinrich Schütz-Fest

am 27. und 28. Februar.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Hauptergebnis des Festes: Es ist etwas Entscheidendes in Sachen dieses großen, einzigartigen Meisters getan worden, und zwar so überzeugend, daß die am Schluß der Festschrift ausgesprochenen Worte ihre Bewahrheitung gefunden haben: „Noch ist Schütz für das gesamte Deutschland kaum mehr als ein leerer Begriff, auch die Gebildetsten wissen noch nicht, daß das Deutschland des 17. Jahruhnderts einen deutschen Musiker aufwies, der allein uns sagen kann, was dieses Zeitalter im allerhöchsten Sinn in sich schloß, ein unbegreiflich Großes und ganz Einziges. Flensburg kann es nunmehr wissen, das sichert ihm in der Geschichte der Schützbewegung eine besondere Stelle." Denn tatsächlich, auch der Kulturhistoriker wird einmal dieses Jahrhundert an diesem Meister als der höchsten Ausstrahlung damaligen deutschen Geistes messen müssen, und man hätte wünschen mögen, daß die bedeutsamsten deutschen Kulturhistoriker wenigstens einigen Veranstaltungendes Festes beigewohnt hätten; ihre ganze künstlerische Einstellung zu dieser Zeit hätte eine nicht unwesentlich veränderte Richtung erhalten.

Wie ist nun dieses wahrhafte Ereignis möglich geworden, nachdem alle bisherigen Bestrebungen, Schütz in seiner Bedeutung einer breiteren Öffentlichkeit zuzuführen, nur zu Einzelerfolgen geführt haben? Man kann sagen, durch zwei Hauptgründe: Erstens durch jene junge Musikergeneration, die, ganz besonders aus der neuen Orgelbewegung hervorgegangen — hier vornehmlich dem kirchenmusikalischen Institut K. Straubes in Leipzig —, zu den alten Meistern ein ganz anderes Verhältnis hat als noch das vorherige Geschlecht, in ihnen den Mittelpunkt ihrer Arbeit erblickt und nun sowohl mit Sachkenntnis als vor allem einem ungebrochenen, feurigen Idealismus darangeht, das soweit Geschaute in die Tat umzusetzen: Diese jüngeren Musiker haben Aufgaben, und zwar hohe, würdige Aufgaben, wie sie die Organisten und Kantoren seit mehr als zweihundert Jahren nicht mehr gehabt haben. Und das ist's, was ihnen einen mächtigen Auftrieb gibt, das Erfreulichste, was uns die Nachkriegszeit in musikalischer Hinsicht gebracht hat. Weiterhin aber in dem Versuch, gerade einem Heinrich Schütz von seiner geistig-menschlichen Persönlichkeit aus beizukommen, seine Werke dort zu erfassen, wo es in erster und letzter Hinsicht darauf ankommt. Das Berliner Schütz-Fest vom Herbst 1930 war in erster Linie geschichtswissenschaftlich angelegt gewesen — vgl. den Bericht im Dezemberheft 1930 dieser Zeitschrift —, weitere Kreise konnten infolgedessen nicht einmal in dem großen Berlin erfaßt und vor allem nicht in dem Sinne überzeugt werden, daß dieser Schütz nicht nur ein Einmaliges, sondern auch ein Großes voll lebendigster Gegenwartswerte in sich schließt. Das zu zeigen, ist nun Flensburg gelungen, und zwar bei ganz unbefangenen, nicht im geringsten historisch eingestellten Zuhörern, die nicht nur aus der Stadt selbst, sondern der ganzen Nordmark stammten, von den in die Hunderte gehenden Mitwirkenden gar nicht zu reden, die mit einer Begeisterung und einer bis ins Letzte gehenden Hingabe ihre Kräfte dem Feste zur Verfügung stellten, die — kennt man Einzelheiten — ihresgleichen sucht. Kein Zweifel, wenn irgendwo in Deutschland, so lebt nunmehr hier Heinrich Schütz als etwas Großes.

Leiter des ganzen Festes war ein junger Musiker aus der Schule Straubes, der Organist der Nikolaikirche, Johannes Röder, der etwa ein Jahr feurigster Arbeit an das Fest gewendet hatte, was im Hinblick auf die vielen und teilweise außerordentlich schwierigen Werke sowie ihrer technisch überraschend guten Wiedergabe nicht zu verwundern braucht. Vielmehr ist noch zu sagen, daß dem Dirigenten durch seinen Vorgänger, den nunmehr in Bremen wirkenden R. Liesche, grundlegend vorgearbeitet worden ist. Das Orchester aber hat in dem städtischen Musikdirektor K. Barth einen trefflichen Erzieher, so daß die neuen, den Instrumentalisten gestellten Aufgaben aufs glücklichste gelöst werden konnten. Flensburg ist ja überhaupt eine Stadt mit recht entwickeltem Musikleben geworden, im Jahre 1927 kam es — unter genanntem Musikdirektor — zu einem sehr gelungenen Beethoven-, später sogar zu einem Regerfest.

Ein weiterer Vorzug außer dem einer einheitlichen, allerdings fast über die Kräfte eines Einzelnen gehenden Leitung bestand in der Programmgestaltung, darin nämlich, daß fast der alleinige Nachdruck auf Schütz gelegt war; lediglich M. Praetorius und J. H. Schein traten etwas stärker hervor, und das war innerlich gerechtfertigt. Die Schützfeste tun gut daran, vorläufig vor allem Schütz zu pflegen, und zwar gerade in dem Sinne, daß Werke, die an einem Fest bei ihrer Erstaufführung als besonders wertvoll erkannt worden sind, bei dem folgenden Fest und je nachdem auch weiterhin wieder gebracht werden, damit sie sich wirklich einbürgern können, weiterhin Erfahrungen hinsichtlich Aufführungsmöglichkeiten gesammelt werden. Erst wenn Schütz wirklich einmal feststeht, ziehe man auch andere Meister heran, und zwar vor allem die großen Italiener G. Gabrieli und Monteverdi, die mit Schütz innerlichst verwachsen, zugleich die Einzigen sind, die als ganz große Persönlichkeiten neben dem deutschen Meister voll und ganz in Betracht kommen. Das hat aber, wie gesagt, Zeit, weil wir einer gründlichsten Beschäftigung und — Auseinandersetzung mit dem Wesen des Schützschen Geistes und Kunstwerks bedürfen. Hierüber gilt's denn auch etwas Grundsätzliches zu sagen, einen Gedanken etwas auszuführen, den ich in der Festschrift nur kurz berühren konnte. Die heutigen Musiker täuschen sich, so sie etwa glauben, der eigentlichste Schütz — auch er ist natürlich, wie jeder wahrhaft große Meister, ein vielgestaltiges Ganzes — komme den heutigen Bestrebungen, die schließlich in formalen Bindungen gipfeln, entgegen und sie fänden in ihm, gleichwie in dem, zum Teil allerdings mißverstandenen Bach, weiterhin, und zwar verstärkt, in der Kunst des 16. Jahrhunderts die gegebene Grundlage. Vielmehr regelt Schütz, der, seiner ganzen Veranlagung entsprechend, in einem ganz besonderen Sinn über der Musik stand, das Verhältnis zur Form von rein geistigen Grundsätzen aus, er herrscht als freier, geistiger Musiker, der vom innerlichst geschauten Vorwurf seinen Ausgangspunkt nimmt, diesem Schauen die Musik unterordnet, so sehr dieses wiederum — das macht ihn zum großen Musiker — innerhalb des Wesens der Musik liegt, eines aber gerade durch ihn derart geweiteten Wesens, daß bis zum innerlichst Bedeutungsvollsten des 19. Jahrhunderts gegangen werden muß, um nach dieser Seite hin Gegenstücke zu Schütz zu finden. Wir treffen denn auch bei ihm u. a. einen Entwicklungsaufbau, von dem die Bachsche Zeit mit ihrer monumentalen Formgestaltung nichts mehr wußte, einen Entwicklungsaufbau, dem ein rein geistiges Schauen und Gestalten zugrundeliegt. Heute nun — und das zu sagen kommt es mir hier allein darauf an — herrscht ein ganz anderer „Geist der Musik", der, rein formal bedingt und nach den Orgien des ausgehenden 19. Jahrhunderts für alle, die's nötig haben, auch durchaus berechtigt, mit Schütz wenig genug zu tun hat, und zwar eben dem eigentlichsten Schütz. Dieser Meister und was er in einer einzigartigen Weise vertritt, ist z. Zt. denn auch nur im Unterbewußtsein unsrer Zeit vorhanden. Wenn er aber heute, zunächst von stillen Kreisen und ihnen selbst noch unklar, aufgegriffen wird, so zeigt dies eben an, daß über kurz oder lang, nach genügender Kräftigung des rein musikalischen Prinzips, die Zeit für eine freie, in einem echt menschlichen Schauen verankerte und zudem musikalisch gebändigte Tonkunst wieder kommen kann, die entsprechenden freien, sagen wir Schützschen Köpfe voraussetzt. Von hier aus gesehen, würden Schützfeste, die von den z. Zt. maßgebenden Seiten noch so gut wie nicht beachtet werden, stille Pionierdienste leisten, und es ist nun eben das neue Organistengeschlecht, das diese Dienste übernimmt. Die Neue Musik, von Anfang

an ein Hirngespinst (Schönberg), in der Folgezeit ein mehr oder weniger scheußlicher Wechselbalg, ist heute tot, weil sie sich, viel zu sehr in unfruchtbare Doktrinen (Schlagworte) eingeklemmt, auch nicht in einer gesunden Art entwickeln konnte. Das Heil kann da nur von anderer Seite kommen und, entsprechend deutschem Wesen, von einer stillen, aber tief gegründeten.

Überblickt man die lange Reihe der zur Aufführung gelangten Schützschen Werke, so blieben doch wohl vor allem jene Stücke haften, die, zum innersten Schütz gehörend, entweder seelisch bis zum Letzten gehen oder Bilder von einer Phantasiekraft entwerfen, wie sie eigentlich nie mehr geschaut worden sind. Unter ihnen sind Werke, die, würden sie selbst in den heutigen Konzertsaal geschleppt, — und im letzten, dem eigentlichen Festkonzert, war dies auch in Flensburg der Fall —, ihrer unmittelbarsten Wirkung, entsprechender Vortrag vorausgesetzt, sicher sind. Man wird überhaupt bei Schütz Werke unterscheiden wollen, die frei auf sich gestellt werden können, und solche, die am besten in den Gottesdienst gestellt werden. Die Zahl der ersteren ist auch bei weitem größer, als wir heute noch ahnen, und meine Aufgabe hätte auch darin zu bestehen, die des Festes einzeln namhaft zu machen. Ich nenne sie aber, wenn auch nur teilweise, in anderer Verbindung, und verweise im übrigen auf die Festschrift, in der gerade das Außerordentlichste besondere Beachtung findet. Das Fest litt nämlich an zwei Fehlern, einem äußern und einem innern, die eine volle Auswirkung des Gebotenen verhinderten. Einmal an den zu vielen und zu langen Veranstaltungen, dem üblichen Fehler auch bei den Bachfesten, und dem endlich einmal mit aller Entschiedenheit entgegengetreten werden muß. Das Schützfest, auf einundeinhalb Tage zusammengedrängt, wies aber doch einen Rekord auf. Am Sonntag, dem Haupttag, betrug die Dauer der vier Veranstaltungen, darunter eines Gottesdienstes, in dem der Prediger erst nach fünf Viertelstunden Musik und Liturgie zu seiner geistvollen, markigen Predigt gelangte, rund zehn Stunden! Es gibt auch eine geistig-künstlerische Völlerei, mit dem Ergebnis, daß auch das Beste und Herrlichste keine entsprechende Aufnahme mehr finden kann. Also, einmal weg mit den „überfütterten“ Veranstaltungen; sie passen gerade zu Schütz noch besonders schlecht.

Der andere Fehler lag an den oft übertrieben schnellen, scharfen Zeitmaßen, die manches dem Hörer unverständlich machen mußten. Schon Schütz warnt vor solchen, weil sonst weder die Worte noch seine Musik verstanden werden könnten. Die Verhältnisse sind bei ihm zudem wesentlich anders wie bei Bach oder Händel. Wo diese eine Arie schreiben und demgemäß breit ausladen, begnügt sich Schütz mit oft wenigen Takten, die, ein verinnertstes Bild enthaltend, bei zu schnellem Vortrag selbst von dem nicht erfaßt werden können, der das Werk in allen Einzelheiten kennt. Und wie wird's da erst anderen ergehen. Ich nenne wenigstens einige der hierdurch empfindlich leidenden Werke, das einzig dastehende Baßduett „Herr, neige deine Himmel“ in seinem Preisgesang, „Ich bin eine rufende Stimme“, „Saget den Gästen“, „Meister, wir wissen“, auch einen Psalm wie den hundertsten, in dem von der ganzen köstlichen Plastik trotz bewundernswertester Einstudierung wenig zum Bewußtsein dringen konnte. Röder, ein Nerven-Energie-Dirigent von hervorragendster Art, ist noch nicht dazu gelangt, ein Stück auch aus sich selbst sich entfalten zu lassen, — was nicht selten auch die Solisten hindert, ihr Bestes zu geben —, fast wie ein Besessener ist er hinter einem Stück her und preßt ihm, in seiner Art natürlich, das Letzte aus. Nun, das wird sich mit der Zeit schon geben, besser ein Zuviel als Zuwenig. Manches bei Schütz erfordert überhaupt die Reife eines Mannes. Auch nach dieser Seite wäre manches zu bemerken, wie überhaupt ein Bericht über ein derart inhaltsreiches Fest — im ganzen etwa 80 Einzelwerke, auch solche der vor-Bachschen Orgelmusik — eine ganze Reihe Abhandlungen erforderte. Auch hinsichtlich der Bearbeitung — Mitwirkung weiterer Instrumente und gelegentlich stärkerer Heranziehung der Orgel — muß noch allerlei ausprobiert werden. Alles in allem aber, nochmals gesagt, stand man einem außerordentlichen Fest gegenüber, zumal auch die zahlreichen Solisten, denen ebenfalls das Letzte abverlangt wurde, etwa Hervorragendes leisteten. Sie alle nebst den sonstigen Solisten — nicht weniger als vier Organisten — auch nur zu nennen, ergäbe eine lange Liste. Von den sieben Chören

seien im besonderen nur die Schulchöre genannt; sie sangen derart frisch und sicher, u. a. ihr „Alleluja" in dem fünfchörigen Wunderwerk: „Jauchzet dem Herrn", daß es nur so eine Freude war; die Jungen wissen schon, was ich meine. Überhaupt, eine Freude besonderer Art, einem Fest beizuwohnen, an dem soz. der ganze musikalische Teil einer Stadt innerlich teilnimmt; das schafft Werte von bleibender Dauer, wird vielleicht gerade bei der Jugend das ganze Leben nachwirken. — Auch ein Eingehen auf den Festvortrag H. J. Mosers: „Heinrich Schütz und das Evangelium", gipfelnd in der wichtigen Mitteilung des Verlesens des Evangeliumtextes innerhalb einzelner Musikwerke, muß ich mir versagen. Waren doch die einundeinhalb Tage Flensburger Schützfest inhaltsreicher als mancher gewöhnliche Musikwinter.

Das städtische Orchester in Flensburg.

Ein Beitrag zum Kapitel „Grenzlandnot."

Von Arthur Maaß, Flensburg.

„Meine Damen und Herren, ich bin beglückt durch die Leistungen Ihres Orchesters und die Art seiner Heranbildung, und ich bin bestürzt, daß man mit dem Gedanken umgeht, es aufzulösen oder einen Teil davon zu entlassen. Sie können nicht einen einzigen dieser Musiker entbehren und müssen alles daran setzen, diesen wundervollen Kulturkörper zu erhalten" — so etwa erwiderte GMD Prof. Abendroth auf den Beifall seines Gastkonzertes Anfang März in Flensburg. Damals hoffte man noch, den verhängnisvoll drohenden Abbau zu verhindern. Heute steht man vor der Tatsache: von dem 38 Mann starken Orchester wurden 14 Mann (!) nicht wieder verpflichtet, also der Abbau von 14 Mann ist erfolgt. Denn: — der städtische Zuschuß mußte von RM. 30 000 auf RM. 25 000 herabgesetzt werden und man weiß nicht, ob Zuschüsse, die der Grenzstadt bisher in kleinstem Maße zur Verfügung standen, überhaupt wiederkommen. An den Gehältern ist kein Pfennig mehr einzusparen, denn sie sind das Existenzminimum — kurz, in über zwölf Jahren mühevoll aufgebaute Kultur wird vernichtet. Es soll zwar möglichst mit 24 Mann „Musik" gemacht werden, aber man wird darüber hinaus mit allen Kräften versuchen, in den 24 städtischen Konzerten durch Aushilfen dem Publikum Gleiches zu bieten wie in vergangenen Jahren. Die Aushilfen werden diese stellungslos gewordenen Musiker sein, wenn — nichts dazwischen kommt! Dem Laien ist klar, wie schwierig es ist, die hervorragenden Eigenschaften eines Klangkörpers, die in jahrelanger Arbeit aufs Feinste differenziert sind, zu erhalten, weil einfach die ständige Zusammenarbeit fehlt.

*

Für das Land Schleswig und das an Dänemark abgetretene Gebiet ist die Arbeit des Flensburger Orchesters und seines Leiters, Kurt Barth, von einer Bedeutung, die nicht hoch genug geschätzt werden kann. Man brachte teils regelmäßig in Anrechtskonzerten, teils einmal im Winter in 60 verschiedenen Ortschaften gute Musik, so daß sich innerhalb der Bevölkerung, die von Natur aus nicht allzu musikempfänglich ist, ein steigendes Interesse entwickelte, aus dem schließlich ein Musikbedürfnis entstand. In Flensburg und auch im ehemals deutschen Gebiet macht das Flensburger Orchester neben reinen Orchesterkonzerten die chorische Arbeit eines Johannes Röder und Alfred Huth erst in vollem Maße möglich und ist dadurch ein kulturpolitisches Bollwerk, das uns der nationale Gegner neidet. In Flensburg selbst findet von Oktober bis März an jedem Montag ein Konzert statt. Ein vorbildlicher Programmaufbau, der jedem etwas bringt, und das Publikum unmerklich immer verwöhnter und anspruchsvoller macht, eine geradezu raffiniert geschickte Ausnutzung der gegebenen — recht kleinen Mittel verschaffen dem herrlichen Konzertsaal des „Deutschen Hauses" (dem schönsten, den Deutschland vielleicht hat) eine angesichts der Not ausgezeichnete Abonnenten- und Besucherzahl. Ich möchte besonders nennen das 3tägige Beethovenfest 1927, das 3tägige Regerfest 1928 und in die-

ſer Spielzeit einen modernen Abend, an dem Günter Raphael ſeine ſchottiſchen Variationen dirigierte, Stefan Frenkel ſein Violinkonzert in ausgezeichneter Einfühlung mit Barth ſpielte und zum Schluß die Sinfonie Wolfg. v. Bartels erklang. Das letzte Konzert, in dem Alfred Hoehn Mozart und Strauß ſpielte, Kurt Barth außer Stefans Muſik für 7 Saiteninſtrumente, die Fünfte von Beethoven auswendig mit unendlicher ſeeliſcher und geiſtiger Kraft geſtaltete, zeigte noch einmal in voller Bedeutung, was wir an unſerer tapferen Schar und ihrem unermüdlichen Führer haben.

Flensburg iſt keineswegs eine leichte oder bequeme Stellung, doch Barth iſt für ſie durch ſeine hohe idealiſtiſche Berufsauffaſſung, ein kluges Organiſationstalent und durch eine ausgeſprochene Dirigierbegabung hervorragend geeignet. Barth verſchmäht „Publikumseffekte". Seine ruhige, nie aufdringliche Art des Dirigierens wurzelt in einer durchaus überlegenen Könnerſchaft im äußeren wie im inneren Sinne des Wortes. Er tritt uns als eine Perſönlichkeit entgegen. Wir hoffen, daß es gelingen möge, ihn und das Orcheſter der Grenzſtadt zu erhalten und zwar — in voller Stärke!

Mein Lebensweg.

Von Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau.

Daß ich nach Vollendung meines 70. Lebensjahres kurz ſagen darf, was ich erſtrebt und erreicht habe, ſehe ich als eine der gütigen Fügungen des Schickſals an, die mir bisher ſehr reichlich zuteil geworden ſind. Nur mit größter Dankbarkeit darf ich zurückſchauen.

Die Liebe zur Muſik iſt mir ſchon als Kind im Elternhauſe aufgegangen. In dem Paſtorhauſe des kleinen Marktfleckchens in der leider uns verloren gegangenen Provinz Poſen, wo ich am 4. April 1862 zur Welt gekommen bin, wurde viel muſiziert. Mein Vater, ein Lehrerſohn, war ein recht guter Geiger, ſpielte auch wacker Klavier und wußte mit vielen anderen Inſtrumenten Beſcheid. Meine Mutter war eine auch im Blattleſen ſehr geübte, auch in ſpäteren Lebensjahren unermüdliche Klavierſpielerin. Violoncell ſpielte der Schulrektor. Sehr deutlich erinnere ich mich noch, welche Freude geherrſcht hatte, als mein Vater von einer Reiſe die in der damals neu entſtandenen Edition Peters erſchienenen Klaviertrios von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert mitbrachte.

Bald nachher kam ich aus dem Elternhauſe, erhielt auch Klavierunterricht, doch machte er mir wenig Freude; lieber verſuchte ich mich auf dem Violoncell, vertauſchte es aber meinem jüngeren Bruder zuliebe ziemlich bald mit der Violine und der Bratſche.

In meiner Familie, die im Herbſt 1872 nach Breslau übergeſiedelt war, wurde täglich Quartett geſpielt. Als ich zwölf Jahre alt war, hatte ich bereits ſämtliche 83 Quartette Haydns als Bratſchiſt kennen gelernt. Da ich Luſt bekam, mich ganz der Muſik zu widmen, erhielt ich bei dem Sondershauſener Kammervirtuoſen Otto Lüſtner, der in der bekannten Bilſeſchen Kapelle eine Zeitlang Konzertmeiſter geweſen war, eine vollkommene Durchbildung als Geiger, auch Theorieunterricht, wirkte eine Zeitlang im Theaterorcheſter und betätigte mich auch ſoliſtiſch; doch bald erkannte ich alle Schattenſeiten des Muſikerberufs.

Neben der Muſik gehörte ſchon auf dem Gymnaſium mein Hauptintereſſe der Literatur und Geſchichtswiſſenſchaft. Ich entſchloß mich, der letzteren mich ganz zu widmen. Mehr noch als von meinen Univerſitätslehrern wurde ich von dem ſpäter als Volkswirtſchaftler ſo bekannt gewordenen Ignaz Jaſtrow gefördert, der ſich damals für die Habilitation an der Berliner Univerſität vorbereitete. Er brachte mich auch als Amanuenſis zu dem damals faſt 90jährigen Leopold von Ranke; dieſem hatte ich beim 6. und 7. Bande ſeiner Weltgeſchichte zu helfen; ich fand jedoch dabei nicht die erwartete wiſſenſchaftliche Anregung. Da ich ſo leichtſinnig geweſen war, mich ſchon zu verloben, ſo trat ich, um ſicheren Boden zu gewinnen, zu Anfang des Jahres 1886 in die preußiſche Bibliothekslaufbahn ein und zwar in Breslau. Ich hatte dabei großes Glück. Bereits nach einem Vierteljahr wurde mir ein ſo gut wie ſelbſtändiger

Poſten gegeben, ein Jahr ſpäter war ich ſchon feſt angeſtellt. Im Herbſt 1889 wurde ich an die Univerſitätsbibliothek in Greifswald verſetzt.

Hier gründete ich einen Orcheſter-Verein, mit dem ich u. a. die Serenade op. 11 von Brahms zur lokalen Erſtaufführung brachte; hier pflegte ich auch eifrig Kammermuſik, beſonders unterſtützt von den beiden auf der Berliner Hochſchule ausgebildeten Klavierlehrerinnen Martha und Marie Schloß. Hier widmete ich mich noch mehr wie in Breslau geſchichtlichen Studien, habilitierte mich auch für Geſchichte des Mittelalters und geſchichtliche Hilfswiſſenſchaften. Hier veranlaßte ich auch den Ordinarius Bernheim, der in meinem Quartett zweite Geige ſpielte, mit mir zu Unterrichtszwecken „Ausgewählte Urkunden zur deutſchen Verfaſſungsgeſchichte des Mittelalters" herauszugeben, die ſo gut einſchlugen, daß in nicht langer Zeit fünf Auflagen nötig wurden. Um die „Urkunden des Kaiſers Sigmund" zu ſammeln, beſuchte ich mit Unterſtützung der Berliner und Wiener Akademie viele Archive Deutſchlands, Öſterreichs und der Schweiz; bei längeren Aufenthalten in Wien konnte ich faſt jeden Abend in herrlichen muſikaliſchen Genüſſen ſchwelgen. Von der Univerſität Halle wurde ich an erſter Stelle für eine Profeſſur vorgeſchlagen, jedoch das Kultusminiſterium wählte den an dritter Stelle genannten, mir zum mindeſtenredneriſch überlegenen Herrn.

Als ich dann 1900 als Oberbibliothekar an die Berliner Königliche Bibliothek verſetzt wurde, traten meine muſikaliſchen Neigungen ſtärker denn je hervor. Ich verzichtete darauf, mich umzuhabilitieren, ſah mit den „Regeſten Kaiſer Sigmunds", die in zwei ſtattlichen Bänden herausgekommen waren, meine Tätigkeit als Hiſtoriker im weſentlichen als abgeſchloſſen an und widmete mich in den Freiſtunden, die mir der keineswegs leichte Bibliotheksdienſt gewährte, ganz der Muſik. Vor allem wurde ich Muſikkritiker, eine Tätigkeit, die ich ſchon gelegentlich in Breslau und faſt während meines ganzen Greifswalder Aufenthaltes (übrigens unter verſchiedenen Decknamen) ausgeübt hatte. Auch heute hänge ich noch ſehr an dieſer Tätigkeit. Sie hat mir viele Freunde erworben, weil ich mich immer bemüht habe, möglichſt ſachlich zu urteilen. Immer bin ich für lebende Tonkünſtler eingetreten, ſofern ich ihr Schaffen als ſegensvoll für die d e u t ſ ch e Muſik gehalten habe. Da ich ſtets ein Frühaufſteher geweſen bin, ſo war es mir möglich, im Laufe der Jahre viele muſikgeſchichtliche Arbeiten zu veröffentlichen. Aber erſt nachdem ich wegen der Erreichung der Altersgrenze in den Ruheſtand getreten war, konnte ich mein Hauptwerk, die Frucht einer mehr als 50jährigen Spielpraxis, das 4bändige „Handbuch für Streichquartettſpieler", eine Literaturgeſchichte des Streichquartetts und ſeiner verwandten Zweige, zuſtandebringen. Viel gearbeitet habe ich über Beethoven, Wagner und Brahms, über Opernſtatiſtik und Muſikbibliographie. Sehr verbreitet iſt mein ſchon in 4. Auflage vorliegender Kammermuſikkatalog, mein Orcheſter-Literatur-Katalog (2. Auflage) ebenſo meine vollſtändige Umarbeitung des Frankſchen „Tonkünſtlerlexikons". Zur Zeit arbeite ich an einem „Katalog theatraliſcher Muſik" und an einem „Führer durch die Violinliteratur", umfangreichen Arbeiten, deren Drucklegung in heutiger Zeit nur ſehr unternehmungsluſtige Verleger wagen können.

Seit ich in die Bibliothekslaufbahn, bei der mir mein ſehr gutes Gedächtnis ſehr zu ſtatten kam, eingetreten war, hatte ich es immer beklagt, daß in den öffentlichen Bibliotheken die Sammlung von Muſikalien beinahe ausgeſchloſſen war. Sogar in der Königlichen Bibliothek, die ſeit 1841 eine Sammlung von koſtbaren muſikaliſchen Handſchriften und alten Drucken hatte, waren für die Weiterführung nur ungenügende Mittel ausgeſetzt. Der Leiter dieſer Sammlung Profeſſor Dr. Albert K o p f e r m a n n, der ſich für die Benutzer geradezu aufopferte, wurde von dem damaligen, die Muſik direkt haſſenden Generaldirektor keineswegs gewürdigt; glücklicherweiſe erhielt dieſer im Herbſt 1905 in dem der Muſik ſehr wohlwollend gegenüberſtehenden großen Theologen H a r n a ck einen Nachfolger.

In meiner im Herbſt 1903 veröffentlichten Broſchüre „Öffentliche Muſikbibliotheken, ein frommer Wunſch" trat ich für die Gleichberechtigung der Muſikalien mit den Büchern ein. Zu meiner nicht geringen Überraſchung forderte daraufhin am 1. Januar 1904 das berühmte Leipziger Verlagshaus B r e i t k o p f & H ä r t e l den deutſchen Muſikverlag zur Gründung einer

Reichsmusikbibliothek auf. Diese Anregung fiel auf günstigen Boden. Da aber das Reich damals alle Kulturaufgaben den Ländern überließ, trat Preußen an seine Stelle. Vor allem auf Befürwortung des damaligen vortragenden Rats, des späteren Kultusministers Schmidt-Ott, wurde am 1. April 1906 die Deutsche Musiksammlung bei der Königl. Bibliothek geschaffen und meiner Leitung anvertraut. Viel Förderung erfuhr ich durch den neuen Generaldirektor Harnack. Nachdem 1912 die von vornherein ins Auge gefaßte Vereinigung mit der Musiksammlung der Königl. Bibliothek stattgefunden hatte, war eine Musikbibliothek entstanden, wie sie bisher noch nirgends existierte. Der Weltkrieg und die darnach eingetretene wirtschaftliche Krise, unter der der Musikverlag ganz besonders zu leiden hat, haben der Weiterentwicklung dieser Musikbibliothek, in der die „Deutsche Musiksammlung" weiter fortgeführt wird, manches Hindernis in den Weg gelegt; immerhin erhält sie noch nach wie vor von sehr vielen deutschen und auch manchen ausländischen Musikverlagen deren Veröffentlichungen umsonst. Dankbar gedenke ich der treuen Hilfe, die mir bei der Neueinrichtung von Herren und Damen, besonders von Professor Philipp Losch zuteil geworden ist.

Wenn mir trotz sehr anstrengender Tätigkeit auch heute noch Gesundheit, Beweglichkeit und vor allem Arbeitsfreudigkeit gewährt ist, so verdanke ich dies auch der treuen Fürsorge meiner Lebensgefährtin und den Tiroler Bergen, aus denen ich immer wieder erfrischt zurückkehre. Daß ich an meinen Kindern und Enkelkindern sehr viel Freude erlebt habe und noch erlebe, darf ich schließlich hier auch noch erwähnen.

Stilfragen des Männerchors.

Eine Betrachtung zum Zelter-Jahr.

Von Erich Valentin, Magdeburg.

Der Männerchor ist ein Stiefkind der Musik. Wenn die Quantität maßgeblich wäre, müßte dieser Satz falsch und widersinnig sein; denn allein die Produktion der letzten Jahrzehnte ist wohl so groß, daß man sie kaum abschätzen kann. Aber das ist nicht ausschlaggebend. Es wäre allenfalls ein Beweis für die Unbefangenheit und kritiklos rührende Naivität, mit der nach einem festgelegten Schema ein Männerchorwerk aus dem andern entsteht. Die Fehler, die gemacht werden, sind nicht nur stilistisch-formaler Natur, sondern vermögen auch selten einer durchdringenden Beurteilung im Sinne der musikalischen Aesthetik standzuhalten. Den Ursachen nachzuspüren, ist verlohnend, weil wir dabei geschichtlichen Bedingungen begegnen, die uns sonst im Männerchor undenkbar erscheinen. Im Grunde genommen, baut sich der Männerchorstil, wie er allgemein und üblich ist, auf einem Kompromiß auf. Selbst unter der allerdings sehr seltenen Voraussetzung, daß sich ein Komponist daran wagt, irgendwelche Errungenschaften moderner Klangtechnik in Stil und Färbung, in Form und Aufbau anzuwenden, bleibt der Gesamtcharakter immer der Gleiche.

Der geschichtliche Hintergrund des Männerchors ist gespalten: auf der einen Seite steht der Männerchor, der seine Kräfte aus dem Volkslied der Romantik zieht und also noch relativ jung ist, auf der anderen Seite steht der Männerchor, der, wenn nicht gerade als Regel, so doch als auffallende Ausnahme, die gleichen Fundamente, die gleichen geschichtlichen Höhepunkte und glanzvollen Epochen hat wie die a cappella-Musik, die in Verknüpfung mit der Instrumentalmusik im Zeitalter der Niederländer, dann aber bei Palestrina und Lasso Vollkommenheit erreichte. Diese beiden Elemente prallen aufeinander, divergieren, sodaß jener Kompromißstil entstehen mußte, der sich volkstümlich gibt, ohne volkstümlich zu sein, und eine kunstvolle, aesthetische Einwandlosigkeit erstrebt, die er nicht erreicht.

Als selbständige Kunstgattung spielt naturgemäß nur der historisch begründete Männerchor eine Rolle. Seine Voraussetzungen, die allerdings nach dem Entstehen des volkstümlichen Männergesangs wirkungslos geworden sind, sind die Faktoren, aus denen unser moderner Männer-

chor seine wesentlichen Merkmale entlehnen müßte. Wenn wir das Alter des chorischen Männergesangs, lediglich, um die Berechtigung seiner Gattung beweiskräftig zu erklären, so weit wie nur möglich zurückführen wollen, müßten wir die Chöre der griechischen Tragödie, ungeachtet der andersgearteten musikalischen Mittel und Ausdrucksformen, und in einer uns schon näher liegenden Periode die kultischen Gesänge der Gregorianik in Kirchen und Klöstern des frühen Mittelalters heranziehen. Gewiß liegen auch hier die Wurzeln. Aber schon als man erkannt hatte, welcher Reiz in der Gegensätzlichkeit der Klangfarbe zwischen hohen und tiefen Stimmen, dem Hell und Dunkel der Malerei, liegt, griff man zum gemischten Chor, der dann die herrliche Blütezeit im 16. Jahrhundert erreichte. Den besonderen, feierlichen und stimmungsvollen Effekt, den etwa Heinrich Isaac schon in der Stimmgruppierung entdeckte, wandten die Meister dieser überragenden Epoche an, indem sie nötigenfalls, eigener Klangwirkungen wegen, auch den Männerchor heranbildeten, dadurch, daß sie ihn als eine Abart der üblichen Gesangs- und Satztechnik betrachteten. Palestrina, Lasso, Gumpeltzhaimer, Gallus und neben ihnen noch andere traten hervor und schufen ihre Gesänge für „aequales“-Stimmen, d. h. für klanggleiche Stimmen. Auch das 17. Jahrhundert, das ja gleichermaßen in der Oper den Wirkungsbereich des Männerchors zu würdigen wußte (Mazzocchis Zyklopenchor aus „La Catena d'Adone“ 1626, Chöre aus Opern Lullys u. a.), hat Namen aufzuweisen, wie J. K. Kerll, G. Legrenzi, G. Giacomelli, A. Lotti, G. Carissimi und solche, die schon in das 18. Jahrhundert hineinragen, wie G. B. Pergolese oder F. Durante. Wichtig ist, daß es sich um in sich geschlossene Schöpfungen, vornehmlich geistlicher Natur, handelt, die in den studentischen Gesängen der Deutschen ihr volkstümlich-weltliches Gegenbild fanden. Gluck, Händel und Bach verwenden den Männergesang episodisch als charakterisierende Erscheinungen in einem Gesamtwerk, ebenso wie Haydn, Mozart und Beethoven, obwohl bei ihnen schon neue, seltsame Klangbegriffe erscheinen (Jahreszeiten, Zauberflöte, Fidelio). Die Klassik und die ihr vorausgehende Epoche des Rokoko und der Aufklärung hatten weitere Ziele als dieses eng begrenzte Gebiet. Immerhin bringt schon die unmittelbare Zeit der Klassik und Nachklassik mit F. Paër, P. v. Winter, J. R. Zumsteeg und B. A. Weber den aus dem Kreis der Klassik geschaffenen Männerchorstil. In dieser Epoche beginnt zum ersten Male in den Männergesang ein Moment einzugreifen, das wenige Zeit darauf der eigentliche Anlaß für die nominelle Gründung des „Männerchors“ als selbständiger Kunstform werden sollte: das Gesellige und Gesellschaftliche. Es ist die Zeit der ausklingenden Anakreontik, deren Wein- und Liebesseligkeit ebenso wie das dem Sturm und Drang entwachsene Volkslied in dem von Herder (1778) geschaffenen Begriff die literarisch und musikalisch gleich wichtige Umwandlung hervorriefen. Michael Haydn schrieb die ersten vierstimmigen Männergesänge, Lieder tändelnden und unterhaltenden Charakters. Hier ist der Grund gelegt zu dem, was Carl Friedrich Zelter (1758—1832), der Freund Goethes und Begründer der „Liedertafel“ vollendete, hier ist zugleich aber auch das Ziel.

So paradox es scheinen mag: am Ende, der eigentlich erst ein Anfang ist, setzt die Zeit ein, die den fachlichen Begriff Männerchor prägt, die Romantik, die dem kunstgebundenen Stil den des Volkslieds gegenüberstellt. Nägeli ist der Reformator, der Erzieher und als solcher gleichbedeutend in seiner Mission wie Zelter, aber ihm unterschieden. Diese kaum hoch genug einzuschätzende Tat hatte den eingangs gekennzeichneten Kompromiß zur Folge, dem der Männergesang als Gattung seine Selbständigkeit opfern zu müssen drohte. Im Süden der Volkslied-Männerchor mit Silcher und Kreutzer, im Norden die Nach-Zeltergruppe der Rungenhagen, Mendelssohn, Klein, Berger, Grell, auch Schumann, Schneider, Fesca, Mühling, Rochlitz usw. Schubert und Weber, einander unähnlich, stehen auf anderer Basis. Die patriotische Bewegung der Freiheitskriege rief das Vaterlandslied als Dichtung hervor, deren sich der Männerchor bemächtigte. Unzählige bekannte und unbekannte Namen (Abt, Baumgartner, Werner, Methfessel, Attenhofer, Esser, Koschat u. a.), die die Zeit bis zur Gegenwart füllen, bilden den gemischten Stil heraus, der Kunstgesang und Volkslied zu einer undenkbaren Einheit zu verschmelzen sucht. Es entstehen Manieren, die bald wie eine Epidemie den ganzen Chorstil verseuchen und heute noch unausrottbar scheinen, wie die Echoeffekte, die kurz abgehackten Phra-

ſen, die ſchwülſtigen Vorhalte, die ſtereotypen Halbſchlüſſe und andere „erfreuliche Dinge“, die vor allem da, wo ſich der Männerchor einem vermeintlichen, in Wirklichkeit höchſt billigen und oft albernen „Humor“ hingibt, abſtoßend werden. Dieſe Muſik — vom Text ganz zu ſchweigen —, die weder Kunſt noch Volkslied iſt, muß einſchränkungslos abgelehnt werden. Daß man ſchon unmittelbar nach dem Entſtehen dieſer Manierismen den Verſuch machte, ernſthaft ſich aus dieſer Uneinheitlichkeit des Stils zu löſen, die die Fortentwicklung des Männerchors bis auf die Gegenwart gehemmt hat, dokumentiert die Männerchorliteratur der geiſtlichen Muſik des 19. Jahrhunderts, dokumentieren Wagner, Schumann und Mendelsſohn, dokumentieren die Volkslieder, die im Geiſte Silchers und Kreutzers geſchaffen wurden. Aber ſchon die Tatſache, daß Brahms, der nach Spohr und Schletterer mit Bellermann, Reinecke, Rheinberger, Götz und Bruch für eine Bereinigung kämpfte, in ſeiner Rhapſodie z. B. dem Männerchor eine anders gefärbte Stimme (Alt) entgegenſtellt, läßt erkennen, daß auch er ſich des Zwangs bewußt wurde, der die Ausdrucksmittel des Männerchors beſchränkt; auf der anderen Seite ſteht die Zuflucht zum Orcheſter. Löwe verſuchte die oratoriſche Form, Liſzt die liturgiſche, Schumann die lyriſch-epiſche. Indeſſen: der Strom des Geſchmacks hat das Wertvolle überflutet, die Manier hat geſiegt.

Aus dieſer Untugend der Summ- und Brummlieder, die immer noch „kultiviert“ werden und ſowohl das Volkslied als auch das Kunſtlied degradieren — was heute den Donkoſaken und den Jazzſängern recht iſt, iſt uns nicht billig —, aus dieſer Untugend machte Hegar eine Tugend, indem er mit dieſen Mitteln die Chorballade zu geſtalten wußte. Das iſt nun keineswegs ein Ausweg und nicht viel beſſer, aber es iſt Form und immerhin Geiſt. Hegar machte Schule. Seine Balladen ſetzten ſich fort. Mathieu Neumann war ein neues Stadium. Allerdings war auch jetzt noch nicht der Kompromiß reſtlos gelöſt. Vor dieſer Frage ſtehen wir.

„Es iſt eine muſikaliſche Unnatur, Männer vierſtimmig ſingen zu laſſen; es bleibt immer eine monotone Quälerei.“ Dieſer Satz, den bereits 1842 Moritz Hauptmann niederſchrieb, trifft den Kern, er entdeckt und bezeichnet den ſtiliſtiſchen Grundfehler; es iſt akuſtiſch, techniſch und aeſthetiſch unmöglich, die gleichen Geſetze, die man dem regelmäßigen gemiſchten Chorſatz abgewonnen hat, ohne irgendeine Änderung auf den Männerchor zu übertragen. Das iſt in der Tat der ſtiliſtiſche Grundfehler. Die Abwechslung im Klang, die die Stimmgruppierung zwiſchen hohen (Sopran, Alt) und tiefen Stimmen (Tenor, Baß) hervorruft, iſt dem Männerchor verſchloſſen; aus dieſem Grunde muß er weit intenſiver, rückſichtsvoller, begrenzter und einfacher zergliedert und aufgebaut werden. Darum gilt es in erſter Linie, ſeinen Klangeigenheiten Rechnung zu tragen. Z e l t e r, der verdient, nicht nur als Freund Goethes ſein Daſein in der Muſikgeſchichte zu friſten, ſondern in hohem Maße Anerkennung und Würdigung als eine vom klaſſiſchen Geiſt durchdrungene Perſönlichkeit geachtet zu werden, ſchuf aus dieſen Erwägungen heraus ſeinen Männerchorſtil. Die Männerchöre Zelters, die leider ſo gut wie unbekannt ſind, enthalten alle techniſchen und harmoniſchen Raffineſſen eines ſauberen Satzes, kanoniſche und fugierte Einfälle und Effekte, cantus firmus-Arbeit — aber entſcheidend iſt, daß Zelter ſtreng, asketiſch ſtreng alles Überflüſſige vermeidet und ſeinen Chorſatz durchſichtig und klar aufbaut. Das berückſichtigten und bemerkten ſeine Zeitgenoſſen und Nachfolger, die dieſe Strenge ſogar gern gemildert ſähen, was kennzeichnend iſt für die Feſtlegung der Stileigenheiten des Männerchors, die oben als Kompromiß aus verſchiedenen Stiltypen angeſprochen worden ſind. So ſchreibt z. B. Johann Chriſtian Lobe (1797—1881), der in ſeinen theoretiſchen Abhandlungen mehr zu ſagen hat als in ſeinen geringwertigen Kompoſitionen: „Das Zelterſche iſt ſelten etwas mehr als die nötige Erfüllung der Harmonie und die Ergänzung und Ausgleichung des rhythmiſchen Fluſſes. Die Neueren hingegen haben es in ihren beſſeren Werken zur Mitſprache des Gefühls erhoben.“ In keinem Augenblick läßt ſich Zelter von dem Ehrgeiz treiben, aus dem Männerchor mehr herauszuholen, als er zu geben vermag. Mit dieſer Frage, die eine grundſätzliche Frage iſt, berühren wir auch das leidige Problem der „Bearbeitungen“. Sind Bearbeitungen, das ſind alſo „Arrangements“, in der Inſtrumentalmuſik ſchon zu verurteilen — darunter ſind die Übertragungen zu verſtehen, die Orgelwerke in das Klavier hineinpferchen uſw. —,

sind solche Umstellungen als Selbstzweck abzulehnen, so gilt diese Stellungnahme in verstärktem Maße und Umfange für die Übertragung von gemischten Chorsätzen, ja, sogar von Sologesängen, Frauenchören und Instrumentalstücken auf den Männerchor. Es ist durchaus irrig, etwas nachahmen zu wollen, was anders gedacht, anders empfunden ist; das hieße den Willen und die Absicht eines Komponisten korrigieren und ist zudem nicht verständlich in Anbetracht dessen, daß die Männerchorliteratur, die gute Männerchorliteratur groß genug ist, daß man keine Anleihen zu machen braucht und dabei auch nicht in die Lage kommt, sich am Kunstwerk vergehen zu müssen. Der Schiffbruch wäre doch unausbleiblich. Man stelle sich vor, ein Baßtubabläser imitiere eine schmetternde Trompetenfanfare oder ein Kontrabassist versuche sich an Beethovens Violinkonzert. Der Vergleich ist vielleicht übertrieben; aber er deutet bestimmt das Groteske an, das man durch ein solch bewußtes und beabsichtigtes Übertreten der aesthetischen Grenzen erreicht. Ein Streichquartett von Bläsern spielen zu lassen ist ebenso unsinnig wie die gebräuchliche Technik, gemischte Chöre etwa einfach tiefer zu setzen oder kurzerhand zu ändern; die historische Gegebenheit des „a cantare e sonare d'ogni sorte di stromenti", die Stileigentümlichkeit des 16. Jahrhunderts, scheidet in dieser Betrachtung aus.

Es sei eine prinzipielle Regel: jeder Komponist hat seine Absicht darin kundgetan, daß er ein Werk in der von ihm ein für allemal festgelegten Gestalt geschaffen hat und nur so — nicht anders — verstanden und ausgeführt wissen will. Nicht mehr und nicht weniger soll verlangt werden als unbedingter Respekt vor dem Werk; es ist das, was Hans Pfitzner die „Werktreue" nennt, in einen anderen Sinn übertragen. Oder ist die Musik vogelfrei? Wer würde es wagen, Goethes „Faust" nach eigenem Geschmack zu variieren oder einen Rokokobau mit Butzenscheiben zu versehen? Die Stilfragen der Musik sind wie die aller Künste technische und aesthetische Fragen, die zugleich das geschichtliche Moment einbeziehen. Das gilt in gleichem Umfange auch für den Männerchor, der von all diesen Problemen keineswegs ausgeschlossen ist. Der Volksliedchor, wie er im Sinne Silchers oder, für uns schon zeitgebunden, Nägelis gehalten ist, steht stilistisch schon auf der Grenze; der Kunstliedchor, im Sinne Zelters, ist das klassische Vorbild. Schumann, Mendelssohn, auch in gewisser Hinsicht Schubert usw. vermischen beides, ohne jedoch über das Ziel hinaus zu gehen. Aber von diesem Zeitpunkt an schwankt nun der Männerchor zwischen der Wahrung des Historischen und der von ihm gerade damals zugrunde gelegten Tendenz zur Geselligkeit. Dieser heute noch durchaus gültige und berechtigte Grundsatz, daß der Männerchor Ausdruck einer geselligen, kameradschaftlichen Gemeinschaft ist, soll in keiner Weise angetastet werden, da er ja der Anlaß war, daß man überhaupt vom „Männerchor" spricht; aber: er darf nicht Selbstzweck, nicht Hauptsache sein.

Der Männerchor der Gegenwart muß sich vielmehr seiner künstlerischen, geistigen und kulturellen Mission bewußt sein. Das muß zuerst im Arbeitsprogramm spürbar werden. Genau in dem Maße wie wir von unseren Chorverbänden, die Bach, Händel, Haydn singen, eine dringliche Pflege des Kulturgutes fordern können, dürfen wir auch vom Männerchor eine planmäßige Kulturarbeit erwarten. Der Weg dazu ist beschritten. In der Programmreform liegt der Anfang. Man möge in Zukunft auf all das verzichten, was nicht dem Männerchor zugedacht ist, was nicht in seinen Grenzen liegt, vor allem die beschämend einfallslose und volkstümelnde „Hm-ta-ta"-Musik der angeblichen Volkslieder, die als „Liedertafeleien" mit Recht verpönt sind, mit der Liedertafel aber nichts zu tun haben, weder literarisch noch musikalisch (man denke an die prachtvollen Liedertafelgesänge, die Zelter nach Goethes Gedichten schrieb!), man verzichte auf die Talmi-Kunst, diese „Jugendstil"-Musik, die des Männerchors als Kunstform und Kunstgemeinschaft nicht würdig ist. Diese Art Musik muß rigoros ausgemerzt werden!

Das echte Volkslied, das Volkslied aus der frischen, begeisternden „Liederkranz" - Bewegung Nägelis herausgewachsen, das historische Lied, wie es sich in den Ausnahmeerscheinungen des 16. und 17. Jahrhunderts zeigt, das Lied der jungen „Liedertafel" - Bewegung Zelters, das romantische Kunstwerk und das moderne Lied, das von Kienzl bis Strauß führt, das Haas, Graener, Thomas und — gleichviel ob wir weltanschaulich und stilistisch für oder gegen sind, lediglich um

des Prinzips willen — Schönberg, Hindemith, Gál u. a. aufzuweisen hat — das alles nur, damit uns zum Bewußtsein kommt, wie stark in der Tat die geistigen und ethischen Kräfte des Männerchors sind, damit er sich als musikalisch und literarisch selbständige Kunstgattung präsentieren und behaupten kann. Der Kern der Idee liegt im Werk Zelters, der der Klassiker des deutschen Männerchors ist; in seinem Sinne müssen die kompositorische Technik und der kompositorische Stil des Männerchors gehalten sein, wenn diese Idee auch ausreifen soll.

Buschiaden über Musik.

(Zum 100. Geburtstag Wilhelm Busch's am 15. April 1932.)

Von Richard Gottschalk, Berlin.

Eine rechte Herzerquickung in unserer trostlosen Zeit sind die lustigen Zeichnungen und Reime unseres klassischen Humoristen Wilhelm Busch. Mit wenigen Strichen, in grobkomischen Illustrationen in Holzschnittmanier, hat er die unfreiwillig drolligen, oft recht unangenehmen Lagen, in die der Mensch geraten kann, festgehalten, und seine treffenden, ins Groteske gesteigerten Verse, „klassisch durch den zugespitzten Ausdruck der beabsichtigten erhabenen Plattheit" (E. Engel), tun ein übriges, die Wirkung seiner Strichzeichnungen auf das Zwerchfell zu erhöhen. Viele seiner parodistischen Weisheitssprüche sind in jedermanns Munde. Der Freund des Alkohols zitiert mit Behagen: „Es ist ein Brauch von altersher, wer Sorgen hat, hat auch Likör" und: „Rotwein ist für alte Knaben eine von den besten Gaben". Der mehrfache Vater erfährt am eigenen Leibe die Wahrheit des Satzes: „Vater werden ist nicht schwer, Vater sein dagegen sehr". Dem flüchtigen Augenblick gilt der Reim: „Eins, zwei, drei, im Sauseschritt läuft die Zeit, wir laufen mit". „Teils dieserhalb, teils außerdem" ist eine immer passende, bequeme Begründung, und von nie versagender ergötzlicher Wirkung sind Aussprüche, in denen Selbstverständliches als tiefe Wahrheit vorgetragen wird, wie in den Versen: „Enthaltsamkeit ist das Vergnügen an Sachen, welche wir nicht kriegen" — „Das Gute, dieser Satz steht fest, ist stets das Böse, was man läßt" — „Denn hinderlich, wie überall, ist hier der eigne Todesfall" u. a. m.

Man hat Wilhelm Busch den lachenden Philosophen genannt, weil er oft in die lustige Fassung seiner übermütigen Verse den goldenen Kern seiner Erfahrung eingeschlossen hat. Lebensweisheit enthalten seine Aussprüche über Musik nun gerade nicht; aber sie verraten eine scharfe Beobachtungsgabe. Die meisten von ihnen erwecken den Anschein, als ob er die Musik als lästige Störung empfunden hätte, die er wie andere Mißhelligkeiten, etwa die Nücken und Tücken eines hohlen Zahnes, mit der Ruhe des Philosophen ertragen habe. Wie seine Neffen zu berichten wissen, verhielt es sich nicht so; aber es ist verständlich, daß der Humorist sich die Gelegenheit nicht hat entgehen lassen, über die mannigfachen Arten musikalischer Betätigung seinen harmlosen Spott auszugießen. Am bekanntesten ist die Sentenz „Musik wird oft nicht schön gefunden, weil sie stets mit Geräusch verbunden", der man die andere aus den „Feindlichen Nachbarn" zur Seite stellen kann: „Besonders wird das Saitenspiel dem Nebenmenschen oft zu viel." Ein Maler empfindet das Cellospiel des Musikus, mit dem er Wand an Wand wohnt, als arge Belästigung, der er auch dadurch, daß er sich die Ohren verstopft, nicht entrinnen kann: „Doch so ein echtes Flageolett dringt durch. Der Maler kriecht ins Bett." Auch da keine Rettung! Es kommt zu Zank, Streit und Handgemenge, bei dem das Atelier des Malers arg verwüstet wird: „Verruiniert stehn beide da. — Das tatest du, Frau Musika!" Auch mit den besten musikalischen Darbietungen muß man Maß zu halten wissen; denn „Musik ist angenehm zu hören, doch ewig braucht sie nicht zu währen." Wie schön verstehen Kuno und Suschen als Ritter und Schäferin auf dem Karneval zu glänzen:

„Schon schwingt das Bein, das graziöse,
sich nach harmonischem Getöse
bei staubverklärtem Lichterglanze
im angenehmsten Wirbeltanze."

Mit der Allgewalt der Musik hofft Klingebiel seinen Nebenbuhler aus dem Felde zu schlagen:

„Da ist Klingebiel; was ist er?
Sonntags Kanter, alltags Küster."

Mit einem Ständchen will er Julchens Herz gewinnen:

„Dahingegen Klingebiel
hofft vermittelst Saitenspiel
Julchens Seele zu entzücken
und mit Tönen zu umstricken.

Dazu hat er sich gedichtet,
aufgesetzt und hergerichtet
ein gar schönes Schlummerlied.
Horch! er singt es voll Gemüt".

STÄNDCHEN.

Der Abend ist so mild und schön.
Was hört man da für ein Getön?
Sei ruhig, Liebchen, das bin ich,
Dein Dieterich,
Dein Dieterich singt so inniglich!" usw.

Die Wirkung des Ständchens ist freilich anders als der Sänger erwartet hat: Vater Knopp gießt ihm einen Krug Wasser auf den Kopf. „Platsch! — Verstummt ist schnell und bang Nachtgesang und Lautenklang." Im wahren Sinne wie ein begossener Pudel zieht der Sänger heim, und sein Nebenbuhler, der Forstadjunkt, führt Julchen zum Altar:

„Feierlich, wie sich's gebührt,
ward die Trauung ausgeführt.
Hierbei leitet Klingebiel

Festgesang und Orgelspiel
unter leisem Tränenregen,
traurig, doch von Amteswegen."

Daß zuweilen die besänftigende und veredelnde Musik versagt, mußte auch ein anderer Organist und Küster erfahren:

„Einstens, als es Sonntag wieder
und Herr Lämpel brav und bieder
in der Kirche mit Gefühle
saß vor seinem Orgelspiele",

entblödeten sich seine Schüler, die bösen Buben, nicht, sich in seine Stube zu schleichen und seinen Meerschaumpfeifenkopf mit Pulver zu füllen. Die Wirkung war verheerend. Das Lob, für die Ruhe seiner Mieter besorgt zu sein, müssen wir jenem Hauswirt zugestehen, der auf musikselige Quartettspieler in seinem Hause mit den Worten eindringt: „Meine Herren! Das geht nicht, das leiden die anderen Mitbewohner nicht: Quartette können Sie gern spielen, aber jeder seines allein, daß es — keinen solchen Lärm macht!" Unsere atonalen Neutöner, die zur Hervorbringung ihrer Geräusche allerhand neuartige Instrumente benötigen, dürfte eine „höchst wichtige Anzeige für die modernen Herren Komponisten" interessieren, die der Tierbändiger und tondichterische Utensilienhändler Jean Jacques Effektmeier auf der Messe losläßt. Er empfiehlt eine große südaustralische Riesenhummel, die im tiefsten Kontra-C summt, drei große Löwen aus der Wüste Sahara, verwendbar in der Oper „Daniel in der Löwengrube", 15 Gänse, die zusammen den verminderten Septimenakkord in Fis-dur schnattern, verwendbar in der Oper „Die Rettung des Kapitols" u. a.

Am meiſten ſcheint es unſerem Humoriſten das Klavier angetan zu haben. Kein Wunder, iſt es doch das Inſtrument, das infolge ſeiner Verbreitung die Nerven der geiſtig tätigen Menſchheit auf die härteſte Probe ſtellt. „Neues Klavier hat ungeborenen Lärm im Leibe" heißt einer ſeiner Gedankenſpäne, die er „Spricker" nennt. („Dürre Zweige, kurz gebrochen, etwas dünner oder dicker, um Kaffee dabei zu kochen, dieſe Zweige heißen Spricker.") Der Philoſoph, der gewöhnt iſt, jedes Ding von verſchiedenen Seiten zu betrachten, macht folgende Feſtſtellung:

„Mit Recht erſcheint uns das Klavier,
wenn's ſchön poliert, als Zimmerzier.
Ob's außerdem Genuß verſchafft,
bleibt hin und wieder zweifelhaft ...
Oft wird es einem ſehr verdacht,
wenn er Geräuſch nach Noten macht."

Verſtändlich iſt daher die Herzenserleichterung des Weiſen von Wiedenſahl und Mechtshauſen:

„Wer einſam iſt, der hat es gut,
weil keiner da, der ihm was tut.
Ihn ſtört in ſeinem Luſtrevier
kein Tier, kein Menſch und kein Klavier."

Ein dankbares Objekt für die parodiſtiſche Darſtellung war von jeher der Klaviervirtuoſe, der ſein Marterholz unter allerhand Verrenkungen nach allen Regeln der Kunſt bearbeitet. Auch Wilhelm Buſch hat ſich dieſes Motiv nicht entgehen laſſen:

„Ein gutes Tier
iſt das Klavier,
ſtill friedlich und beſcheiden,
und muß dabei
doch vielerlei
erdulden und erleiden.

Der Virtuos
ſtürzt darauf los
mit hochgeſträubter Mähne.
Er öffnet ihm
voll Ungeſtüm
den Leib, gleich der Hyäne.

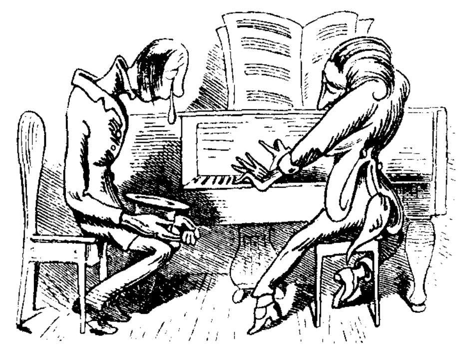
Und raſend wild,
das Herz erfüllt
von mörderlicher Freude,
durchwühlt er dann,
ſoweit er kann,
des Opfers Eingeweide.

Wie es da ſchrie,
das arme Vieh,
und unter Angſtgewimmer
bald hoch, bald tief
um Hilfe rief,
vergeß' ich nie und nimmer."

Eine der ſchönſten ſeiner „Bildergeſchichten" ſtellt denn auch den Virtuoſen bei ſeiner „Arbeit" dar. Wie der Künſtler und ſein Zuhörer im Adagio sentimento vor Rührung zerſchmelzen, im Maëstoso ſich heldiſch emporrecken, in der Fuge del diavolo förmlich in ſich hineinkriechen und am Schluß in höchſte leidenſchaftliche Erregung geraten, das muß man im Bilde ſehen. Im Forte vivace, Fortissimo vivacissimo und Finale furioso hört der Virtuos auf, ein menſchlicher Organismus zu ſein; Finger und Hände vervielfältigen ſich, die Haare werden Meerflut; die heilige Wut ſetzt ſich in ſeine Frackſchöße, ſeine Schnupftuchzipfel fort, ſelbſt der zuhörende Enthuſiaſt wird von der Töne Zaubergewalt ſo durchzuckt, daß es ihm die Beine zur Schraube zuſammendreht und er vor dem Heer der in der Luft umherſchwirrenden Töne hinter dem Klavier Rettung ſucht. „Doch endlich da legt ſich die wilde Gewalt", und in der Poſe des Siegers, von der gehabten Anſtrengung in Schweiß gebadet, nimmt der Künſtler den Beifall ſeines Kunſtfreundes entgegen. Bravo, bravissimo!



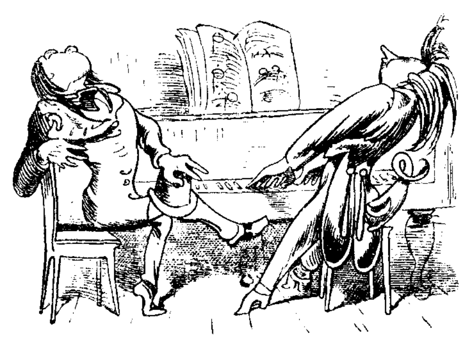
Adagio.



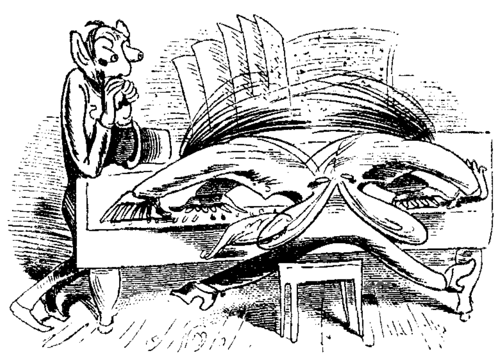
Adagio con sentimento.



Capriccioso.



Maëstoso.



Fortissimo vivacissimo.

Wilhelm Busch war kein Sonderling und Menschenfeind, wie man zuweilen annimmt, aber er zog die Stille des Landlebens dem Lärm der Großstadt vor und ging gern einsame Pfade. So kann er den Menschen nicht verstehen, der sich im Gewühl und Gedränge wohlfühlt:

„Ihn fährt die Droschke, zieht das Herz
zu schönen Opern und Konzerts,
die auch im Grund, was nicht zu leugnen,
zum Zwiegespräch sich trefflich eignen.
Man sitzt gesellig unter vielen
so innig nah auf Polsterstühlen,
man ist so voll humaner Wärme,
doch ewig stört uns das Gelärme,
das Grunzen, Blärren und Gegirre
der musikalischen Geschirre,
die eine Schar im schwarzen Fracke
mit krummen Fingern, voller Backe,
von Meister Zappelmann gehetzt,
hartnäckig in Bewegung setzt.
So kommt die rechte Unterhaltung
nur ungenügend zur Entfaltung."

Und schmunzelnd fügt der Malerdichter hinzu:

„Ich bin daher statt des Gewinsels
mehr für die stille Welt des Pinsels."

Auf denselben Ton gestimmt sind die Verse aus der „Frommen Helene":

„Schweigen will ich von Konzerten,
wo der Kenner hochentzückt
mit dem seelenvoll-verklärten
Opernglase um sich blickt;
wo mit weichem Wogebusen
man schön warm beisammensitzt,
wo der hehre Chor der Musen,
wo Apollo selber schwitzt."

Einen Ehemann, der nach einem Streit mit seinem Gespons ein Symphoniekonzert aufsucht, von dem er sich eine Besänftigung seiner Zornesregungen verspricht, läßt Busch als Ergebnis seiner Erwartungen sagen:

„Doch auch dies war nicht so labend,
wie ich eigentlich gedacht,
weil man da den ganzen Abend
wieder mal Musik gemacht."

Drei berühmten Konzertsängern hat der Humorist gelegentlich etwas „ins Album" geschrieben.

An den Solosänger des Naturquartetts.

„Du schöner Sänger aus Tirol,
wo hoch die Berge ragen,
wie du mir oft das Herz gerührt,
vermag ich kaum zu sagen.

Du schöner Sänger aus Tirol!
Du singest so natürlich,
daß ich natürlich nach Natur
mich sehne unwillkürlich.

Du schöner Sänger aus Tirol!
Daß ich dir's nicht verberge:
Du singst — und ich — o wär' ich doch
schon über alle Berge!"

An den Kunstsänger Herrn v. A.

„Künstlich singst du genug! — Und es könnten die Kenner dich loben,
Hätt' deine Stimme nur halb deiner Nase Metall."

An einen, der weder Kunst- noch Natursänger ist.

„Schierholz! Du länglich gelockter! Du leierst mit länglicher Zunge
Lieblich in langer Nacht längst schon dein längliches Lied,
Frei von Kunst und Natur, mit Maß in goldener Mitte. —
Mittelmäßigen Dank brachte die Mitwelt dir mit.
Doch, o Sänger, werde nicht bang und bau auf die Nachwelt!
Denn das bleibet gewiß: daß sie sich bestens bedankt."

Aus den luſtigen Urteilsproben könnte man ſchließen, daß Buſch der Sinn für Muſik ganz und gar abging. Das wäre aber ein Fehlſchluß. Schon eine Bemerkung in ſeiner kurzen Selbſtbiographie „Von mir über mich", in der er die Gemälde alter niederländiſcher Meiſter mit einer „Farbenmuſik, worin man alle Stimmen klar durchhört, vom Grundbaß herauf", vergleicht, könnte ſtutzig machen. Vertieft man ſich in ſeine Werke, ſo fällt einem auf, wie meiſterhaft er es verſteht, Geräuſchwahrnehmungen ſinnfällig zu ſchildern, was ein für Klangwerte in hohem Grade empfängliches Ohr vorausſetzt. Klirrbatſch liegt der Blumentopf am Boden, klickeradoms zerſchellt die Venus von Medici, mit Hulterpulter rumbumbum ſtößt man die Muſikanten um, perdatſch fällt das Porzellangeſchirr, rumpelpumpel die Gartenbank, ritzeratze macht die Säge, ſchrumbum die ſchwere Kutſche, pingelpingel die Klingel, mit Ritſcheratſche ſchneidet Julchen mit der Schere die Frackſchöße des Onkels ab, pitſchkleck läßt der Vogel etwas zur Erde fallen, ſchluppdiwutſch leckt Kathrine den Syruptropfen ab, die Naſe gibt beim Nieſen ein lautes Hatſchieh von ſich, der Donner ſagt knatteradoms, ein Wickelkind ſchreit rabäh, und Tobias Knopp, von ſeiner Dorette am Halſe gekitzelt, quietſcht kiewicks. Ein Muſter Buſchſcher Klangmalerei iſt die Schilderung einer Dorfmuſik:

„Grad rüſten ſich zum neuen Reigen
Rumbumbaß, Tutehorn und Geigen.
Tihumtata, humtata, humtatata!
Zupptudiritirallala, rallalala!"

Wie allerliebſt weiß Buſch die Konzerte der kleinen Lebeweſen zu ſchildern! In „Schnurrdiburr" bringt die Hofkapelle der Bienenkönigin ein Ständchen:

„Zing, zing, trarom! — und auf der Stelle
ertönen die Klänge der Hofkapelle.
Die Fliege blus Trompete,
der Mück Klarinette,
die Hummel die Trummel,
der Heuſchreck die Geigen,
das gab fürwahr einen luſtigen Reigen."

Ein Seitenſtück dazu iſt der „Maitanz":

„Fritz Heuſchreck ſpielte Schrippdiddelitt!
auf ſeinem Violinchen;
der Käferkaſperl tanzte mit
dem Schmetterlingskathrinchen."

In ſeiner ſchon erwähnten kurzen Lebensbeſchreibung erzählt Buſch, daß er mit neun Jahren zu dem Bruder ſeiner Mutter, dem Pfarrer Kleine in Ebergötzen, überſiedelte. „Das Gepäck iſt aufgeladen; als ein Hauptſtück der wohlverwahrte Leib eines alten Zinkedings von Klavier, deſſen läſtig geſpreiztes Beingeſtell in der Heimat blieb; ein ahnungsvolles Symbol meiner muſikaliſchen Zukunft." Nun, ausübender Muſiker iſt Buſch nie geweſen; aber der Muſik war er durchaus nicht abhold. In dem luſtigen Verein „Jung-München" verkehrte er auch mit Muſikern, und ſeinem Freunde, dem „Vereinskompoſiteur" Krempelſetzer, hat er den Text zu den Schwänken „Schuſter und Schneider", „Der Vetter auf Beſuch" u. a. geliefert. In ſpäteren Jahren trat an die Stelle dieſes muſikaliſchen Freundes der Hofkapellmeiſter Levi, dem er gern zuhörte, wenn er ihm allein vorſpielte und vorphantaſierte. Nur für Wagnerſche Muſik konnte er ſich nicht erwärmen; für die, meinte er, ſei er dreißig Jahre zu früh geboren, ſo daß er die Begeiſterung ſeiner jüngeren Freunde für Wagner nicht teilen könne.*)

*) Hermann, Adolf und Otto Nöldeke im Neuen Wilhelm Buſch-Album.

Am 15. April vor hundert Jahren wurde unser großer Humorist zu Wiedensahl in Hannover geboren. Meine kleine Arbeit soll eine Erinnerungsgabe zu seinem 100. Geburtstage sein. Am 9. Januar 1908 schnitt „die schwarze Parze mit der Nasenwarze, schnapp! ihm sein Lebensbändel ab.“ In dem kleinen Harzorte Mechtshausen ist er bestattet worden.

„Na, jetzt hat er seine Ruh.
Ratsch! Man zieht den Vorhang zu!“

Musik und Musiker aus dem Lebenskreise Wilhelm Busch's.

Von Paul Bülow, Lübeck.

Als Ergänzung zu dem vorstehenden Aufsatz von Richard Gottschalk, der ein vielfarbiges musikalisches Mosaik aus dem literarischen Schaffen des großen Humoristen aufschimmern läßt, darf ich auf Wunsch des Herausgebers der „ZFM“ einen kurzen, mehr biographisch gerichteten Beitrag liefern, der in der über Busch vorhandenen Literatur einigen charakteristischen musikalischen Spuren nachgeht. Da begegnet uns aus dem Daseinskreise unseres Dichters zunächst die vom neunjährigen Schulbuben erlebte erste Ausfahrt in die Fremde, als er aus seinem weltabgeschiedenen Heimatflecken Wiedensahl in die Ebergötzener, von seinem Onkel Kleine (Bruder seiner Mutter) verwaltete Landpfarre übersiedelte, um dort eine tüchtige Schulausbildung zu erhalten. Vom Beginn dieser Fernfahrt heißt es in der kurzen autobiographischen Skizze: „Früh vor Tag wurde das dicke Pommerchen in die Scheerdeichsel des Leiterwagens gedrängt. Das Gepäck ist aufgeladen, als Hauptstück der wohlverwahrte Leib eines alten Zinkedings von Klavier, dessen lästig gespreiztes Beigestell in der Heimat blieb; ein ahnungsvoll' Symbol meiner musikalischen Zukunft. Die Reisenden steigen auf; Großmutter, Mutter, vier Kinder und ein Kindermädchen; Knecht Heinrich zuletzt. Fort rumpelt's durch den Schaumburger Wald. Ein Rudel Hirsche springt über den Weg; oben ziehen die Sterne; im Klavierkasten tunkt es. Nach zweimaligem Übernachten bei Verwandten wurde das Ebergötzener Pfarrhaus erreicht.“

In seiner lustigen Münchener Zeit entstanden einige heitere Singspiele und Possen, zu denen meist Krempelsetzer, der „Vereinskompositeur“ der Gesellschaft „Jung - München“, die Musik schrieb. Diese fröhlichen Musenkinder, wie etwa die Operetten „Liebestreue und Grausamkeit“, „Schuster und Schneider“, „Der Vetter“ sowie das für den Märchen - Maskenball des Vereins bestimmte Singspiel „Hansel und Grethel“, legen Zeugnis ab für die sprudelnde Laune des werdenden Humoristen. In der von seinen Neffen Hermann, Adolf und Otto Nöldeke verfaßten, bisher grundlegenden Busch-Biographie (München 1909) wird uns berichtet, daß der Dichter musikalisch fein gebildet war und gern ein gutes Spiel hörte. Er liebte vor allem Mozart, dem auch sein einziger musikverbrämter Gedankensplitter gilt: „Von Shakespeare weiß man recht nichts, ebenso von Homer nicht; Mozarts Grab ist unbekannt. So ist's gerade recht. Das Gute und Bedeutende von ihnen ist in ihren Werken da. Das andere Minderwertige und weniger Liebenswürdige soll verschwinden.“ Busch spielte selbst auch Klavier, fein und ausdrucksvoll, in früheren Jahren mehrfach, letzthin nur gelegentlich und wenn er allein im Zimmer war: „Ich habe nie das Lied „Es ist bestimmt in Gottes Rat“ mit so tiefem Gefühl spielen hören wie von ihm, aber nur ein einziges Mal“ (Nöldeke).

Während seiner Erholungstage (1853/54) in der heimatlichen Landschaft um Wiedensahl, Lüethorst und Hameln sammelte er Geschichten „ut ôler Welt“ (d. h. aus alter Zeit, wie Busch

selber sagte). In den sorgfältig geschriebenen Manuskripten dieser volkskundlichen Materialien sind auch einige, allerdings noch nicht näher bekannt gewordene Volkslieder aufgezeichnet. — Mit großer Begeisterung pflegte Busch oft zu erzählen, „wie er in Hannover die schwedische Sängerin Jenny Lind gehört, für sechs gute Groschen im Theater in Stücken aus dem „Freischütz" und in Liedern wie „Es sang im Busch ein Vögelein" und anderen. Abends wäre ihr vor dem Hotel Bristol am Heumarkt eine große Huldigung dargebracht worden und sie hätte, ohne wie heute manche Sängerin und Schauspielerin für ihre Stimme etwas zu fürchten, vom Balkon in der Abendluft Stücke aus „Preziosa" gesungen. Sie wäre keine große Schönheit gewesen, aber lieblich, blond, und ihre ganze Erscheinung wäre ihm unvergeßlich geblieben". (Nöldeke.)

In späteren Jahren ersetzte ihm Hermann Levi, der Dirigent der Bayreuther Uraufführung des „Parsifal", seinen Freund und Arbeitsgenossen Krempelsetzer aus der fröhlichen Münchener Musenzeit. Wir hören, wie er's am liebsten hatte, wenn Levi ihm allein vorspielte und vorphantasierte, nur nicht Wagnersche Musik, für die — so meinte Busch — er dreißig Jahre zu früh geboren wäre, sodaß er die Begeisterung seiner jüngeren Freunde für Wagner nicht teilen könnte. Jedoch brachte er auch dem Schaffen dieses Meisters Verständnis und eine gewisse Bewunderung entgegen. „Sah und hörte die «Walküre»", schreibt er einer Freundin am 14. November 1879 aus München, „war entzückt von dem, was ich hörte, und gelangweilt von dem, was ich sah. Ginge einer hinein, der taub wäre, dem müßte es vorkommen, wie eine peinlich in die Länge gezogene Parodie der nordischen Göttersage." Der zweite Akt in „Tristan und Isolde" schien ihm „die wunderschönste Quintessenz aller liebenden Verhimmelung" zu sein (29. März 1880). Jede ungerechte und polemische Verkleinerung der Größe und Bedeutung Wagners war nicht nach seinem Sinne. Er hat auch vorübergehend gesellschaftlich im Wagnerschen Hause verkehrt, hatte aber das Gefühl, von der Frau „Meisterin" doch wesentlich als Staffage zur Verherrlichung des Meisters angesehen zu werden und blieb weg. Aus seinen Berührungen mit dem Bayreuther Kulturbezirk ist auch sein lebhaftes Interesse für Chamberlains aufsehenerregendes Buch „Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts" erwähnenswert.

Eine mir von Herrn Baron von Wolzogen zugegangene Mitteilung über die einzige ihm aus Wagners Bayreuther Heim bekannte Busch-Erinnerung mag diesen Beitrag beschließen: In Villa „Wahnfried" stand ein Bild von Levi und Busch, beide unter einem Regenschirm; darunter stand von Levi geschrieben: „Jude und Christ unter einem Dach — sie sind aber auch danach!"

Vierundsechzig neue Bachkantaten.

(Zu dem ersten Bericht von A. Prill, Hildburghausen im Aprilheft.)

Unsere Leser werden den wunderlichen Aufsatz im April-Heft dieses Jahrganges über den angeblichen Fund von 64 neuen Bachkantaten mit stillem Vergnügen genossen haben. Es sind uns mehrere Anfragen zugegangen, wer sich denn hinter dem ominösen Autorenpseudonym A. Prill verbergen mag. Wir sind nicht berechtigt das Dunkel um den Verfasser zu lüften, sondern möchten nur sagen, daß es sich um einen namhaften Bachforscher handelt, in dem sich das Wunschbild nach einem solchen Funde zu der von uns abgedruckten Novelette verdichtet hat. Er selbst hofft, und wir sind mit ihm darin einig, daß niemand in einer solchen Phantasie um den geheiligten Namen Bachs herum ein Sakrileg sehen wird, da ja nur die liebevollste Vertrautheit mit dem Werk Bachs ihn zur Abfassung veranlassen konnte. Der eigentliche Sinn des Aufsatzes liegt in der Ironie des Schlußsatzes „es seien bekanntlich alle deutschen Musiker mit den vorhandenen 216 Kantaten genauestens vertraut". Möchte es doch bald dazu kommen, daß dieser fromme Wunsch Erfüllung finde!

Die Schriftleitung.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Nachzutragen ist die Besprechung der uraufgeführten Oper „Andromache" von Herbert Windt, die infolge Verlegung der Première in meinem vorigen Bericht keine Berücksichtigung mehr finden konnte. Der bereits mit talentvollen Orchesterwerken hervorgetretene Schüler von Klatte und Schreker hat mit diesem musikdramatischen Erstlingswerk nach eigenem Text einen Erfolg errungen, der trotz einiger Bedenken vollauf gerechtfertigt erscheint. Das Libretto behandelt das Schicksal der unglücklichen Witwe Hektors, die dem verhaßten König Pyrrhus die Hand reichen muß, um das Leben ihres von Pyrrhus verborgen gehaltenen Söhnchens Skamander zu retten. Dieser Seelenkonflikt der Andromache, der durch die Einführung der ehrgeizigen Gegenspielerin Hermione erhöht und durch den Orest als Werkzeug der Katastrophe zugunsten Andromaches entschieden wird, zeigt einige undramatische Weitschweifigkeiten (Monologe) und unübersichtliche Einzelheiten. Die Einteilung der Handlung, ihre Einbettung zwischen die beiden gewaltigen Chorszenen des Anfanges und des Schlusses und die dramatischen Steigerungen verraten eine sehr geschickte Hand. Wenn auch dem Komponisten zeitweilig der Sinn für eine Ökonomie der musikalischen Ausdrucksmittel fehlt und die Farben der mitunter zu ekstatischen Orchestersprache reichlich dick aufgetragen sind, so wird man andererseits durch wertvolle melodische Einfälle, durch eine virtuose Orchesterbehandlung, durch wirkungsstarke Spannungsmomente entschädigt. Trotz der harmonischen Kompliziertheit bietet Windt keine „Zukunftsmusik", sondern stellt sich auf den Boden der Gegenwart. Die Inszenierung Hörths war in engster Anlehnung an den klassischen Stil („Thymele", „Kothurne") und unter Verwendung einer „Farbenorgel" für den Hintergrund etwas nüchtern. Unter musikalischer Leitung von Erich Kleiber fanden sich Margarete Klose, Moje Forbach, Fritz Wolff und Herbert Jansen, denen der Komponist physisch kaum zu bewältigende Aufgaben stellt, in dankenswertem Zusammenspiel.

Nach dieser Neuheit hüllten sich die Berliner Opernbühnen wieder wochenlang in Schweigen. Eine Neuaufnahme der „Turandot" wurde nicht offiziell als Neuinszenierung bezeichnet. Ebensowenig der am Karfreitag gespielte „Parsifal", szenisch wohl das Kläglichste, was ich je in einer Parsifalaufführung gesehen habe. Ein Gralswald mit gemalten Sonnenstrahlen auf einem Hintergrund ohne jede Tiefenwirkung, eine Blumenmädchenszene ohne Blumen, statt dessen ein paar belaubte Baumäste in der Höhe, schließlich eine Karfreitagswiese mit kitschig süßen bleistiftdünnen Birkenbäumchen auf einem Billardtuch vor einem spinatgrün beklexten Vorhang. Und für eine solche Inszenierung zeichnet Frau Louise Reuß-Belce verantwortlich? Unbegreiflich.

Das Konzertleben Berlins nähert sich seinem Saisonabschluß. Als erstes Anzeichen gilt die Beendigung der großen Konzertreihen: Furtwängler verabschiedete sich mit Bach, Beethoven und einer sehr interessanten Altenglischen Suite, die Max Ettinger geschickt zusammengestellt hat. Reizvolle Melodien aus vorklassischer Zeit treten uns hier entgegen, die sicherlich überall Anklang finden werden. Bruno Walter bot zum Schluß ein klassisches Programm, und vom Flügel aus dirigierend gab er einem Mozartschen Klavierkonzert den Ausdruck seines überästhetischen Wesens. In voraufgegangenen Furtwängler-Konzerten lernten wir Maurice Ravel als Dirigent seines eigenen neuentstandenen „Konzertes für Klavier und Orchester" kennen. Ravel scheint den Höhepunkt seiner Entwicklung bereits überschritten zu haben. Das ganze, formal ziemlich kurze Stückchen ist inhaltlich uneigen und schwach in der Erfindung und weist in der impressionistisch-süßlich getönten Chopinade des zweiten Satzes gedankliche Schwächen auf, die wir eigentlich bei Ravel nicht gewohnt sind. Die Pianistin Marguerite Long entsprach den künstlerischen Anforderungen dieses Klavierkonzertes. War aber dieser französische Besuch in einem deutschen Sinfoniekonzert wirklich eine künstlerische Notwendigkeit?

Das Berliner Sinfonie-Orchester hat sich neuerdings lebhaft für die Gegenwartsmusik eingesetzt und damit bewiesen, daß es in unermüdlichem Streben sein eigenes künstlerisches Arbeitsfeld zu behaupten vermag. Ich hörte da beispielsweise die uraufgeführten „Variationen für großes Orchester" von Walther Gmeindl, die in der zynischen Brutalität ihrer Klanganhäufungen Strawinsky weit übertrumpfen. Eine artistische Leistung ersten Ranges für das unter Leitung von Frieder Weißmann stehende Orchester. Ein hoher Magistratsrat hat jedoch soeben verfügt, daß das Sinfonie-Orchester aufzulösen ist, weil die Subvention von 157000 Mark eingespart werden muß. Damit verliert das Berliner Musikleben einen Klangkörper, der in der Zeit seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens unendlich viel für soziale Musikpflege getan hat und auf seinen Auslandsreisen und Grenzlandfahrten unter den bedeutendsten Stabführern einen Erfolg nach dem andern an seine Fahnen geheftet hat. Die Mitglieder des Orchesters werden nunmehr auf die Städtische Oper, den Rundfunk und — das Philharmonische Orchester verteilt, dessen Zahl sich auf 103 erhöht. Das ist eine soziale Zwangsmaßnahme, die künstlerisch in keiner Weise zu rechtfertigen ist. Denn das im Verlauf vieler Jahre glänzend eingespielte Philharmonische Orchester kann ohne weiteres keine Fremdkörper in seine Organisation aufnehmen, selbst wenn es sich um gediegene und einwandfreie Künstler handelt. Das ist fürwahr ein Danaergeschenk der Stadt Berlin kurz vor der Feier zum fünfzigjährigen Bestehen der Philharmoniker! Für eine Stadt von der Größe und Bedeutung Berlins ist es immerhin recht blamabel, wenn sie nicht einmal in der Lage ist, zwei städtische Orchester zu halten, und der Vorwurf künstlerischer Kurzsichtigkeit kann in diesem Falle nicht ausbleiben.

Ein anderes Bild aus dem Berliner Konzertleben der letzten Wochen: und vor unserem Auge stehen die allgewohnten Karfreitagskonzerte, die stets durch den Ernst und die Gewissenhaftigkeit der Darstellung gekennzeichneten Passionsaufführungen der „Singakademie" unter dem Stabe von Georg Schumann, sodann die von Klemperer dirigierte „Matthäuspassion" in der ihm eigenen hartnäckigen Nüchternheit unter fast grundsätzlicher Vermeidung aller Ritardandi und Choralfermaten. Einige Tage später widmete sich Klemperer mit dem gleichen vortrefflichen „Philharmonischen Chor", der auch die Matthäuspassion spielend bewältigt hatte, in einem Staatsopernkonzert der „Neunten Sinfonie". Hart und eckig, dabei nicht frei von rhythmischen Unstimmigkeiten, falschen Einsätzen wie das Horn im Scherzo, übersteigert im Tempo, und ganz besonders brutal in der Behandlung des wie ein Maschinengewehr klingenden Schlagzeugs.

Dann erwähnen wir noch die Goethe-Feier im Staatlichen Schauspielhaus mit der szenischen Darstellung des Konzertteils in historischen Kostümen unter Mitwirkung von Käte Heidersbach, H. Schey, Carl Clewing u. a. nach einem kurzen wissenschaftlichen Vortrag von Max Friedländer. — Wir gedenken ferner der Erstaufführung einer kleinen musikhistorischen Kostbarkeit, des Konzertes für eine hohe D-Trompete von Leopold Mozart in einer Veranstaltung der Staatskapelle. Ein Werk, dessen technische Schwierigkeiten den Kammermusiker Hans Bode vor nicht einwandfrei lösbare Aufgaben stellten. — Ein kurzes Verweilen bei unseren Männerchören: dem Berliner „Lehrergesangverein", der wiederum ein anspruchsvolles Programm durchführte, dem Sängerverein „Cäcilia Melodia", der ein nachgelassenes großes a-cappella-Chorwerk von Hugo Kaun und eine nicht recht geglückte Moldenhauer-Imitation von G. F. Wehle unter bewährter Leitung von Max Eschke zur Uraufführung brachte. Nennen wir schließlich noch die Namen der Veranstalter von Solistenabenden wie die treffliche Geigerin Marta Linz, den Flötisten Rolf Ermeler, das neugegründete erfolgreiche Trio Spiwakowsky mit Edmund Kurtz, dann die wenig anregenden Sinfoniekonzerte unter Leitung von Leo Blech — schließlich eine Aufführung der „Missa solemnis" im Rahmen der volkstümlichen Konzerte unter Leitung von Bruno Kittel, der sich diesmal selbst übertraf, so haben wir einen Überblick über die immerhin bemerkenswerte Regsamkeit des Berliner Konzertlebens gewonnen, das wieder einmal mit dem erwachenden Frühling ausklingt.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Noch immer muß das Auge des musikalischen Berichterstatters fast mehr auf wirtschaftliche und musikpolitische als eigentlich künstlerische Ereignisse gerichtet sein. Daß auch da wieder, man darf wohl sagen, endlich auch das benachbarte Ausland ähnliche Erschütterungen verspürt, wie wir sie seit Monaten zu leiden haben, ist weniger ein magerer Trost als vielmehr hoffentlich ein Anzeichen beginnender allgemeiner Ernüchterung und Erkenntnis, daß Abhilfe nottut. So steht die Pariser Große Oper vor der Schließung, und das Amsterdamer Kgl. Theater erklärte, demnächst keine Gehälter mehr auszahlen zu können! Nun aber zu uns selbst: Wie schon gemeldet, hat die Stadt Krefeld überraschenderweise die Meldung, ihr Theater solle verpachtet werden, dementiert, allerdings ohne nähere Angabe und Begründung. In Düsseldorf, wo das weitberühmte Schauspielhaus der Luise Dumont einen städtischen oder staatlichen Zuschuß verlangt, sich aber gleichzeitig zu einer, sehr begrüßten Spielgemeinschaft mit Köln vereinigt hat, wurde dem Generalmusikdirektor Hans Weisbach zum Herbst gekündigt, da seine zahlreichen Gastreisen den Spielplan beeinträchtigt und das Interesse der Abonnenten gemindert haben. Man wird im kommenden Winter sich mit Gastdirigenten behelfen. In Oberhausen entschied sich die Stadtverwaltung, den Stadtverordneten die Weiterführung von Konzert und Operette anzuempfehlen. Die Hamborner Musiker werden während des Sommers nach Swinemünde gehen und nach ihrer Rückkehr in den städtischen Bürodienst übernommen werden. In Kassel soll anstelle des nach Wiesbaden gehenden Intendanten Berg-Ehlert einer der einheimischen Regisseure die Bühne verwalten. Der Staat wird ein etwaiges Defizit übernehmen. Mainz kündigte, ebenso wie Bonn seinem Orchester „vorsorglich". Münster löste den, mit Bernau geschlossenen Theaterpachtvertrag vorzeitig, wird aber, laut Beschluß des Arbeitsgerichts sein Orchester beibehalten und beschäftigen müssen. Das Aachener Stadttheater wurde für ein weiteres Jahr gesichert, schon allein aus Interesse an seiner Werbetätigkeit für das Bad Aachen. Die Wuppertaler Bühnen werden, bei Gestellung des Hauses und des Fundus durch die Stadt, von einer Betriebsgesellschaft unter Beteiligung der Bürgerschaft fortgeführt werden. Köln hat seine Opernpreise im Hinblick auf die, durch die neueste Notverordnung eingetretene Zurückhaltung der Besucher wesentlich herabgesetzt. Erfreulicherweise hat sich hier die Erhaltung der Rheinischen Musikschule, die in Frage stand, durchsetzen können. Die Schulmusikabteilung, neuerdings ebenfalls durch den allgemeinen Gymnasial-Lehrerabbau beeinträchtigt, lenkte durch eine Tagung im Saale der Hochschule die Aufmerksamkeit auf sich, wobei in Anwesenheit eines Vertreters der Regierung Prof. Braunfels, Müller und Oberborbeck über organisatorische Fragen sprachen und in einem abendlichen Konzert kompositorische Arbeiten von Studierenden vorgeführt wurden, unter denen sich zum Teil recht Verheißungsvolles befand. Auch sonst hörte man gerade in den letzten Wochen hier manch wertvolles Neugut, so im Rahmen der Musikbüchereiabende Klavier- und Kammermusik von Josef Frey und Fritz Isselmann, geistliche Chor- und Orgelmusik von August Klein, Hermann Schröder, Kaspar Röseling, Heinrich Lemacher (Solistin: Liselotte Mann). Die Gesellschaft für neue Musik bot, vom Kolischquartett vorgetragen, Honeggers neue Altgesänge „Ostern in New York" und Werke von Schönberg und Bartok. Das Schulze-Priskaquartett spielte vollendet Borodin, das Budapester Quartett Tschaikowsky u. a. An solistischen Konzerten verdienen Erwähnung dasjenige Franz Völkers und Poldi Mildners im Meisterabend und das Auftreten zweier bedeutender Pianisten: Höhns, der uns vier bekannte Beethovensonaten und Erdmanns, der in der Musikalischen Gesellschaft Schubert, Mendelssohn und Alkan interpretierte. Im übrigen wogen vor chorische Aufführungen, so die neuer Werke von Pestalozzi und Unger durch den Lehrer- und Lehrerinnengesangverein unter Md. Pielken, Bachscher Kantaten unter Prof. Boell, alter geistlicher Musik unter Werner

Gößling (Soliſtinnen: Milli Engelmann und Mia Biſchof), der Johannespaſſion durch die Singakademie unter Morſchel, des Brahmsſchen Requiems unter Bredack, der oratoriſchen Wiedergabe von Purcells „Dido und Aeneas" durch die Muſikantengilde unter Engel (Soliſtin: Tillmanns) und der Matthäuspaſſion mit einem namhaften Soloquartett, desgleichen des Bachſchen Magnificat und der Beethovenſchen Neunten unter Abendroth im Gürzenich, der auch Wagners Parſifalvorſpiel und Bruckners überragende Achte zu ſchönſter Wirkung brachte. Wetzlers „Aſſiſi", vom Komponiſten dirigiert, hinterließ wieder die Achtung vor dem Könner, weniger die Empfindung ſchöpferiſcher Notwendigkeit. Kayla Mitzel, New York ſpielte am gleichen Abend Tſchaikowskys Violinkonzert. Zu vermerken iſt endlich, daß die Kölner Univerſität ein Ordinariat für Muſikgeſchichte einrichtete und dafür Prof. Kroyer-Leipzig berief, den bekannten Kenner des Madrigals. Im Opernhaus hörten wir als Erſtaufführung Millöckers alte Operette „Gasparone" in einer Neubearbeitung Ernſt Steffans, die das Ganze, wenn auch geſchmackvoll, moderniſiert und unter der ausgezeichneten muſikaliſchen Leitung Gößlings. Der Rundfunk bot Tochs Cellokonzert, von Feldin virtuos geſpielt, Regers geniale Hillervariationen, Fiedlers Luſtſpielouvertüre, Frenkels Suite, Ungers Türkiſch-armeniſche Suite unter Dr. Buſchkötter, eine Kuno Stierlinſtunde, Schützens Matthäuspaſſion unter Beer-Düſſeldorf, alte Kirchenmuſik unter KM Rehmann-Aachen und Bruckners f-moll-Meſſe (Buſchkötter).

Aachen gab eine Neuaufführung des Wagnerſchen „Rings", außerdem Donizettis „Lucia di Lammermoor" und Korngolds „Schneemann", Düſſeldorf Puccinis „Mädchen aus dem goldnen Weſten", ein Cembalokonzert Milly Homanns mit Werken von Bach, Händel, Rameau, Daquin und die Bachſche Johannespaſſion unter Dr. Neyſes. In Dortmund hörte man wieder einmal Nicolais „Luſtige Weiber" und — Bachs „Kunſt der Fuge" unter Wolfes und Sieben. Hans Pfitzner leitete hier am Karfreitag perſönlich ſeine neueſte Oper „Das Herz". Eſſen brachte im Verfolg der heutigen Offenbach-„Renaiſſance" deſſen „Madame Erzherzog", ein kaum lohnendes Unterfangen. Das neue „Elly Ney-Trio" (Ney, Stroß, Hoelſcher) ſtellte ſich mit ſchönſtem Erfolg vor, ebenſo wie es in Hagen u. a. konzertierte, woſelbſt Artur Laugs im Rahmen ſeines Kammerchors ſein Thema mit Variationen für zwei Klaviere mit beſtem Gelingen aus der Taufe hob. Mainz bemühte ſich um die Wiederbelebung des Flotowſchen „Aleſſandro Stradella" unter Bertholds Leitung, Münſter bot die ſehr eindrucksvolle Uraufführung der Oper „Tragödie des Arezzo" des jugendlichen Richard Hageman, der, geborener Holländer, als Dirigent am Metropolitan Opera House in New York wirkt. Rheydt brachte unter Oudille-Krefeld in einer Haydnfeier des Meiſters „Sieben Worte des Erlöſers am Kreuze", Wiesbaden die Erſtaufführung des muſikaliſchen Luſtſpiels „Liebling adieu" von Bertuch und Sachs, ein im ſchlimmen Sinne „zeitgemäßes" Stück, dazu die Weillſche „Bürgſchaft" in getreuer Nachfolge der Berliner Stadtoper und zwar unter Rankl, dem Nachfolger Böhlkes.

Wiener Muſik.

Von Victor Junk, Wien.

Den 100. Todestag Goethes auch in Muſik würdig zu feiern, iſt keine ganz leichte Aufgabe; denn, ſoviel auch Goethes Dichtung der Muſik Anregung gegeben hat, ſo ſind es doch nur wenige Werke, deren Muſik vollgültig neben den erhabenen Worten beſtehen kann. Beethovens Egmont-Muſik iſt eines davon. Von ihr veranſtaltete die Geſellſchaft der Muſikfreunde eine ſchöne Aufführung, zu der Ludwig Wüllner die zugehörigen Worte mit dem ihm eigenen jugendlichen Schwung ſprach, dann ſang Hans Duhan mit oft gerühmter tiefer Empfindung einige der großen Orcheſterlieder Hugo Wolfs. Der vertonten Goetheſchen Lyrik widmete die Konzerthausgeſellſchaft einen Abend, an dem ſich zwei unſerer ſeelenvollſten Interpreten, Richard Mayr und Eliſabeth Schumann zuſammenfanden, um, von Karl Al-

win köstlich begleitet, Schubertische und vor-Schubertische Goethelieder zu Gehör zu bringen. Lieder und Duette, sowie Brahms'sche Chöre zu Goethes Worten hörten wir auch in einer schönen Feier im Rahmen der „Arbeiter-Sinfoniekonzerte" und da gab es sogar eine Erstaufführung: von Ernst Křeneks Musik zum „Triumph der Empfindsamkeit". Es ist vielleicht bezeichnend, daß der Komponist gerade nach dieser grillenhaften literarischen Satire greift, um sie mit Musik zu umgeben. Wir hörten sie in der konzertanten Fassung als viersätzige Suite, und ihre Qualitäten scheinen uns mehr im rhythmischen Schmiß, in der flott hingeworfenen, aber wohlgeformten Zeichnung zu liegen, als etwa in thematischer Reichhaltigkeit oder Besonderheit. Dem satirischen Grundton kommen grell dissonierende Fehlklänge, namentlich im Blech, und die übliche Überwucherung durch das Schlagzeug zu Hilfe. Den Höhepunkt bildet das Tanzlied des letzten Satzes, das aber vor lauter Karikatur die eigene Zeichnung zurücktreten läßt.

In imponierender Größe wurde Haydns 200. Geburtstag begangen. Ist es doch kaum möglich, alle die Huldigungen und Feste auch nur zu nennen, die dem Genius hierbei dargebracht wurden. Sie begannen in Rohrau, dem an der Leitha, unweit von Wien gelegenen Geburtsort. Dort wurde, nach feierlicher („Theresien"-)Messe, im Hof des ehrwürdigen Hauses eine Haydn-Eiche gepflanzt, vor dem Denkmal im Schloßpark durch den österreichischen Bundespräsidenten ein Kranz niedergelegt, sodann die vom derzeitigen Schloßherrn, dem Grafen Harrach, veranstaltete Haydn-Ausstellung eröffnet. Auch die Stadt Wien zeigte ihre Haydn-Reliquien in einer eigenen Gedächtnisausstellung in ihrem Historischen Museum. Der Schubertbund stiftete eine Gedenktafel an der Gumpendorfer Pfarrkirche, in der der sterbliche Leib des Meisters vor seiner letzten Fahrt eingesegnet worden war, und der Männergesangverein am Sterbehause, in dem die „Schöpfung" und die „Jahreszeiten" entstanden sind. Die Wiener Sängerschaft huldigte mit einem Festzug zum Haydn-Denkmal auf der Mariahilferstraße. Auch in der Hauptstadt des österreichischen Burgenlands, in Eisenstadt, wurden die Stätten des Erdenwallens des populären Meisters aufgesucht und das Grab feierlich bekränzt.

Alle diese Gelegenheiten gaben natürlich auch Anlaß, Werke Haydns hören zu lassen. So muß die eindrucksvolle Aufführung der Nelsonmesse im Eisenstädter Kalvarienbergkirchlein genannt werden, die durch die Besten unsrer Staatsoper, mit Clemens Krauß an der Spitze, zelebriert wurde, nicht minder ein Konzert des Staatsopernchors in der städtischen Pfarrkirche.

Was nun die musikalischen Feiern in Wien selbst anlangt, so brachte der Schubertbund am Karfreitag Haydns „Sieben Worte Jesu am Kreuz", jenes Werk, das Haydn selbst für sein bestes erklärt hatte, zu einer Aufführung, zu welcher Viktor Keldorfer, der Dirigent des Schubertbundes, die erste Fassung mit den überaus wirkungsvollen Bariton-Rezitativen wieder hergestellt hatte, deren Orchesterstimmen sich in Eisenstadt glücklicherweise wieder auffinden ließen; Hans Duhan war den Worten Christi der edelste Interpret. Die österreichische Leo-Gesellschaft ließ durch Erika Rokyta einige der Schottischen Lieder, sowie das launige Klavierquartett „Das Echo" vorführen; die große Veranstaltung der Bundesregierung endlich brachte gemischte Chöre, die Variationen über die Volkshymne und das so selten gehörte machtvolle „Te Deum" mit den Philharmonikern und einem gewaltigen Massenchor unter Clem. Krauß. Eine der eindrucksvollsten Veranstaltungen war die Aufführung der „Jahreszeiten" im Konzerthaus unter Bruno Walter. Wiedermal bewunderten wir, wie dieser Dirigent es versteht, mit seinen Leuten zu studieren, die Solisten auszuwählen, das Werk im Großen zu übersehen und doch alle die kleinen, oft versteckten Feinheiten im Ausdruck und im Kolorit aus der Partitur herauszuholen. Dankbar und anerkennend seien die Namen der drei Einzelsänger hervorgehoben, der Frau Thea Böhm-Linhard aus Hamburg, des Münchner Opernsängers Jul. Patzak und unseres, zu immer größerer Meisterschaft aufgestiegenen Bassisten Jos. Manowarda. Die Gesellschaft der Musikfreunde gab zwei Haydn-Festkonzerte, eines mit den Philharmonikern unter Clemens Krauß, das als glanzvolles Mittelstück das Violoncellokonzert in D aufwies, von Meister Casals mit der ihm eigenen Innigkeit zum Entzücken der Zuhörer gespielt, und eine machtvolle Aufführung der „Schöpfung" unter Robert Heger. Auch die Musikakademie huldigte dem Genius; nach einer eindrucksvollen Festrede von Professor Robert

Lach produzierten sich Schüler der Anstalt, die zum Schluß, von Oswald Kabasta angeführt, in der Sinfonie mit dem Paukenwirbel triumphierten. — Eine Bemerkung kann ich hiebei nicht unterdrücken: Da Haydn doch nicht weniger als 104 Sinfonien geschrieben hat, ist es recht auffallend, daß von diesen 104 ausgerechnet nur eine einzige, und zwar eben die genannte in Es, mit dem Paukenwirbel, viermal im Rahmen dieser Haydnfeier gespielt worden ist. Ist es gleich eines der prächtigsten und leidenschaftlichsten Werke, so hätte doch vielleicht eben dieser Anlaß geboten, aus dem reichen Schatze des zur Verfügung Stehenden etwas mehr Abwechselndes und Kontrastierendes zu wählen. Aber freilich, wer könnte die Es-dur-Sinfonie zu oft gehört haben! Übrigens war es Prof. Kabasta, der daneben auch andre sinfonische Werke des Meisters hören ließ, darunter das Trompetenkonzert in Es, die Partita in F und die konzertante Sinfonie op. 84 mit den Soli für Violine, Cello, Oboe und Fagott; die Aufführung, die zugleich die Haydn-Huldigung von Radio Wien war, konnte sich mit Recht „Unbekanntes von Haydn" betiteln. — Kammermusikstücke brachten dann auch das Rosé- und das gastierende Busch-Quartett.

Aus der Fülle des in diesem reichen Spielwinter sonst Gebotenen ist noch manches hervorzuheben, so die österliche Aufführung der „Matthäuspassion" im Gesellschaftskonzert unter Heger, die sich allerdings mit der exakten Ausführung des Werkes begnügte und an Wärme und unmittelbar ergreifender Wirkung hinter der durch den Rundfunk aus Leipzig auch zu uns gesandten Straube'schen zurückblieb. Sodann ein a cappella-Konzert des Staatsopernchors mit der Uraufführng der neuen kunstvoll gesetzten, 20stimmigen Fassung von Strauß' großzügiger „Deutscher Motette" durch Clemens Krauß. Solcher Riesenleistungen ist wohl kaum eine andre Chorvereinigung fähig, als die unsrer Staatsoper. Unter Ferdin. Großmann, ihrem eigentlichen fachlichen Leiter, sang sie auch ältere polyphone Chorstücke mit bewundernswerter, individuell beseelter Vortragskunst. Eine besondere Anziehung übte an jenem Abend die Mitwirkung des Opernsängers Franz Völker aus, der zum erstenmal als Liedersänger vor uns erschien und auch hier restlos entzückte. In Clemens Krauß' Klavier-Begleitung lebte etwas von der in Wien nun recht selten gewordenen feinen Akkompagnierungskunst wieder auf.

Direktor Krauß, der in jedem seiner Philharmonischen Konzerte mit einer fesselnden Neuheit aufwartete, tat es auch im letzten der Saison und unterhielt uns mit den launigen „Pupazetti, fünf Stücken für Marionetten" von Casella; es sind dies anmutig dahintänzelnde amüsante Sätzlein, die dennoch dem Orchester Gelegenheit zu virtuoser Brillanz geben. Daneben erfreute uns die kleine Serenade op. 16 des jugendlichen Brahms und das von Szigetti mit unvergleichlicher Stilfeinheit gespielte Mozart'sche Violinkonzert (Köchel Nr. 218). Da wir von Solisten reden, so sei nochmals Casals genannt, dem wir die Freude verdanken, auch das Dvořák'sche Cellokonzert von ihm gehört zu haben. Es geschah in einem der Heger'schen Orchesterkonzerte, das auch eine „Singspiel-Ouverture" von Zoltan Kodály zur Uraufführung brachte. Sie ist reichlich modern, nicht immer im guten Sinne — man schreibt ja heute auch keine Singspiele mehr — dagegen voll dissonierender Orchesterschreie und mit den üblichen Schlagzeugexzessen ausgestattet, dabei gut in der äußeren Faktur, nur wird man die Vorstellung nicht los, daß das Lesen der Partitur für das Auge erfreulicher sein mag, als das Anhören fürs Ohr. Der Gedanke an ein heiteres Singspiel, und das soll doch die Gattung sein, kann einem wohl nur ganz vorübergehend kommen. Einen wahrhaft beglückenden Eindruck hinterließ wie immer, wenn sie nach Wien kommt, Dorothea Braus; sie spielte in einem der Reichwein-Konzerte das so selten gehörte Klavierkonzert von Hermann Götz. Die liebliche Grazie und der mitreißende Schwung dieser Komposition, ihre wundersame Frische und der Reichtum an gesanglichen Themen liegen dieser Künstlerin (die man die Melba des Klaviers nennen möchte) ganz besonders, und das Pianissimo ihrer Soli an den langsamen Stellen wird ihr so leicht nicht jemand nachspielen können. Reichwein ließ das Orchester in allen Nüancen dem farbenreichen Spiel der Künstlerin ein ebenbürtiger Gefährte sein.

Eine neue Klaviersonate von Erich Korngold hob Paul Weingarten, wie man so sagt, aus der Taufe; mit kontrapunktischem Geschick gearbeitet, an melodischer, besser gesagt:

melodramatischer Gesanglichkeit reich, natürlich und gefällig, ist die Sonate wirkungsvoll und dankbar. Ernst K ř e n e k hat eine neue lyrische Saite angeschlagen mit seinen „Durch die Nacht" betitelten Liedern auf die gedanklich beschwerten Verse von Karl Kraus. Der Übermut seines früheren Schaffens (Jonny) scheint ihm vergangen zu sein; er konzentriert sich zu ernster, sauberer Arbeit und schafft visionäre Nachtbilder, deren Zeichnung allerdings noch immer mehr in den untergelegten Versen als in einer eigenkräftigen Musik bildhaft werden. Hedda K u x hatte sich damit keine leichte Aufgabe gestellt, aber sie bezwang sie.

In der Staatsoper folgt Neustudierung auf Neustudierung. Nach der „Elektra" ist es nun der „F r e i s c h ü t z", der bei uns wieder lebendig geworden ist. Endlich! Und dennoch, ganz froh kann man darüber nicht werden. Daß es nicht mehr der liebe alte „Freischütz" ist, sondern ein modernisierter, dafür hat, wie zu erwarten, schon die Regie gesorgt. Sie versucht nichts geringeres, als jeden Traum der kindlichen Fantasie dieses Werks zu verwirklichen. Man sieht alles leibhaftig vor sich und braucht sich nichts mehr vorzustellen, jede Illusion wird realisiert, die Fantasie ist ausgeschaltet. Musikalisch ist alles aufs Delikateste herausgearbeitet und von Clemens K r a u ß glanzvoll gebracht. Doch auch hier wäre weniger vielleicht mehr, um die schlichte Natürlichkeit dieser Musik ganz in ihrem Rechte zu belassen.

Die Abwechslung in der Besetzung der beiden Frauenrollen erwies sich als eine gute Einrichtung, denn durch sie wurde die Fehlbesetzung der ersten Aufführung allmählich gutgemacht. Vor allem ist das Aennchen bei Fräulein R e i n i n g in die richtigen Hände gelangt. Die Männerrollen dagegen waren durch die Herren V ö l k e r (Max), M a n o w a r d a (Kaspar) und M a y r (Eremit) von Anfang an so dargestellt, wie man sie sich für den „Freischütz" wünscht.

Zum Schlusse noch eine Bemerkung: Kommen zyklische Aufführungen des „Ringes" zustande wie die letzte, die durch die im engsten Zusammenhang mit der Szene durchgeistigte musikalische Feinarbeit von Clemens K r a u ß eine glänzende zu nennen war, so empfinden wir die beständigen Gastspiele auswärtiger Kräfte, die für Brünnhilde und Siegfried alternierend eintreten müssen, recht schmerzlich, und seien die Gäste auch noch so hervorragend wie Frau Anni H e l m und unser unvergeßlicher Richard S c h u b e r t. Gerade dieser letztere ist ein idealer Siegfried, und seine Stimme blüht auf in jugendlicher Frische und Kraft, in Wärme und Wohllaut. Horchte man besser auf die Stimme des Publikums, das noch immer der unverdorbenste Richter in diesen Dingen ist, so müßte die Wiedergewinnung Schuberts für Wien schon längst beschlossene Sache sein.

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Anna Börner, Bremen.

Aus den nachfolgenden Silben sind 29 Wörter zu bilden, deren Anfangs- und Endbuchstaben — beide Male von oben nach unten gelesen — einen Ausspruch Beethovens ergeben. Dabei gelten *ue* am Ende und *ch* am Anfang als e i n Buchstabe. (Ein Wort ist einsilbig.)

Die Silben lauten:

a — ak — bach — bel — bes — bi — bram — can — che — chor — chord — chen — ci — da — de — de — de — di — di — di — drei — e — ef — er — erb — er — frem — gie — gue — gue — hö — hungs — i — in — in — in — klang — kla — kord — li — land — lau — le — le — le — ler — let — mas — me — mez — meau — men — men — mon — na — nä — ne — nen — neu — ni — nie — no — or — ra — rol — rung — se — stru — ta — te — ter — tho — tie — tra — u — um — un — un — va — vi — xos — zei — zi.

Die Wörter bedeuten:

1. Pädagoge
2. Modernes Chorwerk
3. Ausarbeitung eines Orcheſterwerkes
4. Vortragsbezeichnung
5. Muſikinſtrument
6. Trauergeſang
7. Name für Klavierſtücke
8. Notenſchrift
9. Zuſammenklang
10. Inſtrumentale Einleitung
11. Name zweier italieniſcher Tonkünſtler
12. Es folgt
13. Ein Teil der Geige (franz.)
14. Muſikinſtrument (franz.)
15. Berühmter Sänger
16. Brahms'ſches Chorwerk
17. Biograph Schumanns
18. Zuſammenklang
19. Oper von Verdi
20. Komponiſt einer beliebten Oper
21. Altes Muſikinſtrument
22. Verfaſſer einer Harmonielehre
23. Romantiſche Oper
24. Inſel, die in einem Operntitel vorkommt
25. Franzöſiſcher Opernkomponiſt
26. Mozartſche Opernfigur
27. Muſikaliſches Vorzeichen
28. Biograph eines großen Muſikers
29. Intervall.

Die Löſungen des vorſtehenden Rätſels ſind bis 10. Juli an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung gelangen insgeſamt ſieben Preiſe zur Verteilung, über die das Los entſcheidet, und für die Bücher nach freier Wahl der Preisträger aus dem Verlag von Guſtav Boſſe zur Verfügung ſtehen. Die Preisſtaffelung iſt folgende:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—
vier Troſtpreiſe: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—

Für richtige Löſungen, die in beſonders gelungener Form (Dichtung, Kompoſition und dgl.) eingeſandt werden, behalten wir uns eine geſonderte Prämierung und gegebenenfalls auch Veröffentlichung vor. Z.

Die Löſung des muſikaliſchen Kreuzwort-Preisrätſels

von Karl Bonnekamp, Homberg (Februar-Heft 1932).

Die folgenden Worte waren zu finden:

Wagrecht: 1. Senta. 4. Scala. 7. Rocco. 8. Erik. 10. Erda. 13. Alt. 18. Arie. 19. Gade. 20. Elias. 21. Verdi. 22. Aſſad.
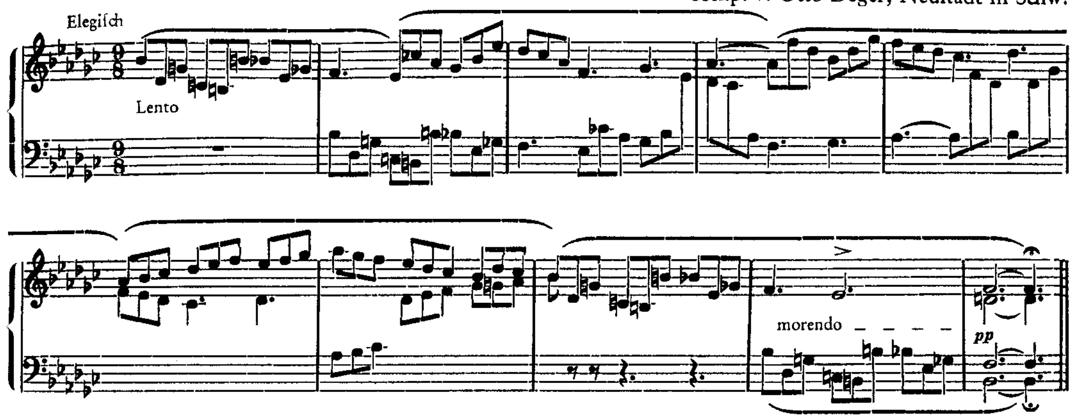
Senkrecht: 2. Weber. 3. Trio. 5. Coro. 6. Elgar. 9. Reger. 11. David. 12. Sly. 14. Ravel. 15. Lied. 16. Baß. 17. Lehár.

Die Rätſel-Korreſpondenzen gehören mit zu den heiterſten Briefen, die in unſer Redaktionsbüro kommen. So waren auch diesmal unter den insgeſamt 76 richtigen Löſungen eine Reihe von ergötzlichen Einſendungen, darunter auch wieder eine große Zahl von Kompoſitionen und Dichtungen, die uns immer erneut die Begeiſterung für unſere Rätſelecke bekunden. Es iſt oft wahrlich erſtaunlich, was ſo ein kleiner, harmloſer Scherz an weiteren Einfällen auslöſt! Unter den heutigen Einſendern erhalten einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 10.—): Helmut Bräutigam, Oberpri-

maner, Crimmitſchau — Otto Deger, Hauptlehrer, Neuſtadt i. Schw. — Walter Rau, Chemnitz — Johanna Senfter, Oppenheim. Wenn wir aus dieſen Einſendungen im nachſtehenden lediglich die „Kleine Kanoniſche Invention“ des Herrn Hauptlehrer Deger zum Abdruck bringen, ſo geſchieht es nicht, um dieſe Arbeit unter den 1. Preiſen nochmals beſonders hervorzuheben, ſondern lediglich um ihrer Kürze willen. Die übrigen 3 Kompoſitionen hätten wir nicht weniger gerne veröffentlicht, nur überſteigt ihre Länge leider weſentlich den Raum, den wir für Rätſelangelegenheiten in der „ZFM“ abzweigen können.

Kleine kanoniſche Invention.

comp. v. Otto Deger, Neuſtadt in Schw.



Herr Helmut Bräutigam hat diesmal über die Anfangsbuchſtaben der verlangten Wörter, die ſich als Tonnamen ausdrücken ließen, eine „Kleine Passacaglia und Fugetta für Streichorcheſter“ geſchrieben, die ein junges Talent verrät, dem wir eine gute Weiterentwicklung wünſchen. Die von Frl. Johanna Senfter, der bereits bewährten Reger-Schülerin, übermittelte Kompoſition, in der die ſämtlichen in der Löſung vertretenen Komponiſten zu Worte kommen, darf wohl als die ausgereifteſte unter den Einſendungen angeſehen werden. Herr Walter Rau, Chemnitz, ein unſeren Leſern ja auch bereits längſt bekannter Name, hat ſeiner Freude über das Gelingen der Löſung in einem ſauber durchgearbeiteten Klavierſtück „Stille Freude“ Ausdruck gegeben.

Einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 8.—) erhalten: Georg Amft, Studienrat, Habelſchwerdt — R. Gottſchalk, Rektor, Berlin — Paul Hoffmann, cand. ing., Danzig — Max Jentſchura, Lehrer, Rudersdorf — Rudolf Kocea, Lehrer, Wardt b. Xanten — Günther Köhler, stud. phil., Eiſenach — Max Menzel, Kantor, Meißen — Karl Schlegel, Recklinghauſen — Edwin Telſchow, Lehrer, z. Zt. Davos-Dorf — Richard Trägner, Kirchenmuſikdirektor, Chemnitz. Unter dieſen Einſendungen finden ſich insgeſamt 5 Dichtungen und 5 Kompoſitionen. Wir wählten aus den erſtgenannten den kurzen Vers des Herrn Gottſchalk zum Abdruck, während wir von der Veröffentlichung der übrigen Löſungsarten leider abſehen müſſen. Es ſei daher nur kurz angedeutet, daß Herr Max Jentſchura ein Trio für Violine, Cello und Klavier mit der Melodie aus den Anfangsbuchſtaben der Rätſelwörter ſchrieb, Herr Rudolf Kocea und Herr Max Menzel Motive der ſämtlichen Komponiſten aus der Rätſelaufgabe verwerteten, erſterer kontrapunktiſch, letzterer in Form eines Potpourri, während Herr Günther Köhler in ſeinem „Fröhlichen Oſtertanz“ und Herr Edwin Telſchow einen Teil der angefragten Komponiſten zu Worte kommen ließen. Auch die übrigen, dichteriſchen Einſendungen befaßten ſich im weſentlichen damit, die verſchiedenen angefragten Worte in ein einheitliches Ganzes zu fügen.

Hab' ich in Porta Schweiß vergoſſen,
in Homberg fand ich Ruh' und Raſt,
erklomm der Rätſelleiter Sproſſen
mit leichtem Schritt und ohne Haſt.

Es iſt der klugen Wandrer Weiſe
— und alle ſollten alſo tun —,
nach langer, mühevoller Reiſe
ein Stündchen träumend auszuruh'n.

Dann ſchmeckt, das weiß ein jeder Tramp,
ein Gläschen echter — Bon(n)ekamp.

R. Gottſchalk, Berlin.

Einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 6.—) erhalten die Dichtungen von: Hans Becker, Lehrer, Unterteutschenthal — Georg Dahlke, stud. päd., Dortmund — Theo Feige, Studienrat, Porta a. W. — Alex Grimpe, Komponist, Hamburg — Edwin Janetschek, Prag — Wilhelm Soltek, stud. päd., Buer-Hassel — Bruno Wamsler, Lehrer, Lauscha i. Th. — Christian Zeiller, München.

Und schließlich ein 4. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 4.—) wurde zuerkannt: Marcelle v. Elischer, Budapest — Hellmut Erhard, Freital/Deuben — Martin Georgi, Oberlehrer, Thum i. Erzgeb. — P. Knauth, Obermusikmeister, Zeitz — Vjekoslar Loncar, Musiklehrer, Zagreb.

Wir bitten nun die sämtlichen Preisträger, uns ihre Wünsche bekannt zu geben. Unsere Verlagswerke sind auf den Umschlagseiten des heutigen wie auch früherer Hefte angezeigt. Selbstverständlich stehen auch Verzeichnisse jederzeit auf Wunsch zur Verfügung.

Weitere richtige Lösungen sandten ein:

Ludwig Betz, Hadamar — Wilhelm Blank, Studienrat, Ottweiler — Emmerich Breyer, Budapest.

Helene Christian, Musiklehrerin, Neisse O.-S.

Prof. Adalbert Gattermann, Direktor der Leitmeritzer Orchesterschule, Leitmeritz — Edmund Graf, Jägersburg (Saargeb.).

Bruno Hegmann, stud. mus., Recklinghausen — Fritz Hering, Jena — Karl Hildebrand, Musiklehrer, Jever i. Oldbg. — Frau Prof. Maria Horand, Purkersdorf b. Wien — Artur Hübscher, Brieg.

Grete Jungk, Brake i. Oldbg.

Cilly Konopatzky, Pianistin, Danzig — Gertrud Kosiolek, Musiklehrerin, Neisse — Emma Krenkel, Musiklehrerin, Michelstedt i. Schw.

Hermann Langguth, Musikdirektor, Meiningen — Ernst Lemke, Studienrat, Stralsund — Wally Lenter, Konzertsängerin, Hildesheim — Jeanne Leyser, Klavierlehrerin, Zütphen (Holland) — Wilhelm Löhner, Freiberg i. Sa.

Willy Mädler, Leipzig — Hans Menzel, München — Ph. Möller, Hadamar.

Werner Pach, Musiklehrer, Berlin.

Dr. Raab, Freiwaldau — Gerd Ridder, Mühlheim/Ruhr — Elisabeth Rokahr, Musiklehrerin, Jena — Peter Roth, Leipzig.

Gräfin Schlieffen, Bad Doberan — Paul Schmidt, Lübeck — Max Schubert, Kantor, Schrebitz b. Döbeln — Olga Schuchardt, Nordenham/O. — Ernst Schumacher, Emden i. Ostfr. — Fritz Schwadtke, Kantor, Meißen — Elfriede Schwarz, Musiklehrerin, Neisse — Josef Sykora, Musiklehrer, Elbogen.

Schwester Tharsilla, Boppard/Rh. — Josef Tönnes, Organist, Duisburg — Irene Töpfer, Klavierlehrerin, Eisenberg i. Th. — Erika Trübe, stud. phil., Dessau — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz.

Martha ter Vehn, Emden i. Ostfriesld. — Paul Voß, Musiklehrer, Lauenburg i. Pomm.

Rudolf Wardenbach, Wattenscheid — Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B. — Leopold Weninger jr., Leipzig — D. Wohlfarth, Musiklehrerin, Freiberg i. Sa.

Else Zerrahn, Organistin, Schwerin i. Mcklbg. — Hedwig Zwiener, Klavierlehrerin, Neisse O.-Schles.

Neuerscheinungen.

Dr. phil. Albrecht Thausing: Reformgedanken zum Klavier- und Musikunterricht. Gr. 8⁰, 54 S. Steingräber-Verlag, Leipzig (1932). Preis: RM. 1.80.

Hermann Halbig: Jahrbuch der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin. Vierter Jahrgang 1930/1931. Gr. 8⁰, 102 S. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Georg Müller: Friedrich der Große, seine Flöten und sein Flötenspiel. Gr. 8⁰, 20 S. Mit Abbild. Verlag A. Parrhysius, Berlin SW. 11. Preis M. 0.60.

Margarete Högg: Die Gesangskunst der Faustina Hasse, Berliner Diss. Gr. 8⁰. 96 S. Mit Notenbeisp. Selbstverlag Dresden-Radebeul, Marienstraße 12 a.

Gerhard F. Wehle: Die Orgelimprovifation. Kl. 4°, 173 S. 1932. J. J. Webers Illuftrierte Handbücher. M. 4.50 geb.

Karl Geiringer: Jofeph Haydn. Gr. 4°. In d. Sammlung „Die großen Meifter der Mufik", hrsg. v. Dr. Ernft Bücken. Akademifche Verlagsgefellfchaft Athenaion, Potsdam.

Ernft Bücken: Handbuch der Mufikerziehung. 2.—5. Lieferung. Gr. 4°. Akademifche Verlagsgefellfchaft Athenaion, Potsdam.

Loebenftein: Klavierpädagogik (Mufikpädagogifche Bibliothek, hrsg. von Leo Keftenberg). Heft 13. 144 S. Quelle & Meyer, Leipzig. Kart. M. 4.80.

Walter Fickert: „Vom richtigen und erfolgreichen Klavierüben". 8°, 66 S. Collection Litolff, Braunfchweig.

Walter Niemann: Tango nobile. Rhythmifche Klavierminiatur für Unterricht und Hausmufik. 4°. Zimmermann, Leipzig.

Edmund Nick: Acht Lieder für eine Singftimme mit Klavier. 4°. Verlagsanftalt Deutfcher Tonkünftler, Mainz. M. 3.80.

Hermann Simon: Crucifixus (Die fieben Worte des Erlöfers) für 4ftimm. gem. Chor, Soli (Sopran und Bariton), Orgel u. Kammerorchefter (oder Orgel allein). Verlag Ries & Erler, Berlin.

Jahrbuch der Mufikbibliothek Peters für 1931. 38. Jahrg., hrsg. von Kurt Taut. 164 S. Leipzig 1932. Privatdruck des Verlages C. F. Peters in befchränkter Auflage. — Das diesjährige, foeben erfcheinende Jahrbuch der Mufikbibliothek Peters ift dem Jubiläumsjahr 1932 gewidmet: Haydn — Goethe — Zelter. Die verfchiedenen Auffätze werden nicht nur den Fachgelehrten, fondern auch den Mufikliebhaber feffeln. So Arnold Scherings geiftvolle Studie „Künftler, Kenner und Liebhaber der Mufik im Zeitalter Haydns und Goethes", Friedrich Blumes tief eindringende Unterfuchung „Jofeph Haydns künftlerifche Perfönlichkeit in feinen Streichquartetten" oder Jofeph Müller-Blattaus hiftorifches, intereffante Entwürfe Goethes zutage förderndes Effai „Goethe und die Kantate". — Zu weiteren Auffätzen (über den Gründer der Peters-Bibliothek u. a.) kommen noch die Totenfchau für das Jahr 1931 und die Fortführung der einzigartigen mufikalifchen Bibliographie (Verzeichnis der im Jahre 1931 in allen Kulturländern erfchienenen Bücher, Schriften und Differtationen über Mufik) hinzu und verleihen der wertvollen Publikation auch den Charakter eines Nachfchlagewerkes erfter Ordnung. —s—

Die „Öfterreichifche Kunft" bringt foeben eine fehr bemerkenswerte Haydn-Feftfchrift 1932 heraus, in der Minifterialrat Prof. Dr. K. Kobald, Univ.-Prof. Dr. Alfred Orel, Mufeumsdirektor Hermann Reuther, Prof. Viktor Keldorfer, Dr. Hugo Botftiber, Prof. Dr. Ernft Decfey, Dr. Elfe Hofmann, Dr. Egon Wellefz, Direktor Dr. Hedwig Kraus, Jean Chantavoine-Paris, Dr. Ernft Fritz Schmid, Dr. Karl Geiringer, Dr. Kalman Ifoz-Budapeft, Dr. Viktor Luithlen mit wertvollen Beiträgen vertreten find. Weiter enthält das Heft eine große Zahl von Bildern aus dem Leben und den Wirkungsftätten des Meifters und den Erftdruck eines von Dr. Karl Geiringer neuaufgefundenen und für den praktifchen Gebrauch eingerichteten Trios für Baryton, Viola und Cello, Haydns 95. Barytontrio, das um 1770 entftand. Am Schluß des Heftes findet man das Programm der offiziellen Wiener Haydn-Gedächtnisfeier 1932 fowie der Feierlichkeiten in den übrigen Teilen des Landes und einen Katalog der Wiener Haydn-Gedächtnisausftellung 1932, die eine wertvolle Ergänzung zu den übrigen Beiträgen des Heftes bilden.

Befprechungen.

Bücher:

FRANZ WÜLLNER: Chorübungen, neubearbeitet von Eberhard Schwickerath. Verlag Th. Ackermann, München 1931.

Die Umgeftaltung durch Schwickerath, der dafür zweifellos der beftausgewiefene Fachmann heißen darf, ift fehr gut, wenn auch tiefgreifend. Die Übungen der erften Stufe find vor allem rhythmifch bereichert worden und find nunmehr auf das Eitz'fche Tonwort eingeftellt, was ich perfönlich warm begrüße, da mit diefem Hilfsmittel (ich denke nur an Kiel und Flensburg) chorerzieherifch ausgezeichnete Ergebniffe erzielt werden. In zehn Jahren wird man jedoch, hoffe ich, nicht mehr Eitz, fondern die enorme Verbefferung und Vereinfachung durch R. Münnich's Jale-Silben allgemein eingeführt haben, die alle Vorteile von Eitz und Tonikado in fich vereinigen. Recht bedenklich bin ich gegen die am Schluß gegebenen Ausfpracheregeln. Wenn „ewig" und „felig" nun „nach Beobachtungen an den meiften Berufsfängern" mit „weichem k" ftatt mit „ch"

im Auslaut geſungen werden ſollen, ſo heißt das, die modiſche Veröſterreicherung der deutſchen Ausſprache legaliſieren — es kann in Wahrheit nur die Konverſation der Sieb'ſchen Deutſchen Bühnenausſprache gelten, alſo „ewich, ewige; ſelich, ſelige; Könich, Könige". Die *zweite Stufe* iſt durch dankenswert ausgezeichnete Beiſpiele aus den Meiſterwerken erweitert und belebt worden, ich ſehe aber darin, daß dieſer Teil jetzt nur noch *moderne* Schlüſſel benutzt, eine unnötige, ja bedauerliche Verarmung und Einengung, da der Band mit entſprechenden alten Schlüſſeln eine ausgezeichnete Vorſchule des Partiturſpiels geweſen iſt. Bedenklich iſt mir auch die Art der romantiſchen Dynamiſierung und der überladenen Akzentuierung ſelbſt bei Dufay und Okeghem! — wir wollen heute klare Notentexte, nicht mehr die podiumshaften Vortragsnuancen etwa der Kaiſerliederbücher von 1910. Ebenſo ſind unmögliche Transpoſitionen (Schütz nach Ges-Dur!) zu beanſtanden. Die jungen Chorleiter und Chorſänger ſollen *lernen*, den Kammerton beweglich feſtzulegen, auch Chiavetten ſelbſtändig zu deuten. Dagegen wäre eine Andeutung beſonderer Intonationstücken, wie ſie Lendvai in ſeiner Chorſchule (Schott) mit ↗ und ↘ gibt, höchſt lehrreich. Ganz allgemein glaube ich bei den Chordirigenten *eine fortſchreitende* Paſſivität gegenüber Detonationserſcheinungen zu beobachten (Ochs unterſchied ſo ſchön „*dis*tonieren" und und „*des*tonieren"!), als ginge die Kenntnis der Intervallakuſtik rapide zurück und der Klavierſpielſtandpunkt ſiegte, daß die Reinheit Schickſal vom Klavierſtimmer her ſei, während ſich da doch in Wahrheit ſo gut wie alles vom Wink des Dirigenten her beſtimmen läßt. In den Händel'ſchen Beiſpielen werden öfters veraltete und ungebräuchliche Textüberſetzungen benutzt („Er trauete Gott, der helfe ihm *nun aus*"). Der *dritte Teil* iſt erfreulicherweiſe in zwei Ausgaben erſchienen, ſodaß, wenigſtens in der einen noch, die alten Schlüſſel erhalten geblieben ſind. Wenn freilich Meiſter Wüllner 1880 noch das Ideal haben durfte, „das klangſchönſte" zuſammenzuſtellen, was ihn allzu reichen Gebrauch von lateiniſchen Werken des Paleſtrinaſtils machen ließ, ſo hat ſich heute unſer Klangideal weſentlich verzweigt, und Schwickerath hat im allgemeinen recht getan, dieſen Beſtand etwas zu verringern, um mehr italieniſche und engliſche Madrigale, ſowie franzöſiſche Chanſons aufzunehmen. Doch bin ich noch jetzt mit der Auswahl *deutſcher* Stücke recht wenig zufrieden. Nur je *ein* Stück von Senfl, von Othmair, von Brant, nur zwei von Iſaac, dagegen kein einziges von Hofhaimer, von Heinrich Finck, von Thomas Stoltzer, von Lapicida, Sporer, Greitter, Lemlin — das ſcheint mir eine recht ſchwachherzige Ausleſe, denn die Haiden, Mylius, Sartorius, Friderici ſind doch nur Pygmäen gegen jene großen alten Holzſchnittmeiſter. Schröter, Lechner, Eccard, Hasler und Schein wollen wir gern gelten laſſen — aber ein *einziger* Schütz gegen drei Ingenieri, ſechs (!) Vittoria und Leute wie Bai, Pittoni, Perti, Vallott, „Was geht das uns an." Auch von italieniſchen „Madrigalen" (meiſt ſind es gar keine, ſondern Villanellen, Canzonetten und Balletti) ſollte man heute eine gänzlich andere Auswahl treffen, die *zugleich* Chorbuch und Beiſpielſammlung böte: ſtatt fünf (!) Paleſtrina, drei Vecchi, drei Gastoldi uſw., mindeſtens je einen Willaert, de Monte, Gabrieli, Geſualdo und Schütz — wir verlangen da jetzt eine kräftigere und umfaſſendere Koſt. Aber trotz ſolcher Einwände und Wünſche: Wüllner bleibt Wüllner, und Schwickerath iſt ſein hochverdienſtlicher Prophet!

Hans Joachim Moſer.

JAHRBUCH FÜR VOLKSLIEDFORSCHUNG im Auftrage des deutſchen Volksliedarchives mit Unterſtützung von H. Mersmann, H. Schewe und E. Seemann herausgegeben von *John Meier*. 2. Jahrg. Verlag Walter de Gruyter u. Co., Berlin und Leipzig.

In wiſſenſchaftlicher Exaktheit werden hier in einer Reihe von ſachkundigen Arbeiten die im deutſchen Volksliedarchiv in Freiburg angeregten Wege zur Erforſchung des Volksliedes erfolgreich beſchritten. Lebendige, klare Darſtellung im methodiſchen Ablauf führt den Leſer auf dem Wege über Unterſuchungen der Einzelerſcheinungen hinaus zum Verſtändnis für die lebensvolle Wandlungsfähigkeit, die am Volkslied beobachtet werden kann, und weckt einen tiefen Eindruck von den Grundkräften, die ſich im Volkslied auswirken. Neben dem rein wiſſenſchaftlichen Selbſtzweck iſt die Tragweite des theoretiſchen und praktiſchen Nutzens dieſer ziemlich neuen Forſchungsweiſe zur Aufdeckung verklungener und verklingender Weiſen noch gar nicht abzuſehen.

Die 73-ſeitige Studie von Otto *Basler* über das Volks- und Kunſtlied „Es zogen drei Regimenter wohl über den Rhein" bringt den Nachweis, daß mit den drei Regimentern heſſiſche Truppen gemeint ſind, die 1688 nach Holland marſchierten; es waren: das Dragoner-Regiment Graf von der Lippe-Brake (4 Komp.), das Regiment zu Fuß Prinz Friedrich (12 Komp.) und das Regiment zu Pferd Oberſt Bernd Simon von Kerſſenbruch (9 Komp.). Bis herauf zu den jüngſten Entwicklungen wird das Leben dieſes Liedes in ſeinen verſchiedenen Faſſungen — an landſchaftlichen Faſſungen exiſtieren allein 138 — aufgedeckt. Während Erich *Seemann* in der „Variantenbildung im Vortrag desſelben Sängers" Feſtſtellun-

gen von für den Sammler beachtenswerter Prägnanz macht, möglichſt alles betreffend, was der Sänger über ſein Lied weiß oder was von dem Sänger als charakteriſtiſche Zutat bemerkenswert iſt, unterſucht Charlotte Lehner in der „Singzeile“ die Urmelodie des kindlichen Singens, die als ganz beſtimmte Tonreihe Hunderten von verſchiedenen Kinderlied-Texten zugrunde liegt. Den ſtarken deutſchen Einſchlag in finniſchen Volksliedern beleuchtet die bereits 1910 abgeſchloſſene Arbeit über „Deutſches Lehngut in finniſchen Volksweiſen“ von G. Brandſch. Raimund Zoders „Judentänze“ iſt ein lückenloſer Ausſchnitt aus der Geſchichte des Volkstanzes und behandelt alles, was im Zuſammenhang mit dem ſog. „Judentanz“ ſteht, ſoweit es im Erfahrungsbereich ſteht. Kürzere Beiträge und Beſprechungen hierher gehörender Literatur beſchließen das Jahrbuch, welches als Kompendium ſo unendlich wichtiger Anregungen in jedermanns Hand ſein ſollte.

Dr. Egert-Berlin.

EDWIN VON DER NÜLL: Moderne Harmonik, Gr. 8⁰. XVI und 110 Seiten. Leipzig, Kiſtner und Siegel, 1932.

Die vorliegende Darſtellung der modernen Harmonik will „die Anregung geben zu einer ſachgemäßen Beantwortung der Frage: warum komponiert man heute ſo, und wie kam man dazu?“ Drei Erklärungswege werden ineinander verflochten: I. der Entwurf eines geſchichtlichen Bildes; II. die pſychologiſche Wertung der Klangerſcheinungen; III. die muſiktheoretiſche Erklärung. — I. Geſchichtliche Hauptſtationen: a) Mit Teil I des Wohlt. Klaviers von Bach und dem Traite de l'harmonie von Rameau beginnt die neue harmoniſche Dur-Moll-Anſchauung. b) Die Klaſſik, „mit ihrer konzentrierten Bezogenheit auf dem Grundton der Tonart“ und der „ſtarken Vorliebe für die rationale Kadenz als Grundlage der Akkordfolge“. c) Die Romantik, die ihren „Klangſtil an der nicht-tonalen Akkordik betätigt“ und dadurch „das Tonikagefühl ſchwächt“. d) Die Richtung Wolf, Mahler, Strauß, Buſoni, Reger. e) Die ruſſiſch-franzöſiſche Entwicklungslinie in ihren Hauptvertretern Muſſorgsky-Debuſſy, die „im Hang zur Loslöſung von der übermächtigen deutſchen Hegemonie das Kunſtwerk der deutſchen Genies verleugnen und ſich in der Haltung zum Material von den Deutſchen entfernen“. (NB. Korſſakoff bitte mit zwei s!) f) Bartok, Schönberg, Strawinsky. Dieſe Entwicklungslinie beleuchtet der Verfaſſer neu und reizvoll und ſpendet eine Unmenge wertvoller Gedanken. — II. Aus der Neigung zur melodiſchen Leittonverſchärfung und der „ſinnlichen Freude“ am Dreiklang (Fanfarenmuſik!) erwächſt die klaſſiſche Harmonik. Der Verfaſſer kann nicht umhin, die klaſſiſche Harmonik mit dem Terminus „natürlich“ zu kennzeichnen! Die Klaſſik iſt ihm „Ausgeglichenheit zwiſchen logiſch-geiſtigem Wollen und ſeiner Projektion in die Erſcheinung“. Romantik: Rein ſinnliche Freude am Klang kehrt wieder; die zunehmende Leittonverſchärfung führt zur Freude an der Diſſonanz; Neigung zur ſinnlichen Betonung des Klangſtils bei Vernachläſſigung des logiſchen Zuſammenhangs; Diſſonanzzuſammenklänge nicht mehr „unangenehm“; das Klangfremdartige wird bevorzugt; Ganztonmuſik; harmoniſche Funktionsbeziehungen werden ausgeſchaltet, Freude am primären Klangerlebnis wird Hauptſache. Die Reizklangmuſik (NB. dieſer Terminus wurde 1910 von mir geprägt und eingeführt) der Bartok, Schönberg, Strawinsky tritt auf den Plan; die Bitonalität der ſukzeſſiven und ſimultanen Dur-Moll-Vermiſchung wird die neu-errungene Tonalität, iſt „der harmoniegeſchichtliche Ausdruck der allgemeinen geiſtesgeſchichtlichen Entwicklung, die wenige Jahre ſpäter ſich als politiſche Revolution in Deutſchland, Rußland und Ungarn durchſetzte. Der Sozialismus und Kommunismus ſind im Kern dieſelben Erſcheinungen, denn auch ſie wollen die Geſamtheit der einzelnen Lebenselemente einem neuen ordnenden Gemeinſchaftswillen unterſtellen“! — III. Wie wertvoll der geſchichtliche und klangpſychologiſche Überblick auch iſt, zum Verſtändnis der modernen Harmonik führt nur die gründliche Kenntnis der „Muſiktheorie“, der Muſikgrammatik. Und da verſagt von der Nüll auf weiten Strecken, allzuſehr in veralteten Anſchauungen befangen. Die kleine Septime, die übermäßige Quarte und verminderte Quinte ſind ihm noch Diſſonanzen; er kennt nicht den Unterſchied zwiſchen Ruhe- und Strebekonſonanz und Diſſonanz, zwiſchen Harmoniefortſchreitung und Diſſonanzauflöſung; nicht die Logik des natürlichen Harmoniekreislaufs, den Wert des Vorbereitungsklanges im Kreislauf; die Dominante mit Quartſextvorhalt iſt ihm eine Tonikaform; er verwirft die Terzverwandtſchaft, trotzdem ſie die zweite natürliche Tonartenverwandtſchaft iſt; er ſpricht von einer „hiſtoriſchen Entwicklung der ſogenannten Terzverwandtſchaft aus der Klaſſik“, während bereits z. B. Jacob Händl (1550—1591) die Dreiklänge F-Dur — Des-Dur, B-Dur — Des-Dur in derſelben Kompoſition, und E-Dur — G-Dur, H-Dur — G-Dur ebenſo bewußt gegenüber ſtellt! uſw. Von dieſer Baſis aus iſt ein „Verſtehen“ der modernen Harmonik nicht möglich. Die Erklärungen faſt ſämtlicher 52 Notenbeiſpiele enthalten darum Fehlbeurteilungen. In Beiſpiel 1 wird die Tonika mit Vorhaltsſexte zu

einem selbständigen Akkord („Tonikavertretung"); in 2 und 3 verleiht er einem Durchgangsakkord selbständige Bedeutung und verkennt sämtliche Funktionen der Bestandteile; in 4 erwartet er nach der Wechseldominante (2. Dominante) eine Tonika (!), während ganz richtig die erste Dominante mit ihrer Fortschreitung in die Tonika folgt; in 37 erklärt er eine sich richtig auflösende große None für eine sich falsch auflösende große Septime (bei Debussy!); in 47 erklärt er den Tonika-Schlußakkord c e g a als Torso des Klanges c e g h d f a, während kein Mensch die Töne h d f in diesem Schlußklang vermißt oder erwartet usw. Auf diese Weise ist moderne Harmonik nicht zu verstehen. Darum spricht der Verfasser auch immer von „Destruktion", wo in Wirklichkeit nur ein (nicht immer glückliches) Aufsuchen noch unausgeschöpfter Möglichkeiten vorliegt. Zu der prachtvollen Gegenüberstellung der Anschauungen von Hauer, Polak, Busoni, Hába, Stumpf, Harburger, Dyson usw. sei grundsätzlich bemerkt: Musik ist die physio-psychologische Folgerung aus einer physikalischen Ursache; wer das Ohr, also die akustischen Gegebenheiten, verachtet, und „rein geistige" Musik zu „schreiben" vorgibt, der verschone doch das Ohr mit seiner „Papiermusik" und werde musikalischer Trappist! Nur durch das „Klangliche" steht Musik im Gegensatz zu den anderen Künsten; Melos und Harmonie gibt es nur im „Klang", für das Ohr; aus dem Klanglichen aber zieht unsere Psyche bestimmte Folgerungen!

Trotz des Versagens auf musiktheoretischem Gebiet ist die Arbeit von der Nüll's als wertvolle E r g ä n z u n g zu den bereits vorhandenen wertvollen Schriften über moderne Musik zu begrüßen und zu empfehlen.

Prof. Jos. Achtélik.

Musikalien:

JOSEPH JONGEN: 13 Préludes für Piano. Heft I. Editions Schott, Bruxelles.

Mit den persönlichen Schülern des Meisters, dem allzu früh verstorbenen Lekeu und Vreuls, rechnet man den international geschulten Lütticher und Direktor des Brüsseler Konservatoriums, Joseph Jongen, zur älteren Generation der belgischen César Franck-Schule. Man tut recht daran, wenn man sich die überlegen sichere Meisterschaft und Könnerschaft in Form, Kontrapunkt, Satz, den oft einmal Schumannischen und romantischen, gern chromatisierenden Stil der sinnigen (Nr. 7 „Es war einmal", Nr. 8 Interludium), die stürmende dunkle Leidenschaft der bewegten Nummern (Nr. 1 „Unruhe", Nr. 4 „Qualen", Nr. 6 „Appassionato") — alles echt Franck'sche Charakterzüge — vor Augen hält. Daneben aber läuft eine ganz feine, modern-impressionistische Strömung durch diese Préludes, die am klarsten in den träumerischen und tanzartigen Nummern (Nr. 2 „Heimwehkrank", Nr. 3 „Zum Tanzen", Nr. 5 „Ruhiges Wasser") bei aller spröderen Zeichnung ihre Quellen verrät: Debussy, weniger Ravel, und — harmonisch — Wagner (Tristan). D i e s e drei kleinen „Impressionen" gehören zum Schönsten des Werkes; sie sind — ich denke da vor allem an das „Heimweh"-Juwel — von einer seelischen und klanglichen Sensibilität, einer Delikatesse des Satzes, einer Verfeinerung der Harmonik, wie man sie eben nur in der modernen französischen Klaviermusik findet. — In summa: nur für technische konzertreife Spieler von delikater Anschlagsverfeinerung und für Verständnis für die Feinheiten und Raffinessen romanischer Klavierkultur, der wir in unserer zeitgenössischen deutschen Klaviermusik leider nur allzu wenig Gleichwertiges entgegenzusetzen haben. Solche Spieler aber werden bei diesen, menschlich wie künstlerisch überaus harmonischen, klangschönen und pianistisch interessanten Préludes eines wirklichen Meisters voll auf ihre Rechnung kommen.

Wenn der Verlag aber auf einen internationalen Käuferkreis des Werkes Wert legt, hätte er die Titel der einzelnen Préludes auch deutsch und englisch bringen sollen. Leider hat er uns auch, der neuerlichen Gewohnheit— ich möchte sagen, Unsitte — folgend, nur e i n Heft zur Besprechung gesandt. Man kann freilich keinen halben Menschen und kein halbes Werk beurteilen. Aber dieses e i n e Heft genügt doch, um zugleich dem zweiten und damit dem ganzen Werk grade auch in Deutschland viele Freunde zu gewinnen!

Dr. Walter Niemann.

W. RINKENS: Suite für Schülerorchester, Werk 48. Verlag P. J. Tonger, Köln.

Dem Schülerorchester mangelt es an Literatur lebender Tonsetzer. Die Schule verlangt mit Rücksicht auf die technische Beschränkung und auf die geistige Auffassungskraft eine eingängige, leicht verständliche Musik. Das 17. und 18. Jahrhundert kommt daher für die Schulmusik in erster Linie in Frage. Nun hat einer unserer bekannten Musiker, Wilhelm Rinkens, eine Suite geschrieben, die allen Anforderungen entspricht. Sie verlangt nur Streichorchester und zwei Hörner, die auch durch Harmonium ersetzt werden können. Im Stil hält sich der Komponist teils an Händel, teils an die Frühklassik und man muß ihm das Zeugnis ausstellen, daß ihm, der sonst auf Brahms' Spuren wandelt, diese Nachempfindung glänzend gelungen ist. Nicht ganz klar ist mir die Bemerkung der Herausgeber, daß diese Suite den Schülern

helfen möge, den Weg zur neuen Musik zu beschreiten. Die Musik dieser Suite enthält aber auch nicht ein einziges Stilmoment dessen, was man mit „neuer Musik" zu bezeichnen pflegt. Das tut jedoch dem Stück keinen Abbruch. Schul- und Vereinsorchester werden ihre Freude an der Rinkens-Suite haben. Dr. Ewens.

ANNA LECHNER: Ein froher Weg ins Reich der Töne. Anleitung zur musikalischen Erziehung in Schule und Haus. I. Band, 1. und 2. Schuljahr. Deutscher Verlag für Jugend und Volk, Wien.

Die Verfasserin, die Dozentin am Pädagogischen Institut in Wien ist, hat in diesem Werke unter Verwendung sämtlicher Ergebnisse der modernen Forschung ein Buch aus der Praxis heraus — für die Praxis geschaffen. Das Buch will eine Anleitung zur musikalischen Erziehung sein. Dem Inhalte, der für das I. und II. Schuljahr gedacht ist, wird ein etwa 60 Seiten langer, einleitender theoretischer Teil vorausgesandt. Das außerordentlich klare Inhaltsverzeichnis des Buches beweist schon, daß hier ein Werk für den praktischen Schulmusiker entstanden ist, das ihm in den schwersten Fragen, den Grundfragen, ein Führer sein will. — Das Buch will aus Lebensgebieten (dieser Ausdruck ist leider sehr ungeschickt gewählt) heraus die musikalischen Elemente erarbeiten. Zum Beispiel Nr 14 bietet ein Familienfest. Daran sollen in der tonalen Bildung — die Fünftonreihe, in der Zeichengebung — die Stellung des *e* und *g* in den Notenlinien gewonnen werden.

Ein besonderer Vorzug des Buches ist es, daß es neben der Verwendung im praktischen Unterrichte gleichzeitig so angelegt ist, daß es auch außerhalb der Schule im Kindergarten ein Führer zum Erleben lebendiger Musik ist. J. Cybinski.

KURT THOMAS, op. 11. Sonate a-moll für Flöte und Klavier. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Nachdem Prof. Dr. Fritz Stein in seinem Aufsatz über Kurt Thomas im Dezemberheft 1931 der ZFM bereits mit warmer Anerkennung von der Sonate kurz gesprochen hat, wird den Interessenten wohl noch eine eingehendere Würdigung des Werkes erwünscht sein, das zu den wertvollsten neuzeitlichen Flötenkompositionen zu rechnen ist. Die Schönheit und die vielen kontrapunktischen Feinheiten der Sonate erschließen sich freilich erst bei eingehenderem Studium. Wie fein gearbeitet ist z. B. der Schluß des 1. Satzes, in dem das fugierte Hauptthema und das gesangvolle zweite Thema sich miteinander verbinden, oder das Scherzo, in dem das lustig hüpfende Thema später in der Umkehrung erscheint und schließlich in der Originalgestalt und Umkehrung gleichzeitig gewissermaßen aufeinander losgelassen wird. Wenn der erste Satz nicht recht zu erwärmen vermag, so dürfte das in einem Zuviel an kontrapunktischer Arbeit begründet sein. Leichter umgänglich sind das kecke Scherzo und das in meisterhafter Polyphonie dahinfließende Andante tranquillo und der Schlußsatz bringt neben starken melodischen Schönheiten mehrere wirkungsvolle Steigerungen. Die Sonate erfordert ein sehr feinsinniges Zusammenspiel; der Klavierpart ist schwieriger als der des Flötisten. Paul Mittmann.

HELMS-BLASCHE: Bunte Tänze. Mittelstufe (Zehnter Band) und Oberstufe (Elfter Band). Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Die Tänze sind mit der bekannten Meisterschaft, soweit es sich um Volkstänze oder Tänze der Bauernkapellen handelt, bearbeitet, darum kann Band zehn ohne weiteres empfohlen werden. Unverständlich werden die Bearbeiter dort, wo es um die Bearbeitung Strauß'scher Kompositionen geht. Wer die Jugend kennt, weiß, daß sie diese Tänze am liebsten tanzt, so wie Strauß sie sich gedacht hat: im flotten Walzertakt! Der sprudelnde Rhythmus des Radetzky-Marsches geht an den Bearbeitern spurlos vorüber. In dem Streben, der Jugend die Sache sehr leicht zu machen, wird hier der Zweck zum Selbstzweck.

H. M. Gärtner.

ERWIN LENDVAI: Psalm der Befreiung für Männerchor, Sopransolo und Orchester, Op. 75. Dichtung nach der Hl. Schrift von Walter Stein. Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig.

Nach einem ergreifenden Vorspiel, dem die Wittenberger Weise des Chorals „Aus tiefer Not" zugrunde liegt, bestreitet gesanglich der Männerchor allein den ersten Teil, der fast durchweg sehr dramatisch gestaltet ist. Im zweiten Teil, der lyrisch und ruhig beginnt und sich zu einem gewaltigen Schluß „Denn Dein ist das Reich" usw. hinaufsteigert, tritt der Solosopran mit herrlich weit geschwungenen Melodiebögen zum Chor hinzu. Der dritte Teil bringt zunächst eine Erinnerung an den ersten Teil, geht aber bald in Chor und Solo eigene, wundervolle Wege. Takt 130 bis 211 vereinigen sich Solosopran, Männerchor, Orchester und Orgel (ad lib., aber unbedingt zu empfehlen!) zu einer großartigen Umschreibung und Auslegung des im I. Tenor liegenden Cöthener Chorals „Einer ist König, Immanuel sieget". Nach einer freudigen Stretta „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn! Alleluja!" schließt das Werk mit breiten, machtvollen Akkorden in A-dur. Mit diesem Psalm, zu dem Lendvai vielleicht durch Franz Wüllner angeregt wurde, sind jedem leistungsfähigen Männerchor äußerst dankbare Aufgaben gestellt. Die gesanglichen Schwierigkeiten sind nicht allzu groß. Dafür ist das Werk aber durchweg so grundmusikalisch, daß es jedem Sänger und Hörer Freude bereiten wird. Prof. Jos. Achtélik.

Kreuz und Quer.

Hugo Kauns letzte Sängerfahrt.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Komponist Hugo Kaun ist am 2. April kurz nach Vollendung des 69. Lebensjahres einem Herzschlag erlegen. — Wir verweisen auf die ausführliche Würdigung von Dr. F. Stege im Hugo Kaun-Sonderheft der „ZFM".

Die Schriftleitung.

Zehn — zwanzig Sängerfahnen flattern im Wind. Der zerzauft den dunklen Trauerflor, der die sonst so fröhlichen Farben der bunten Banner umhüllt, und rüttelt an den kahlen Ästen der Friedhofsbäume, die noch kein hoffnungsgrüner Frühlingsgruß ziert ...

„Der Tag ging sturmbewegt und regenschwer ....." Wem fiele nicht die traurig-tröstende Weise des Brahms'schen „Auf dem Kirchhof" ein beim Anblick der regenschweren Wolkenvorhänge, die fast bis auf den Zehlendorfer Waldfriedhof hinunterreichen?

Gemessenen Schrittes bewegt sich der Zug der Banner dem Sarge voraus, der die sterblichen Überreste Hugo Kauns birgt. „Fest und klar — treu und wahr" — so lesen wir auf der Fahne der „Berliner Liedertafel". Ja — das war auch er, unser Hugo Kaun — so war auch sein Charakter — so wird er in Gedanken immer vor uns stehen — als ein aufrechter, treuer und wahrer Freund.

Das betonte auch der Geistliche in der kleinen Waldkapelle, die sich für die Fülle der Leidtragenden als viel zu klein erwies. Er rühmte die Vaterlandsliebe des Verstorbenen, seine Frömmigkeit, seine Innerlichkeit. Noch hallt die Stimme des Pfarrers im Ohr. „Wahre Kunst stammt aus der Ewigkeit. Ihr seid die Erben seiner Kunst! Möge sie aus Eurem Herzen wieder lebendig auferstehen!"

Und Max von Schillings überbrachte mit zitternder Stimme die Abschiedsgrüße der Akademie der Künste und der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, denen beiden der Verblichene angehörte in treuer Pflichterfüllung. Und Georg Brauner gedachte im Namen des Deutschen Sängerbundes des Mannes, der in der Zeit politischer Gesinnungsschacherei einen unbeirrbar festen Charakter bewiesen habe.

Die Spitze des Fahnenzuges hat jetzt das geöffnete Grab erreicht. Auf den Schultern der Träger schwankt der blumenbeladene Sarg vorüber. Aus allen Teilen des Reiches sind Kranzspenden für das verstorbene Ehrenmitglied fünfzig verschiedener Vereine eingetroffen, unauslöschliche Liebe und Verehrung bekundend. Fast verschwand der Sarg unter der reichen duftenden Pracht.

Nun Stille. Leises Schluchzen verhallt. Hoch in der Luft zieht ein Flugzeug seine Kreise. Ein Abschiedslied ertönt, von einem Männerchor gesungen. Schöpfungen des verstorbenen Meisters sind es, darunter „Weinet leise" und „Wanderers Nachtlied".

„Leben wir, so leben wir dem Herrn ..." Der Himmel öffnet sich — der Wind peitscht eisigkalte Regenfluten in die Gesichter der Trauergäste. Fröstelnd lauscht man den herzlichen Worten, die Paul Zschorlich im Namen aller Freunde Kauns ausspricht. Der Rede fehlt nicht die ehrliche Begeisterung, nicht die hohe Achtung vor dem Künstler, aber eine begreifliche Bitterkeit im Hinblick auf die Vernachlässigung des Verblichenen seitens Staat und Vaterstadt verwandelt die Ansprache in eine packende Anklage, die sich drohend emporreckt — „Wir wollen nicht vergessen. ..."

Dann poltern die ersten Erdschollen auf den Sarg. Jeder drängt sich, um dem Heimgegangenen eine Handvoll Erde nachzustreuen. In Gedanken drückt man noch einmal die treue Hand des Verstorbenen.

Leb' wohl, Hugo Kaun, du Sänger des Volkes, du Künder der Heimatliebe, du wahrhafter Vater des Chorgesanges! In deinen Werken wirst du weiterleben, solange deutsche Zungen reden und deutsche Sprache klingt!

Du müder Kämpfer — ruhe aus von Erdenleid und Schwere! Lebe wohl!

Professor Dr. Wilhelm Altmann zum 70. Geburtstage.

Am 4. April feierte Prof. Dr. Wilhelm Altmann seinen 70. Geburtstag. Er wurde 1862 in Adelnau geboren, studierte in Marburg und Berlin und trat 1886 in den Bibliotheksdienst. Hier wirkte er in Breslau und Greifswald, woselbst er auch ein Dilettantenorchester durch fünf Jahre hindurch leitete. Im Jahre 1900 wurde er Bibliothekar an der Preußischen Staatsbibliothek und als solcher 1905 zum Professor ernannt. Die große Tat seines Lebens ist die von ihm unter Mitwirkung der Firma Breitkopf & Härtel und des Deutschen Musikalien-Verleger-Vereins im Jahre 1906 ins Leben gerufene Deutsche Musiksammlung bei der Kgl. Preußischen Staatsbibliothek, als deren Direktor er bis Ende 1927 tätig war. In dieser Deutschen Musiksammlung schuf Wilhelm Altmann die erste große umfassende musikalische Bibliothek, die unterstützt von allen Musikverlegern, nahezu alles Wertvolle an deutschen musikalischen Erscheinungen umfaßt. Diese Gründung wurde zugleich Vorbild für die später erfolgte Gründung der Deutschen Bücherei in Leipzig und wirkte somit doppelt segensreich. Neben diesem großen Werk, das er durch zwei Jahrzehnte hindurch betreute, hat sich Wilhelm Altmann noch ein besonderes Verdienst durch die Herausgabe wertvollen musikalischen Schrifttums erworben. Es seien hier als besonders bedeutungsvoll genannt: Richard Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt, Wagners Briefwechsel mit seinen Verlegern in zwei Bänden, Richard Wagners ausgewählte Briefe, Richard Wagner „Mein Leben", Brahms' Briefwechsel Band III mit Rheinthaler, Bruch, Rudorff, B. Scholz u. a., Otto Nicolais Briefe an seinen Vater. Ferner sind von ihm in Vorbereitung Neuausgaben von Otto Nicolais Tagebüchern und Carl Maria von Webers Schriften in Auswahl. Auch eine Reihe von Katalogen bearbeitete er, so den Max Reger-Katalog, den Wilhelm Berger-Katalog, den Orchesterliteratur - Katalog, den Kammermusik - Katalog, welch letztere beide wiederholte Auflagen erlebten, ein Handbuch für Streichquartettspieler. Seit einer Reihe von Jahren gibt er auch das bekannte Tonkünstlerlexikon von Paul Franck im Verlag von Carl Merseburger, Leipzig heraus. Weiter besorgte er eine große Reihe von Kammermusik- und Orchester-Partitur-Ausgaben für Eulenburgs kleine Partiturausgaben und betätigte sich als Verfasser verschiedener Schriften, so u. a. der „Chronik des Berliner Philharmonischen Orchesters" und „Heinrich von Herzogenberg" und als Mitarbeiter der führenden Musikzeitschriften. Wir weisen insbesondere auf seine verdienstvolle Statistik über den deutschen Opernspielplan hin, die im vergangenen Novemberheft in unserer ZFM erschien. Wilhelm Altmann hat sich durch diese statistischen Arbeiten und durch die Herausgabe seiner Orchester- und Kammermusikführer, wie auch durch die beratende Hilfe viel anderen musikalischen Schrifttums aus seinem reichen Wissen, außerordentlich große Verdienste erworben, sodaß wir ihm von Herzen nicht nur zu seinem 70. Geburtstage Glück wünschen, sondern damit den besonderen Wunsch verbinden, daß er noch lange in froher Schaffenskraft weiterarbeiten möge. B.

Aufruf des Allgemeinen Deutschen Musikvereins gegen den weiteren Abbau der Kultur-Theater und -Orchester.

Der Allgemeine Deutsche Musikverein, gegründet 1861 von Franz Liszt zur „Pflege und Förderung des deutschen Musiklebens im Sinn einer fortschreitenden Entwicklung" und ausgewiesen durch rund sechzig große Tonkünstlerversammlungen, zusammengesetzt nicht nur aus führenden deutschen Berufsmusikern, sondern auch aus zahlreichen musikliebenden Laien, wendet sich mit der nachfolgenden Kundgebung an die Regierungen und Abgeordneten der deutschen Länder und an die Verwaltungen der deutschen Städte:

Wir erheben unsere warnende Stimme gegen einen weiteren Abbau des öffentlichen Musiklebens durch Schließung oder tiefgreifende Einschränkung von Opernbetrieben und Konzertorchestern, sowie durch Verminderung der Schulmusikstunden und Entlassung gerade der bestausgebildeten Schulmusiker. Mochte die Tonkunst früherer Zeit in manchen ihrer Erscheinungsformen teilweise Luxus sein, der überwiegend nur einzelnen Stän-

den diente, also auch von diesen selbst in der Hauptsache wirtschaftlich zu tragen war, so ist das heute grundsätzlich anders geworden. Fortbestand oder Verfall der deutschen Musik geht heute jeden Deutschen, gleichgültig welchen Standes und welcher Richtung, ob musikalisch oder unmusikalisch, dringend an. Denn von der Erhaltung unserer Musikpflege im Inland hängt auch die Erhaltung unserer Musikpflege jenseits der Grenzen ab; nichts hat dem Deutschtum im Kreise der Völker soviel Sympathien selbst in den schlimmsten Zeiten erhalten und wiedergewonnen als der Ruhm und die innere Macht der deutschen Musik — dieses kostbare Instrument sollen wir in einer augenblicklichen Angstanwandlung auf die Dauer zerschlagen? Unsere Sorge ist nicht übertrieben, denn was jetzt allerorten als vermeintliche „Ersparnis" durch schärfste Einschränkungen und Zusammenlegungen geplant wird, ist für jeden Kenner der künstlerischen Verhältnisse gleichbedeutend mit der Vernichtung jahrhundertealter Kulturwerte, die sich, einmal beseitigt, später mit vervielfachten Kosten nicht werden wiedergewinnen lassen. Zudem stellen die deutsche Klavier- und Schallplattenindustrie, der deutsche Musikalien- und Musikbücherexport einen erheblichen Aktivposten in unserer Handelsbilanz dar, der seinerseits vom Stande unseres Musiklebens abhängt.

Es geht aber nicht nur um unsere wirksamste, weil alle trennenden Sprachschranken überwindende Kulturpropaganda, sondern es geht vor allem und noch mehr um die Zukunft der deutschen Seele selbst. Ein altes Sprichwort bei uns sagt: „Cadente musica cadit respublica" („Mit dem Verfall der Musik verfällt auch das öffentliche Wesen") — das will heißen: Die Vernachlässigung der Kunst nimmt auch dem Volksleben die eigentliche Seele; ohne sie, ihre Tröstungen und ihre Auftriebskraft, versinkt das Dasein der Allgemeinheit in Hoffnungslosigkeit und Stumpfheit. Gerade in unserer Zeit, die von jedem ein Höchstmaß an physischer Leistung oder an seelischer Widerstandskraft erfordert, in der nur zu leicht jedes höhere Wollen, jedes Ringen um den Sinn des Daseins von der nackten Not um den leiblichen Weiterbestand erlahmt, berauben wir uns der stärksten Hilfe, wenn wir die großen Tonmeister und ihre Werke zum Stummwerden verurteilen. In der Schule war soeben eine heilsame Bewegung in Fluß gekommen, nach allzu einseitiger Ausbildung fast einzig der Verstandskräfte nun auch den Künsten einen stärkeren Einfluß auf die Erziehung der Jugend nach der Gemüts- und Charakterseite hin einzuräumen — soll dies alles, das uns bereits Millionen gekostet hat, plötzlich ohne Einzelprüfung brüsk abgebrochen werden und damit nachträglich als zwecklose Vergeudung dastehen?

Man wendet vielleicht ein, Notverordnung verordne Not und müsse von allen Kreisen, also auch von den Tonkünstlern getragen werden. Gewiß, auch sie, die ohnehin durch Rundfunk und Tonfilm in grimmigste Not versetzt sind, wollen und werden ihren Anteil an der allgemeinen Not tragen. Aber es geht uns noch mehr als um den Einzelstand um die drohende seelische Verarmung der Gesamtheit. Zudem ist in zahlreichen Fällen, die wir einzeln nachzuweisen gern bereit sind, die vermeintliche Ersparnis dadurch, daß Pensionen, Wartestandsgehälter, Arbeitslosenunterstützungen gezahlt werden müssen, die bisherigen Einnahmen wegfallen und die Erhaltung der Gebäude eine Fülle völlig unproduktiver Kosten verursacht, gleich Null oder wenigstens so gering, daß die Einbuße an kulturellen Werten den materiellen „Gewinn" um ein Vielfaches übertrifft. Gewiß sind auch wir von der Notwendigkeit überzeugt, daß gegenüber der in vielen Fällen während einiger Jahre getriebenen Schuldenwirtschaft ein neuer strengerer Ausgleich zwischen Einnahmen und Ausgaben erzielt werden muß. Aber es gibt zahlreiche außergeistige Gebiete, auf denen diese Einsparungen ohne Angriffe auf die Kernsubstanz des deutschen Wesens durchgeführt werden können, während die Musik zu den „lebenswichtigsten Betrieben" unseres geistigen Haushalts gehört. Es ist auch völlig abwegig, wenn man die Bilanz der künstlerischen Zuschußinstitute einzig auf das Soll der Geldkosten und das Haben des Kassenrapports abstellt; der wichtigste Posten auf der Habenseite ist die — nicht in Mark und Pfennigen ausdrückbare — produktive Leistung jeder Oper, jedes Orchesters, jedes städtischen Konzertvereins, jeder Schulmusikstunde an den Seelen der Teilnehmerschaft. Das sind Kapitalsanlagen, deren werbende Kraft sich durch Zinseszinsen aufsummt, die unermeßlichen Segen zu stiften vermögen. Wie jeder von uns sich das Letzte abspart, um wenigstens seine

Kinder zu sättigen, so sollen wir auch die öffentliche Musikkultur Deutschlands mit den äußersten Opfern in ihrer altbewährten Bodenständigkeit aufrechtzuerhalten suchen für die seelische Zukunft unserer Kinder und Enkel.

Der Allgemeine Deutsche Musikverein und jedes seiner unterzeichneten Vorstandsmitglieder ist zu Auskünften und Raterteilungen im Sinn dieser Kundgebung bereit und bittet auch die Presse aller Parteien um ihre verständnisvolle Mitarbeit im Sinn unserer Anregung.

Der Vorstand des Allgemeinen Deutschen Musikvereins:

Wirkl. Geheimer Rat Professor Dr. h. c. Siegmund von Hausegger,
Präsident der Staatlichen Akademie der Tonkunst, München.

Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe,
Honorarprofessor der Technischen Hochschule, Aachen.

Hermann Bischoff, Tonsetzer, Berlin.

Johann A. Schünemann, Großkaufmann, Bremen.

Generalmusikdirektor Professor Hermann Abendroth,
Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik und der Rheinischen Musikschule, Köln.

Josef Haas, ordentl. Professor der Staatlichen Akademie der Tonkunst, München.

D. Dr. Hans Joachim Moser, Direktor der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik,
Honorarprofessor der Universität, Berlin.

J. S. Bach auf dem Lande.

Deutscher Idealismus in der Kirchenmusik.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Mehr und mehr dringt die Musik J. S. Bachs in die kleinsten Ortschaften, in die entferntesten Gemeinden. Wie kommt es, daß gerade unsere Zeit für die strenge, weihevolle Kunst Bachs so empfänglich ist? „Was den Hang der jungen Menschen vielleicht besonders reizt, ist die Ausgewogenheit seiner Technik mit dem Sinn und Inhalt", schreibt A. v. Britzen in der „Deutschen Allgemeinen Zeitung". Die alten Meister sind „die Haltetaue, die dem jugendlichen Fanatismus Fundament geben, auf ihnen läßt sich eine Basis errichten, auf der ein gemeinsames Weiterarbeiten aller kulturell Eingestellten möglich sein wird". Die Veranstaltung von ganzen „Bach-Jahren" in deutschen Kirchen ist ein Zeugnis für die Fortschritte der Bach-Pflege. Und es ist rührend, zu erfahren, in welcher Weise für die Verbreitung Bachs Sorge getragen wird.

Da liegt in der Nähe von Bautzen/Sa. ein kleiner Ort von nicht mehr als 2500 Seelen. Er heißt Steinigtwolmsdorf. Nicht einmal eine Bahnverbindung besitzt die Ortschaft. Von einem großstädtischen „Musikleben" kann hier natürlich keine Rede sein. Aber was tut der Kantor in Steinigtwolmsdorf, Edmund Liske? Er veranstaltet mit dem freiwilligen Kirchenchor und mit Unterstützung eines einheimischen Männergesangvereins ein Bach-Jahr. Wie wird nun die Organisation des Bach-Jahres durchgeführt — ohne jede Hilfsmittel — ohne die nötigen künstlerischen Voraussetzungen? Das erzählt der Kantor Liske in einem kleinen, sehr beachtenswerten Flugblatt.

Drei Jahre lang bemühte sich der Kantor vergeblich um die Verwirklichung seiner Pläne. Da bringt die Kollekte am Erntedankfest einen nennenswerten Ertrag. Freiwillige Gaben der Gemeindemitglieder kommen ein. Die Kirchenkasse braucht nicht angegriffen zu werden. Im Gemeindeblatt wird auf die Bedeutung eines Bach-Jahres hingewiesen. Gleichzeitig werden hier die Texte der in Aussicht genommenen Kantaten und Lieder veröffentlicht. Zuvor aber wird eine Generalmusterung der Musiker abgehalten. Der Chor läßt sich auf siebzig Mitglieder verstärken, das ist immerhin erfreulich. Aber die Instrumentalisten! Die Ortskapelle besteht aus zwei ersten Violinen, zwei zweiten Violinen, je einer Bratsche, Cello, Baß, Flöte, zwei Klarinetten, zwei Trompeten, Posaunen, Pauken. Dazu Klavier und Orgel. Aber es fehlen die Oboen!

Nun, es muß auch so gehen — um Oboisten aus Bautzen heranzuholen, fehlen die Mittel. Die Noten sind fast alle vorhanden, denn schon seit zehn Jahren wurden Bach-Noten gesammelt. Für die Solopartien wurden geschulte Sänger aus der Umgebung verpflichtet, aus Chemnitz, aus Bautzen, sogar aus Steinigtwolmsdorf selbst. Nun kann das Bach-Jahr beginnen. Wird es ein Erfolg werden?

Und es wurde in der Tat ein Erfolg. Trotz der Schwierigkeiten, die man in der Großstadt gar nicht ahnt. War zum Beispiel das Wetter schlecht, so ließ der Besuch nach. Denn da Steinigtwolmsdorf keine Bahnstation ist, so mußten die Kirchgänger zu Fuß aus den umliegenden Ortschaften herbeikommen. Die Absicht des rührigen Kantor Liske, das Bachjahr mit dem Weihnachtsoratorium abzuschließen, konnte nicht verwirklicht werden. Denn wie sollte eine Gemeinde von 2500 Seelen die Unkosten in Höhe von 1600 Mk. aufbringen? Aber nach Schluß des Bach-Jahres durfte der Kantor mit Stolz auf eine Aufführungsserie von 65 Bachwerken zurückblicken: 7 Orchesterchöre, 16 a-cappella-Chöre, 12 geistliche Lieder, Arien (insgesamt 40 Einzelgesänge) und 2 Instrumentalwerke, dazu eine große Reihe von Orgelvorträgen.

Solange in unserer Zeit trotz aller wirtschaftlichen Not noch ein derartiger Idealismus herrscht, brauchen wir um die Zukunft unserer Musikkultur nicht besorgt zu sein!

Das Volkslied lebt!

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Wie oft hört man die bange Frage: Liegt das Volkslied im Sterben? Wird unser Volk nicht mehr singen? Hat es die Fähigkeit verloren, seinen Empfindungen in Tönen Ausdruck zu geben? Und sorgenvolle Resignation ist gewöhnlich die Antwort. Das Volk ist gealtert. Es hat die Kinderschuhe seiner Jugendzeit längst ausgetreten. Und im Alter singt man nicht mehr.

Das ist richtig. Aber diese Ansicht schließt doch nicht aus, daß das Volk wieder einmal vom Jungbrunnen der Begeisterung trinken wird, um frisch verjüngt aufs Neue zum Liede zu greifen. Kein Kenner der volksgeschichtlichen Entwicklung kann bezweifeln, daß es in erster Linie Schicksalsfragen der gesamten Nation waren, die einen entscheidenden Einfluß auf die Volksliedpflege und die Wiedergeburt des Volksliedes ausübten. In den Freiheitskriegen vor mehr als hundert Jahren, als die Wellen des Erwachens das Volk durchfluteten und sein Siegeswille die Ketten sprengte, trat auch das Volkslied in seine Blütezeit ein, und unsere schönsten vaterländischen Lieder verdanken wir jener Schicksalsepoche der deutschen Nation. Diese Lieder unterlagen keinen parteipolitischen Gesichtspunkten. Man fragte nicht danach, ob sie deutschnational, volksparteilich oder nationalsozialistisch waren. Sie waren deutsch — und damit gehörten sie zum Liedergut des deutschen Volkes.

Es ist auf musikkulturellem Gebiet eine der schwersten Zeitsünden, wenn jeder Vergleich mit der Gegenwart, jede nüchterne Feststellung über das neu auftauchende Volkslied unserer Tage allein und ausschließlich vom parteipolitischen Standpunkt aus bewertet wird. Denn ohne diese verkleinernde, den Gesichtskreis verengernde Parteibrille würden wir gewahr werden, daß auch heute eine ähnliche Welle nationaler Begeisterung das deutsche Volk durchloht, daß ohne jeglichen Zwang, lediglich aus dem Volke selbst heraus ein Volksliedreichtum aufkeimt, der die Zeit der Befreiungskriege weit in den Schatten stellt. Wo kommen diese Lieder her? Wer hat sie geschaffen? Wer war ihr Verfasser, ihr Vertoner? Sie sind über Nacht gekommen, sie sind da, sie fliegen von Mund zu Mund — sie haben hundert und aber hundert Geschwister und gebärden sich wie echte, rechte Volkslieder in Wort und Weise — sodaß man schon sehr engstirnig sein muß, um an diesen Tatsachen geflissentlich vorüberzusehen. Tragen sie auch heute noch den parteipolitischen Stempel wie das von Millionen gesungene „Horst Wessel-Lied", so sind sie nichtsdestoweniger gerade deshalb der Ausdruck unserer Zeit. Sang man einst „Freiheit, die ich meine", so heißt es heute „Der Tag für Freiheit und für Brot bricht an". An die Stelle des „Schwert an meiner Linken" tritt der Ruf „Volk ans Gewehr". Die Gegenwart findet eine rauhere Sprache, um dem gleichen Gedanken Ausdruck zu geben, als die Zeit der

Romantik, die den kernigen Inhalt ihrer Freiheits-Ideale in eine ästhetisch-schöne Wortform einschloß.

Und ein Liliencron der Zukunft, der wieder einmal den Bestand der vorhandenen geschichtlichen Vaterlandslieder überprüft, wird keinesfalls dem parteipolitischen Charakter der Gegenwart zuliebe seinen Buchtitel „Historische Volkslieder der Deutschen" umtaufen in „Historische Lieder der Nationalsozialisten". Er wird sich davon überzeugen, daß hier auf dem Boden eines neuen Deutschland echtes Volksliedgut entsteht, für das alle und jede Voraussetzungen für das Zustandekommen von Volksliedern zutrifft, und wird keine Bedenken tragen, diese Lieder zu veröffentlichen, denen ein ganzes Volk seine vaterländische Begeisterung anvertraut.

Auf den Spuren Robert Schumanns in Italien.

Von Prof. Dr. Max v. Schillings, Berlin.

Es war unlängst in Turin. Ich hatte ein Rundfunk-Konzert dirigiert und folgte anschließend einer Einladung in das Haus des kunstliebenden Grafen M., gemeinsam mit meiner Solistin, der Opernsängerin A. Helm, dem sehr für das Deutschtum tätigen Konsul Dr. Oster und anderen Gästen. Während der angeregten Unterhaltung entdecke ich plötzlich an der Wand unter einem Glasrahmen ein vergilbtes Originalmanuskript von Robert Schumann, das Klavierstück „Leid ohne Ende". Auf Befragen erfuhr ich, daß der Graf ein leiblicher Schwiegersohn Schumanns war. Ich setzte mich unauffällig an den Flügel und intonierte leise das gut lesbare Musikstück. Die Unterhaltung schwieg. „Es ist das erste Mal, daß dieses Stück in meinem Hause gespielt wurde," gestand der Graf. „Wir haben immer eine Scheu davor gehabt." Nun aber kam eine echte Schumann-Stimmung auf. Anny Helm erbot sich, „Frauenliebe und Leben" zu singen. Da erhob sich der Hausherr und holte aus einer verschlossenen Truhe ein altes Exemplar des Liederzyklus. Auf der ersten Seite fand sich folgende Eintragung: „Nimm dies am Tage Deiner Hochzeit von Robert und Clara Schumann", und die Widmung gipfelte in dem Wunsche der Mutter, daß die Tochter alles, was in diesen Liedern gesagt sei, selbst in ihrer Ehe erleben möge. Die liebenswürdige Überlassung dieses ehrwürdigen Bandes für den Vortrag der Lieder erhöhte natürlich die feierliche Stimmung bedeutend. Und als der letzte Ton verklungen war, vermerkte der Graf unter der Widmung, daß dieses Familienerbstück am heutigen Tage zum ersten Male geöffnet worden sei, ich mußte meinen Namen darunter setzen, und mit den Worten: „Nun sollen erst meine Kinder dieses Buch wieder öffnen", legte der Hausherr den Liederband wieder in die Truhe zurück. Dieses kleine und unscheinbare, aber allen Anwesenden unvergeßliche Erlebnis zeigt, wie auch im Auslande deutsches Wesen geschätzt und hochgehalten wird.

Anton Bruckners „Neunte Symphonie".

Von Paul Günzel, Linz.

Nach einer idealen Aufführung der neunten Brucknersinfonie in der Löweschen- sowie Brucknerschen Original-Bearbeitung vor geladenen Gästen in der Tonhalle zu München am 3. April 1932 hat die Internationale Brucknergesellschaft in einer Sitzung von Sektions-Ausschüssen und Fachkritikern unter Präsident Max Auer und dem Ehrenvorsitzenden Sigmund von Hausegger beschlossen, die von der National-Bibliothek (Wien) in der Gesamtausgabe Brucknerscher Werke (Dr. Haas und Dr. Orel) im neunten Band von Dr. Orel revidierte neunte Sinfonie (Benno Filser-Verlag) als die allein richtige Urschrift Brucknerschen Geistes anzuerkennen. Die sich streng an das Brucknersche Manuskript haltende Neuausgabe soll von nun an der liebevollen, aber retuschierten Ferdinand Löweschen Ausgabe bei Aufführungen vorgezogen werden. Die höchst interessante Veranstaltung, beide Fassungen hintereinander vorzuführen, wurde auf Veranlassung der J.B.G. von der Stadt München und dem Konzertverein in hochherziger Weise unterstützt.

Auffindung der Grabſtelle der Mutter Beethovens.

Der Vorſitzende des Vereins Beethovenhaus, dem u. a. auch die Auffindung und Wiederherſtellung des Geburtshauſes Beethovens zu danken iſt, Prof. Dr. Knickenberg in Bonn, überraſcht die muſikaliſche Welt mit der Nachricht, daß es ihm gelungen ſei, die Grabſtelle der Mutter des Meiſters zu finden. Ausgehend von dem Zeugnis eines noch lebenden Urenkels der einſtigen Patentante Beethovens, der Frau Baum in Bonn und geſtützt auf die Friedhofsliſten ſowie auf die Mitarbeit des Anatomen Prof. Dr. Wagenſeil entdeckte er mit Sicherheit die Begräbnisſtelle an der Friedhofsmauer des „Alten Friedhofs", der berühmt iſt als letzte Ruheſtätte der Gattin und des Sohnes Schillers, Robert Schumanns und der Mathilde Weſendonck. Das Grab der Mutter Beethovens, die bekanntlich 1787 ſtarb und deren letzte Erkrankung Grund zu der eiligen Rückreiſe des Meiſters aus Wien wurde, wo er eben noch Beziehungen mit Mozart angeknüpft hatte, liegt unter demjenigen eines 1826 verſtorbenen italieniſchen Geiſtlichen namens Matari. Dieſe Stelle, nahe der Gruft der Frau von Schiller gelegen, wird beim Mai-Beethovenfeſt mit einer Gedenktafel gekennzeichnet werden. H. U.

Auch ein düſteres Zeichen unſerer Muſikkultur.

Das Landes-Konſervatorium Leipzig und kirchenmuſikaliſches Inſtitut geben durch Anzeigen in Leipziger Tageszeitungen Folgendes bekannt:

> Populäre Abend-Klavierkurſe am Landeskonſervatorium für berufstätige Erwachſene, auch ohne Notenkenntniſſe 3mal wöchentlich von 18½ bis 19½ Uhr im Zimmer 37 des Landeskonſervatoriums. Beginn daſelbſt am 15. und 16. April.
>
> Teilnehmergebühr: 10 Mark monatlich. Leiter: Alfred Bareſel.

Muſikliebhaber ohne Notenkenntniſſe, d. h. alſo ſolche, die nicht einmal Noten leſen können, nennt man muſikaliſche Analphabeten. Alſo auch ſolchen werden in Zukunft die Pforten dieſer Anſtalt, aus der berühmte Muſiker hervorgegangen ſind, geöffnet ſein, wenn dieſe Kurſe ſelbſtverſtändlich auch mit dem eigentlichen Konſervatorium nichts zu tun haben. Aber ſie ſegeln trotzdem, und zwar ausdrücklich, unter ſeiner Flagge, ſie finden auch in den gleichen Räumen ſtatt, in denen angehende Künſtler ſich um ihr hohes Ziel mühen. Stärkſte Gegenſätze prallen alſo aufeinander: Hier heißerſtrebtes Künſtlertum, dort kraſſer Dilettantismus. Denn mit erwachſenen Analphabeten, zuſammengewürfelt, ſteiffingerig und zudem auf ein leichter erreichbares Ziel hinſteuernd, läßt ſich, da denn doch nur ſtarkbeſetzte Kurſe in Frage kommen, einfach nicht künſtleriſch vorgehen. Es fehlt auch in der Anzeige nur noch der Hinweis, daß der Unterricht „ohne Noten" gegeben wird!

Der heute wichtigſte Punkt iſt aber folgender: Ein großes Landeskonſervatorium verabreicht einem Klavierſchüler dreimal wöchentlich, in einem Monat alſo 10—12 Stunden für ſage und ſchreibe 10 Mark, die Stunde demnach für 80 Pfennige oder eine Mark! Das heißt den Preis für Muſikſtunden in einer Weiſe unterbieten, wie es kraſſer nicht vorgeſtellt werden kann. In welchem Lichte erſcheint aber dieſes Unterbieten? Daß das gleiche Konſervatorium, das Jahr für Jahr ſo und ſo viele, mit ſchwerſten Opfern der Beteiligten ausgebildete junge Muſiker ins Leben hinauswirft, dieſen nunmehr als Konkurrentin entgegentritt, ihnen die Schüler abfängt, kurz, ſich ihnen feindlich gegenüberſtellt. All' das iſt ſo toll, daß man an einen ſchlechten Witz glauben möchte, wär's nicht bittrer Ernſt. Greift denn auch in einem derart kraſſen Fall der „Reichsverband" nicht rückſichtslos durch, ſo hat er überhaupt keine ſoziale Daſeins-Berechtigung mehr. Klavierſtunden für 80 Reichspfennige an einem großen, einſt berühmteſten Landeskonſervatorium, die ärmſten einſtigen Zöglinge unterbietend, was ſagen auch Sie, Herr Oberbürgermeiſter Dr. Goerdeler, der Sie glücklicherweiſe die ja auch in anderer Hinſicht recht eigentümlich gewordene Anſtalt unter Ihre Obhut genommen haben, zu dieſem „Preisabbau?" A. H.

Der Kampf gegen die Stargagen.

Der Kieler Musikverein gegen Maria Müller.

Ein vorbildliches Verhalten bewies unlängst der „Verein der Musikfreunde" in Kiel, der im Kampf gegen die unzeitgemäß hohen Honorarforderungen gewisser Stars zur Selbsthilfe schritt und sich mutig an die Öffentlichkeit wandte. Für das letzte Kieler Sinfoniekonzert war die Berliner „Erste Hochdramatische", die beliebte Maria Müller verpflichtet worden. Das Honorar war schon zu Beginn der Saison festgesetzt. Den Vorschlag des Vereins unter den heutigen Verhältnissen eine den allgemeinen Preisabbau entsprechende Honorarkürzung zu akzeptieren, wies Maria Müller zurück. Kurz entschlossen löste der Musikverein den Vertrag und wandte sich in einer ausführlichen Begründung an seine Besucherkreise. Da heißt es u. a. laut „Kieler Zeitung": „Es erscheint in der augenblicklichen Notzeit aus finanziellen, sozialen und kulturellen Gründen nicht mehr verantwortlich, die sogenannten „Starhonorare" weiter zu bewilligen, insbesondere für ein oft nur kurzes Auftreten als Entgelt einen Betrag zu zahlen, von dem unzählige Familien ein Jahr lang leben können und müssen." Das Verhalten des Vereins ist umso begreiflicher, als das Kieler Musikleben in Gefahr stand, gänzlich vernichtet zu werden. Bedauerlich genug, daß selbst deutsche Künstler für eine derartige Notlage nicht größeres Verständnis aufbringen können. Maria Müller war monatelang im Ausland, und die Lockungen des Dollars scheinen auch bei ihr stärker zu sein als die Pflichten gegenüber der notleidenden Heimat. — Wenn nur alle konzertierenden Vereinigungen deutscher Musikstädte eine derartige Handlungsweise an den Pranger stellen würden so wie es der Kieler Verein mit seiner Flucht in die Öffentlichkeit tat!

Randglossen zum Musikleben.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Vom „Stil" der Arbeitermusik. Wieweit die musikpolitische Verhetzung unter dem Gesichtswinkel des Klassenkampfes schon fortgeschritten ist, zeigt ein Aufsatz „Unsere Kampfmusik" in Nr. 11 der „Illustrierten Roten Post", Berlin. Der Verfasser ist Hanns Eisler, der Autor der bei der Wiener „Universal-Edition" verlegten „Sammlung proletarischer Chöre", deren bolschewistischer Inhalt wiederholt Gegenstand öffentlicher Erörterungen war. So deutlich wie in der „Roten Post" ist Eisler allerdings bisher noch nicht geworden. Da heißt es wörtlich: „Die Arbeitermusikbewegung muß sich über die neue Funktion der Musik, das sind: Aktivierung zum Kampf und politische Schulung klar werden. Dies bedeutet, daß sämtliche Musikformen und die Technik der Musikstücke aus dem eigentlichen Zweck, das ist der Klassenkampf, entwickelt werden müssen. (!) In der Praxis ergibt das nicht, was die Bourgeoisie ‚Stil' nennt. Ein bürgerlicher Komponist, der ‚Stil' hat, wird alle musikalischen Aufgaben auf ähnliche Weise lösen, so daß die bürgerliche Aesthetik dann von einer ‚künstlerischen Persönlichkeit' spricht. In der Arbeitermusik streben wir nicht einen ‚Stil' an, sondern neue Methoden der musikalischen Technik, die es möglich machen, die Musik noch besser und intensiver im Klassenkampf auszunützen." Die Forderung, daß „sämtliche Musikformen" aus dem Klassenkampf entwickelt werden müßten, ist absolut sowjetrussischen Einschlags und erinnert an die russischen Verschandelungen bekannter Opern im Dienst kommunistischer Propaganda. Die deutsche Staatspolitik hat es bisher verstanden den Bolschewismus unserem Lande fern zu halten. Auf musikpolitischem Gebiet steht jedoch der Bolschewismus dank der Gleichgültigkeit deutscher Bürgerkreise unmittelbar vor der Türe, wenn es nicht gelingt, durch energische Schritte die Gefahr noch im letzten Augenblick abzuwehren.

* * *

Der Jazz als Ausdruck proletarischer Kunst. Der „Leipziger Volkszeitung" zufolge hat der Jazz nach einem Vortrag von Felix Stößinger die Aufgabe übernommen, der

proletarischen Kunst zu dienen. Diese Dienstbarmachung des Jazz sei fälschlich ein Abgleiten ins Bürgerliche genannt worden. Das sei unzutreffend, der Jazz eigne sich im Gegenteil sehr gut dazu. Wir haben in Berlin bereits Schlagermelodien mit aufreizenden proletarischen Texten in einem öffentlichen Konzert des Arbeitersängerbundes gehört. Wenn der Arbeiter die Ideen des Klassenkampfes in ein musikalisches Narrengewand hüllt, dann ist jedes weitere kritische Wort ganz und gar überflüssig.

* * *

„Dirnensong" — pro Takt fünfzig Pfennig. Das Jazzhandwerk ist eine einträgliche Beschäftigung, wenn man es nur versteht, die Konjunktur gewinnbringend auszunutzen. Das läßt eine vielsagende Reklamekarte vermuten, die uns der Zufall ins Haus gebracht hat. Ein Berliner „Komponist und Schriftsteller" (dreimal prämiiert — Ia Empfehlungen) bietet sich an zu Textierungen (pro Zeile vierzig Pfennig), Komposition (pro Klaviertakt fünfzig Pfennig). Alle Ausarbeitungen in acht Tagen fix und fertig zu beziehen. Außerdem sind „450 Manuskripte aller Genres vorrätig" (Chanson, Schlager, Dirnensong (!) usw. bis zum Ballett und zur Operette). Eine Operette kann man schon von drei Mark an erhalten. Bei Massenbezug gibt es dann sicherlich noch zehn Prozent Rabatt. Bei Abnahme von 25 Operetten außerdem noch einen „Dirnensong" gratis. Es ist tief bedauerlich, daß solche hervorragende Genies in Deutschland nicht besser gewürdigt werden. Die Aufstellung seiner Büste in der Walhalla zu Regensburg wäre doch die mindeste Ehrung, die solch einem Rekordschöpfer zuteil werden müßte.

* * *

An der Münchener Staatsoper werden zur Zeit einschneidende Abbaumaßnahmen vorbereitet. Das Orchester wird von 131 auf 106 Musiker vermindert, der Chor von 71 auf 66 Mitglieder, das Ballett von 31 auf 23 Kräfte, und künftig werden nur noch 34 Solisten anstelle der 41 Mitglieder des Jahres 1929 vorhanden sein. Alle diese Abbaupläne die in der kommenden Spielzeit zur Durchführung gelangen werden, gefährden selbstverständlich das künstlerische Ansehen der Münchener Staatsoper, und mit Recht schreibt Dr. Wihlhelm Zentner: „Daß die Münchener Staatsoper als der anerkannt repräsentativste Teil unseres Theaterlebens, als der Träger eines internationalen Rufes, den jeder Festspielsommer neu erhärten muß, als dasjenige unter den deutschen Operninstituten, das sich des umfassendsten, vor allem die deutschen Werke pflegenden Spielplans rühmen darf die Einschränkungen nicht bis zur Schmälerung und Unterhöhlung ihres Ansehens und damit des gesamten künstlerischen Münchens treiben darf — das sollte jedem klar sein, der unsere Stadt aufrichtig liebt und ihren Ruf als eines Kulturmittelpunktes befestigt wissen will."

Buntes Allerlei.

Das Geheimnis der alten Geigenbauer. Zwei Basler Geigenbauer entdeckten anhand einer mikroskopischen Untersuchung, daß die Geigen der italienischen Meister nicht nur lackiert, sondern mit Metall imprägniert waren. Nach zahlreichen Versuchen fanden sie eine Metallösung, mit der sie neue Geigen von minderer Qualität imprägnierten. Auf Grund dieser Behandlung verbesserte sich die Klangfülle dieser Geigen derart, daß man sie ohne weiteres für Instrumente erster Qualität ansehen könnte. Dieselbe Wirkung erzielte man mit dieser Imprägnierung nicht nur bei allen Streichinstrumenten, sondern auch bei den Klavieren und Flügeln. Das Imprägnierungsverfahren läßt sich vielleicht auch überall da mit Erfolg anwenden, wo einem etwas altersschwachen Instrument seine ursprüngliche Klangfülle zurückgegeben werden soll. Die Basler Erfinder glauben das Hauptgeheimnis der alten italienischen Geigenbauer wiedergefunden zu haben. Alle derartigen Nachrichten sind selbstverständlich mit der nötigen Vorsicht aufzunehmen.

Scherzando.

Ein in Berlin kursierendes sehr bezeichnendes Scherzwort knüpft an die Tatsache an, daß die Herren Generalmusikdirektoren der Linden-Oper häufig auf Urlaub sind und ihre Amtslasten in der Hauptsache dem Kapellmeister Zweig aufbürden:

„Wo sind denn eigentlich die Dirigenten Kleiber und Klemperer? Man sieht sie ja so selten am Pult?" — „Ach, die sind im Ausland, die betrachten Berlin nur noch als ein ‚Zweig'-Geschäft."

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Rossini: „Semiramis", Neubearbeitung von Adolf Secker (Rostock, 18. März).

Robert Heger: „Bettler Namenlos" (München, 8. April).

Alfredo Casella: „Donna serpente" („Die Schlangenfrau") (Rom).

Alfred Irmler: „Claudine von Villa Bella" nach dem Text von Goethe (Weimar).

Walter Blaich: „Dideldum der Flötenspieler", ein Märchenspiel von Wilhelm Krick (Stadttheater Regensburg, 18. März).

Giuseppe Verdi: „Die Schlacht von Legnano", Oper, für die deutsche Bühne bearbeitet von F. X. Bayerl (Stadtth. Augsburg, 20. März).

Konzertwerke:

Otto Miehler: Streichquartett (München, Rundfunk, Raba-Quartett).

Otto Miehler: Messe f. gem. Chor und Orgel (München, Domchor unter Berberich).

W. v. Baußnern: „Himmlische Idylle" (Berl.).

J. N. David: Introitus, Choral und Fuge über ein Thema von Bruckner (Leipzig, 12. März, Friedrich Högner).

Hermann Simon: Crucifixus (Die sieben Worte des Erlösers) für 4stimm. gem. Chor, Soli (Sopran und Bariton), Orgel und Kammerorchester (oder Orgel allein) (Kreuzkirche, Dresden).

Erwin Zillinger: Liederkreis „Deutschland" für Vokalquartett und Klavier (Schleswig und Hamburg, Noragsender).

Ignaz Birkle: „Studie für Orchester" op. 12 (München).

Herbert Trantow: „Vorspiel für kleines Orchester" (Berlin).

Carl Stimmer: „Variationen für großes Orchester" (Berlin).

Paul Höffer: „Ich selbst muß Sonne sein" (Berlin).

Eduard Zuckmayer: „Herbstkantate" (Berlin).

Paul Zschorlich: „Ahasver" (Berlin).

Wilhelm Rettich: „Fluch des Krieges" nach Klabund (Leipzig, 18. April).

Erwin Lendvai: „Kosmische Kantate" (Frankfurt a. M.).

Bodo Wolf: „Goethegesänge für Sopran u. Orchester", „Lustige Ouvertüre mit Tripelfuge für Orchester" und „Kleine Krippenmusik" (Frankfurt a. M.).

Sigfrid Walther Müller: „Fantasie und Tripelfuge B-dur" (Leipzig).

Ottorino Respighi: „Mysterien — Triptychon für den Konzertsaal" (New York).

Paul Hindemith: „Ein philharmonisches Konzert. Variationen für das Orchester" (Berlin, 15. April).

Adolf Busch: „Neun Stücke für Streichquartett" (Leipzig).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Edvard Grieg: „Hochzeit auf Troldhaugen", Singspiel nach dem Text von Rudolf Lothar (Braunschweig, 1. Mai).

Konzertwerke:

Paul Graener: „Der Retter ist nicht weit" für Männerchor und Blasinstrumente (4. Mai, Kölner MGV. unter Prof. Trunk).

Erwin Lendvai: „Psalm der Befreiung" für Chor (Frankfurt a. M., Juni).

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Das Jubiläumsjahr des Gewandhauses liegt nun hinter uns, und es kann nun geurteilt werden. Das Urteil hat so zu lauten: Bei schwierigsten äußeren Verhältnissen machte man es sich künstlerisch sehr leicht, so von den eigentlichen Jubiläumskonzerten mit dem Historischen Konzert als originalem Mittelpunkt — hierüber berichteten wir in einem Sonderartikel — abgesehen wird. Die meisten der sonstigen zehn Jubiläumskonzerte hatten aber bequemsten Zuschnitt, sofern

kaum ein einziges Werk geboten wurde, das nicht ins geläufigste Repertoire gehörte. Zugrunde lag diesen Konzerten die Absicht, Werke zu wählen, die dadurch, daß sie zum erstenmal im Gewandhaus erklangen, die Bedeutung des Instituts für das deutsche Konzertleben klar aufweisen sollten. Der Nachweis wurde bei ganzen vier Werken erbracht: bei Schuberts C-dur-Sinfonie, den Violinkonzerten von Mendelssohn und Brahms und dem für Klavier von Schumann; alle anderen Werke haben zum Gewandhaus keine besonderen Beziehungen. Tat sich dadurch das Institut nicht selbst unrecht? Nur eines: im Gewandhaus erlebten folgende Werke Regers ihre Uraufführung: das Violin- sowie Klavierkonzert, die Ballett-Suite, ferner der sinfonische Prolog und — ich weiß es aber nicht mehr genau — die Hiller-Variationen. Keines von diesen Werken erklang, Reger war mit den Mozart-Variationen als den außer den vor einem Jahr gebotenen Hiller-Variationen am bequemst zugänglichen Werken vertreten. Somit war also „festgestellt", daß Reger für das Gewandhaus keine besondere Bedeutung gehabt hat! Es wäre ihm gegenüber aber schon längst eine Ehrenschuld einzulösen gewesen, die Aufführung der Sinfonietta, die, richtig vorgetragen, heute ihrer Wirkung sicher ist. In den weit über 400 Gewandhaus-Konzerten seit Veröffentlichung des Werkes (1906) hatte man dazu noch keine Zeit gefunden. Dann aber, welch ausgefallenes zehntes und letztes Jubiläumskonzert, heutigen, zu ehrenden Meistern gewidmet. Schönbergs „Verklärte Nacht" in der orchestralen Verballhornung, die heute allen Duft verloren hat, „Don Juan" und „Burleske" von Strauß, Hindemiths Ouvertüre zu „Neues vom Tage", eine lediglich spritzige Angelegenheit, und Pfitzners „Kätchen-Ouvertüre". Kurz, bequemer konnte es sich der Festkonzert- und Hausdirigent des Instituts wirklich nicht machen als mit diesen zehn Konzerten; er hatte wirklich Festwochen!

Am 1. Januar brach das Haydn-Jahr an, was so viel hieß, daß wohl bekannte Werke von Bach, Mozart, Händel, Weber und Schumann erklangen, aber nicht eine Note von Haydn, die Schumannsche vierte Sinfonie zudem in einer derart stumpfen Aufführung, daß Nikisch, der vor zehn Jahren sein letztes Gewandhaus-Konzert an diesem Tag geleitet hat, sein ohnedies nicht geglücktes Denkmal vor dem Gewandhaus sichtlich gern eingeschmolzen gesehen hätte, wäre ihm dadurch die Möglichkeit gegeben gewesen, seinem Nachfolger den Taktstock aus der Hand zu winden und die von ihm so unvergleichlich schön gegebene Sinfonie selbst zu leiten. Immerhin, einen Gruß aus der späteren Haydnstadt gab es, die Erstaufführung der Variationen über ein Husarenlied von Franz Schmidt. Wer sich die Partitur des wertvollen Werkes angesehen hat, stieß nicht allein auf eine gekürzte, sondern auch eine nur halbfertige Aufführung, die dem Werk gerade das Entscheidende, feurigen Schwung bei sauberer Ausführung, vorenthielt. Auf diese Art können neue Werke nicht durchgreifen, kaum daß das Thema mit der nötigen Keckheit hingesetzt wurde. Und erst die teilweise nicht leichten Variationen! Schnellbleiche, Oberflächen-Dirigiererei! Außer diesem Konzert leitete Br. Walter noch zwei, das letzte mit der traditionell gewordenen „Neunten" und das 15., vorletzte Konzert, das aber auf den 7. April hatte verlegt werden müssen. Hier gab's nun etwas instrumentalen Haydn, nachdem Straube, aber schon im Februar, die „Schöpfung" als eigentliche Festaufführung — wegen Abwesenheit konnte ich ihr nicht beiwohnen — gebracht hatte. Man glaubt's aber wohl kaum, daß das Gewandhaus, ein doch vor allem auf der Pflege instrumentaler Musik aufgebautes Institut, es anläßlich von Haydns 200. Geburtstag zu keinem Haydnkonzert gebracht hat, das die unermeßliche Bedeutung dieses großen Mannes auch nur ahnen läßt. Bezeichnenderweise wurde auch gar nicht gewagt, die beiden Haydnschen Instrumentalwerke mit dem Jubiläum in Verbindung zu bringen. Das eine war das von Feuermann glänzend gespielte Violoncello-Konzert, das andere jene c-moll-Sinfonie, der letzthin ein Aufsatz gewidmet worden ist. Kurz gesagt: die Aufführung war skandalös, derart miserabel vorbereitet, daß nicht ein Thema — außer etwa des langsamen Satzes — richtig hingestellt wurde, hinsichtlich Ausführung von Vorhalten gröbste Willkür herrschte, das kleine Violinsolo im ersten Satz überhaupt fehlte, vollends aber der Schlußsatz in einem derart sinnlosen Tempo zu Tode gehetzt wurde, daß, kennt man die Sinfonie selbst so etwas wie auswendig, auch nicht ein Thema wirklich verstanden werden konnte, der Vortrag sich so ausnahm, als wischte jemand über eine deutlichst beschriebene Schreibtafel mit dem Ärmel und gäbe einem das zu lesen. Ich muß sagen, seit dieser Haydn-Aufführung in den Haydn-Festwochen bin ich mit Br. Walter fertig, Stilempfinden für Haydn gleich Null, von jedem besseren Dilettantenorchester unter einem fähigen, pünktlichen Dirigenten will ich mir lieber eine Haydnsche Sinfonie anhören als noch einmal etwas Derartiges im Gewandhaus. Nochmals, diese Aufführung war ein Skandal, der um kein Jota dadurch geringer wird, daß man hier alles in schönster Ordnung findet. Wirtschaft, Horatio! So geht's nicht weiter. Der Hausdirigent, unfähig oder zu gleichgültig, im Haydn-

Jubiläumsjahr auch nur ein einziges Instrumentalprogramm aufstellen zu können — das ohne weiteres einem anderen Dirigenten überwiesen werden konnte —, er selbst Haydn in der angegebenen Weise behandelnd — wie gleichgültig wurde auch der Orchesterpart des Cellokonzerts ausgeführt, neulich noch aus Wien so schön zu hören —, in den letzten Jahren die Zahl mäßiger, inspirationsloser Aufführungen mehrend, das hat mit deutscher Konzertkultur, wie sie gerade das Gewandhaus braucht, kaum mehr etwas zu tun. Unter solchen Verhältnissen war's natürlich auch ausgeschlossen, daß Goethes gedacht wurde. Planlos wird eben drauflos musiziert, weil für Br. Walter Leipzig nichts anderes ist als ein Nebenposten, den man so mitbesetzt.

Das Hauptwerk dieses Abends war eine Neuheit, Max Trapps vierte Sinfonie in b-moll (op. 24), ein in den Ecksätzen derart finsteres, grimmig finsteres Werk sogar, daß man den Komponisten fragen möchte, warum er die Schopenhauerisch gesehene Welt noch widerwärtiger finde als der große Philosoph. Düstere Kunst ist ein eigenartiges Gebiet, sofern es unter ihr solche gibt, die trotz allem etwas Befreiendes hat. Das geht diesem Werk, das man vielleicht öfters hören müßte, ab, wie ich mir auch denken könnte, daß die Aufführung nicht allen Anforderungen gerecht wurde. Leider kann sich das Gewandhaus auch bei derartigen, ganz und gar nicht leicht erschließbaren Werken, nicht entschließen, durch eine kurze, ganz sachlich gehaltene und am besten vom Komponisten selbst verfaßte Analyse nebst den nötigen Notenbeispielen das Verständnis zu erleichtern, d. h. überhaupt zu ermöglichen. Die Mittelsätze kommen eher entgegen, wie man bei dem ganzen Werk einen starken Willen fühlt. Eine bedeutsame, aber seelisch nicht glücklich verankerte Sinfonie.

Einen sehr guten Abend hatte H. Abendroth im 12. Konzert, das ebenfalls etwas Neues, die Uraufführung von Kletzkis, von H. Beltz hervorragend gespieltem Klavierkonzert in d-moll (op. 22) brachte. Auch hier überwiegt das Düstere, gleich der Anfang hat aber großen Zug, der nur leider nicht erhalten bleibt, wie das Werk einen ungleichmäßigen Eindruck hinterläßt. Es hat sich bei diesem begabten Komponisten immer noch nicht jenes Etwas herauskristallisiert, das kurzwegs zwingt. Wunderschön war die Wiedergabe von Cherubinis klanglicher Wunder-Ouvertüre „Anakreon", und daß Abendroth die Brucknersche „Vierte" so warm, einheitlich und klangschön wiedergab, war ungemein erfreulich. Das 13. Konzert bestritt E. Fischer mit seinem Kammerorchester, ein ganz besonderer Abend, nicht ohne Überraschung. Fischer gibt nämlich Bach (1. Brandenburgisches Konzert) derart ziseliert im Sinne des Rokoko, daß Bach in die unmittelbare Nähe des gleich darauf gespielten Mozart (Klavierkonzert Es-dur Nr. 271) rückte, alles Barocke geradezu verschwand, mit ihm aber der gewaltige Bachsche Strom, der gerade im letzten Satz so herrlich dahinfließt. Auch Vivaldi-Bachs Konzert für 4 Klaviere wurde in diesem Sinne in eine andere, leichtere Zeit getragen. Ganz herrlich Fischers Mozartspiel. — In den Kammermusikabenden des Gewandhauses waren als Uraufführung Neun Stücke für Streichquartett (op. 45) von Adolf Busch zu hören, unter denen sich derart ausgezeichnete, originelle finden, daß man bedauert, der Komponist habe nicht die mittelmäßigen ausgeschieden, zumal die Summe der ersteren groß genug ist, ein volles Werk auszumachen. Wenig Sympathien erwarb sich hier das 3. Streichquartett von Geyerhaas. Wenigstens in der Kammermusik kam es zu einem vollen Haydn-Abend. — In den sehr gut besuchten Extrakonzerten des Instituts sangen die Ivogün (z. T. ihr Mendelssohn-Programm), Gerhardt, Maria Müller und H. Schlusnus. Über das sonstige Konzertleben im nächsten Bericht. A. Heuß.

COBURG. Im dritten und letzten Symphoniekonzert des Coburger Landestheaters in Gemeinschaft mit der Gesellschaft der Musikfreunde war Professor Havemann als Solist gewonnen worden. Er spielte zunächst das entzückende Violinkonzert in A-Dur von Mozart mit steigender Gefühlswärme, und hierauf als Neuheit das Violin-Konzert Op. 88 in A-moll von Paul Juon, dem 60jährigen Jubilar, genannt der „russische Brahms". Hier konnte der Solist seine große Technik in diesem Werke slavischer Romantik mit allen seinen Vorzügen und Schwächen vorführen. Das Orchester spielte außerdem noch unter van Goudoevers Leitung das 3. Brandenburgische Konzert von Bach und die prächtige Ballett-Suite von M. Reger. —r.

DRESDEN. Zwei Uraufführungen sind die wesentlichen Ereignisse des Berichtsmonats. Die eine, Kurt Strieglers Oper „Dagmar" stellte die ersten Kräfte der Staatsoper in den Dienst eines Werkes, das wohl allein der Zugehörigkeit Strieglers zu diesem Institute zu danken hat, daß es an solcher Stelle uraufgeführt werden konnte. Ein Textbuch, das die mangelnden dramatischen Voraussetzungen des Stoffes (nach einer Novelle von Theodor Storm) nicht vergessen machte, dazu eine Stimm- und Instrumentalbehandlung, die einem wirklich erstaunt fragen läßt, ob tatsächlich

ein Bühnenpraktiker von der Art Kurt Strieglers diese dicke und undurchsichtige Partitur geschrieben hat: das ist das Wesentliche, was über das Werk zu sagen ist, dem einzig ganz zu Ende ein Einfall von starker künstlerischer Ausdruckskraft — ein immer höher und danach sanft entschwebendes Violinsolo — einen gewissen künstlerischen Rang gibt. Die Aufführung — unter Leitung Strieglers und Schums — litt an der wirklichen Verkennung einer Reihe von szenischer wie auch dramatischer Situationen; die Sänger durchweg durch die erwähnte unverständliche Schwere der Instrumentation gehindert (selbst Lorenz' großes Organ behauptete sich mit Mühe), standen fast ohne Ausnahme hilflos einer Musik gegenüber, deren geringer Stimmungsgehalt der beinahe gänzlich mangelnden Stütze einer an Stimmungsmomenten reichen Regie und Szene (Hein Heckroth) bedurft hätte.

Einen neuen Liedzyklus von Ernst Křenek brachte Elisa Stünzner im Tonkünstlerverein zur Uraufführung; die Sängerin, die schon wiederholt Gesänge des Komponisten zur Uraufführung gebracht hatte, wußte auch diesmal wieder mit starkem Einfühlungsvermögen für diesen Zyklus „Gesänge des späten Jahres" zu interessieren. Zu eigenen Texten weltschmerzlichen Charakters hat Křenek, der am Flügel selber begleitete, eine Musik geschrieben, die weniger an sich als durch das Vortragsvermögen der Sängerin interessierte, die ihren technischen Schwierigkeiten und Eigenwilligkeiten in hohem Maße gerecht wurde.

Erwähnt man noch, daß eine Haydn-Morgenfeier im Schauspielhause unter der stilvollen Leitung Kutzschbachs und szenisch fröhlich belebt von Reucker eine sehr gute Aufführung seines „Apotheker" brachte, in der vor allem Kurt Böhme als Humorist allerersten Ranges begeisterte — man wird so wirklich bald den immer müder und einförmig-langweiliger werdenden Ermold entbehren können — so ist berichtet, was über das lokale Interesse hinaus Beachtung verdient. G. Göhler.

HAMBURG. Uraufführung einer Haydn-Oper. Das Hamburger Stadttheater benutzte die Gelegenheit, den Haydn-Gedenktag mit einer Opernausgrabung festlich zu begehen. Dr. Ernst Latzko hat aus den zwei Dutzend Opern Haydns den „Ritter Roland" herausgegriffen, um ihn in pietätvoller Neubearbeitung — das heißt in diesem Falle unter Belassung all seiner textlichen und dramaturgischen Schwächen — der Nachwelt zu überliefern. Dem Kenner von Haydns Gesamt-Kunstwerk, in dem die Opern, wie so vieles andere noch, nur eine untergeordnete Rolle spielen und schwerlich seine musikgeschichtliche Bedeutung hätten begründen können, wird es von vornherein klar sein, daß sich irgendwelche Überraschungen dabei nicht ergeben konnten und daß es alles in allem verlorne Liebesmüh' bleiben mußte für jede Bühne, die den Mut gehabt hätte, sich mit diesem aussichtslosen Experiment zu beschäftigen. Muß man doch überdies dabei in jenen vor-mozartischen Stil der Oper zurücktauchen, der uns schon an sich viel zu fern liegt, als daß sich noch wesentliche Berührungspunkte herstellen lassen können; denn an die alle Zeiten überdauernde schöpferische Kraft eines Mozart, eines Gluck reicht doch Haydns Schaffen, wenigstens bis zur endgültigen Erzielung der symphonischen Form, schon seiner ganzen Entwicklung gemäß nicht heran. Die Geschäftigkeit, mit der man heutzutage nach vergrabenen musikalischen Schätzen sucht, hat neuerdings einen Umfang angenommen, den die immer häufigeren Fehlgriffe, deren wir unlängst noch mehrere im Konzertsaal erlebt haben, auf eine nicht mehr ganz erfreuliche Weise kennzeichnen.

Haydns „Ritter Roland" soll zu seiner Zeit recht häufige Aufführungen erlebt haben, also kann man eigentlich nur von der Latzkoschen Bearbeitung als einer Uraufführung sprechen. Aber die oft schon ans Lächerliche grenzenden Formen einer geschäftstüchtigen Uraufführungs-Manie ist man nun schon mal so gewohnt, daß man unbekümmert Originales wie die belanglosesten „Bearbeitungen", diese nur in der Musik vorkommenden anmaßenden Kulturerrungenschaften einer an eigenem Schöpfertum armen Zeit — unter derselben Flagge segeln läßt. Latzkos Bearbeitung geht, wie schon gesagt, von erheblichen Kürzungen abgesehen, jedem energischen Zugriff aus dem Weg, da er seine Aufgabe darin sah, dieser „heroischkomischen" Oper den ursprünglichen Charakter zu wahren und demgemäß ihre einmal festgelegte Form zu respektieren. Aber gerade diese Form mit ihren stehenden Figuren der alten Oper ist uns heute nicht mehr recht genießbar, umsomehr, als das Textbuch sich auf einer sehr primitiven Stufe librettistischer Unbekümmertheit hält und in der oft recht ungeschickten, ja läppischen Mischung von Ernst und Komik nicht weniger versagt als in der dramatischen Spannkraft, die das Ganze zusammenhalten würde. Zugrunde liegt eine Episode aus dem „Rasenden Roland" des Ariost, aus der Nunziato Porta den Text gezimmert hat. Und für die Sünden und Schwachheiten eines Textdichters vermag auch Haydns Musik nur in geringem Maße zu entschädigen. Durch die von Latzko vorgenommene geschickte Kürzung der Partitur sind zwar ihre wertvolleren Bestandteile enger aneinandergerückt, aber der fehlende große einheitliche Zusammenhang wird auch hierdurch nicht

hergestellt. Ein paar prachtvolle Finalsätze, die große Arie des Roland im Schlußakt und noch manche Einzelheiten lassen wohl die Hand des Meisters erkennen; aber Haydn war und blieb nun mal ein Meister auf anderm Gebiet, und an dem Gesamtbild dieser liebenswürdigen künstlerischen Persönlichkeit wird weder das Negative noch Positive in seinen sämtlichen Opern etwas ändern können. Woraus sich die Überflüssigkeit dieser Haydn-Ausgrabung schon von selbst ergibt.

Der zwiespältige Charakter dieser „heroisch-komischen" Oper, zwischen dem die ganze Aufführung etwas unentschieden hin und her schwankte, verdarb überdies noch manches. Während die Bühnenbilder ganz auf das komische Moment eingestellt waren, verlor der ernste Teil sozusagen seine Heimatberechtigung in der Überbetonung seines Gegensatzes, und die Vertreter der seriösen Rollen konnten sich zum Teil nur gezwungen in der heiteren Welt bewegen, in der sie fehl am Ort erscheinen mußten. Die musikalische Durcharbeitung erwies sich demgegenüber als weitaus glücklicher denn die szenische, und dank der vielfach anziehenden Leistungen der mit glücklicheren Aufgaben bedachten Darsteller gab es zum Schluß auch den üblichen freundlichen Erfolg für die Beteiligten.

Da die nicht abendfüllende Oper noch ein Ausfüllsel notwendig erscheinen ließ, so gab es noch ein anschließendes Ballet-Divertissement nach einer Zusammenstellung von Haydnschen Melodien, — berühmte Symphonie-Sätze, die Kinder-Symphonie und der instrumental bearbeitete Schlußsatz aus dem Klaviertrio. Das Publikum kam dabei zwar ganz hübsch auf seine Kosten, aber künstlerisch war es doch eine arge Vergewaltigung der Haydnschen Konzertmusik. Einen Gefallen hat man durch diese ins Bedenkliche übergehenden „Ehrungen" dem Andenken Joseph Haydns schwerlich getan; vielleicht zieht man für die Zukunft die Lehre daraus, wie man es nicht machen soll, da niemand durch solche Ehrungen gewinnt, die höchstens das eine Gute haben, daß sie, wie gesagt, das Gesamtbild des Meisters weder im negativen noch positiven Sinne zu beeinflussen vermögen.

Bertha Witt.

MÜNCHEN. Seit den unzulänglichen Versuchen August Bungerts ist die „homerische Welt" auf der Opernbühne einigermaßen in Mißkredit geraten. Sollte dieses noch immer fortwuchernde Vorurteil der Grund gewesen sein, weshalb Robert Heger eine Odysseus-Oper, die die Heimkehr des Helden zum Inhalt hat, unter dem Titel „Der Bettler Namenlos" ins Prüfungsfeuer der Bühnenbewährung entsandte? Oder schweigen die Namen in dieser Handlung, weil der Autor damit das Allgemeingültige, Überzeitliche des Mythos andeuten wollte? In diesem Falle freilich hätte Heger in dem selbstgefertigten, wirkungsvollen und sprachlich kultivierten Buche auch auf die psychologisch analysierenden Begründungen im Charakter der Penelope, die, bei Homer das Sinnbild unentwegter Treue, in der Nachdichtung mit dem Gedanken einer Untreue spielt, verzichten müssen. Auch die Einfügung sozialer Elemente und das Schlußbekenntnis des Königs zum Volksstaat sind nicht aus dem Geist des Originals herausgestaltet, sondern von moderner Psyche in diese hineingefühlt. Immerhin muß die ausgesprochen ethische Grundhaltung des Buches anerkannt werden. In seiner Tonsprache macht der Komponist aus der Vorliebe für Richard Straußsche Diktion kein Hehl. Trotzdem erwirbt sich Heger ein Recht auf das stolze „anch' io sono pittore!" Erweist er sich doch in der Tat als ein Meister der Orchesterpalette! Der Reiz dieser hervorragend gearbeiteten Partitur entbricht weniger der Stärke des Erfindungsmäßigen, der Gewalt primären musikalischen Einfalls als vielmehr einer regen Klangphantasie, die Heger, ein Orchesterkenner und Instrumentierungskünstler von Rang, in stimmungsreiche, farbenglühende Klangwirklichkeiten umzusetzen vermag. Mitunter schreitet der Komponist auf den harmonisch kühnen Pfaden der Jüngsten, verirrt sich aber niemals in die Gefilde strikter Atonalität, sondern verweilt im Gegenteil gerne wieder auf den Weiden weitgespannter tonartlicher Gebundenheiten und breitschwingender Kantilene. Die Hauptpersonen warten mit eigenem Themenmaterial auf, ohne daß leitmotivische Durchbildung zum Stilprinzip erhoben würde. Die einzelnen Szenen besitzen ihren ausgeprägten rhythmischen Charakter; hiermit vermag Heger teilweise außerordentlich zu fesseln. Der Grundzug der Musik ist der heroische, da diese jedoch die starke Affektbetonung nicht immer durchhält, verfällt sie zuweilen dem rein Illustrativen. Mit dem zweiten Aufzuge ist dem Schöpfer die geschlossenste, stufenartig sich emporbauende Einheit gelungen, die ein geradezu fulminanter Aktschluß krönt. Der dritte Aufzug vermöchte durch einige Kürzungen, insbesondere bei dem breit auseinanderfließenden Ende, noch zu gewinnen. — Die Münchener Staatsoper hatte an die Uraufführung ihres einstigen Dirigenten erhebliche Mühen gewendet. Pasettis Bühnenbilder atmeten Größe und Pracht. Die Regie von Alois Hofmann arbeitete mit Geschmack und Geschick, geradezu hinreißend aber war die musikalische Leitung von Karl Elmendorff. Auch auf der Bühne fand Heger in Felicie Hüni-Mihascek (Königin), Fritz Krauß (Bettler), H. H. Nissen (Fremder Freier), Hedwig

Fichtmüller (Schaffnerin) und Julius Betetto (Hirt) begeisterte und begeisternde Helfer, so daß ein eindeutig großer Erfolg die hingebungsvolle Arbeit lohnte.

Als ein zum mindesten reizvoller Versuch stellte sich die Erstaufführung von Mozarts Schuloper „Apollo und Hyazinth" dar, die der Elfjährige für eine am 13. Mai 1767 stattfindende Schlußfeier der Universität Salzburg komponiert hat. Von dem späteren Souverän der Oper sind in diesem Werkchen freilich nur erste, keimhaft zarte Triebe zu bemerken; wer aus dieser noch völlig zeitgebundenen, wenngleich in Einzelheiten aparten Zauberoper mehr herausfinden will, hört das Gras wachsen. Erika Mann hatte das lateinische Original in ein ansprechendes, sangliches Deutsch übertragen und führte die Spielleitung mit Geschick. Die musikalische Bearbeitung und Einstudierung besorgte Karl Schleifer, der in dieser Eigenschaft eine glücklichere Hand hatte wie als Dirigent. Von einer Wiedergabe durch Knabenstimmen hatte man abgesehen, doch wurde dieser Verzicht durch die ungemein Mozartsche Wiedergabe der Melia durch Marianne Benfey-Kaula aufgewogen. Die übrigen Mitwirkenden vermochten, trotz redlichen Mühens, die Grenze zwischen Schuloper und der Opera seria nicht immer ebenso stilvoll zu wahren. Läge hier nicht eine lohnende Aufgabe für die Regensburger „Domspatzen"?

Als ein außerordentliches Ereignis stellte sich ferner die erstmalige Aufführung von Anton Bruckners „IX. Symphonie" in der Originalfassung dar. Sie war der Internationalen Brucknergesellschaft und dem Entgegenkommen der Stadt München zu danken. Man hatte das Werk bisher lediglich in der Bearbeitung durch Ferdinand Löwe gehört, der gemeinsam mit Schalk bei der Schlußredaktion der späteren Brucknerschen Symphonien beteiligt war. Im Falle der „Neunten" war es allerdings nicht mehr möglich, des Meisters autorisierende Billigung einzuholen, da der Tod die Vollendung des Werkes verhinderte. Die Wiedergabe der Urgestalt, der Löwes Fassung vorangegangen war, ließ nun im Vergleiche erkennen, daß Löwe an mehreren Stellen in einem die Aufgaben reiner Herausgeberschaft sprengenden Ausmaße in Bruckners Urschrift eingegriffen hat. Diese Änderungen sind zum großen Teile vom Standpunkte des Dirigenten Löwe und aus dem Blickwinkel des Orchesterpraktikers erklärlich. Teilweise wenden sie sich auch an eine Generation, die für das absolute Verständnis der Brucknerschen Kunst noch nicht völlig reif war. So mag es kommen, daß Löwes Bestreben vornehmlich nach Glättung und Ausgleich, vor allem im Dynamischen, geht. Er sucht Überleitungen feiner abzuschattieren, Brücken zu bauen, auf Kommendes vorbereitend hinzuweisen, schroffe Kontraste zu mildern. Im Scherzo sind die Abweichungen vom Original am hervorstechendsten. Löwe hat hier geradezu an den Klangcharakter des ganzen Satzes getastet, zweimal die Streicher und Bläser ihre Rolle wechseln lassen und die breit hingelegten Bläserakkorde des Anfangs im Streicherpizzicati gelockert. In der Urfassung spricht das Scherzo körniger, erdhafter und stämmiger an: was bei Bruckner als ein trotziges Schäumen gedacht ist, wandelt Löwe in ein eleganteres Perlen. Die Gegenüberstellung der beiden Fassungen, eine Großtat der Münchener Philharmoniker und ihres Dirigenten Siegmund v. Hausegger, bestimmte denn auch den Vorstand der Internationalen Brucknergesellschaft, bei aller Anerkennung der unvergänglichen Verdienste Löwes um Bruckners Schaffen, das Werk in der vom Meister hinterlassenen Gestalt der musikalischen Welt nicht länger vorzuenthalten. Schon in der nächsten Zeit wird die Herausgabe des gesamten Stimmenmaterials durch den Verlag B. Filser erfolgen.

Dr. Wilhelm Zentner.

ROSTOCK: Uraufführung „Semiramis", heitere Oper in 3 Akten von Rossini, Neudichtung von Hans Bodenstedt, musikalische Bearbeitung von Adolf Secker und Otto Petersen.

Bei der Uraufführung in Venedig 1823 hatte die Oper wenig Erfolg, wennschon die reiche Melodik der leicht beschwingten Musik gefiel. Zwischen Text und Musik bestand ein Mißverhältnis: „Semiramis" als Text war eine Tragikomödie mit Verrat, Mord und Totschlag, wozu die ganz heiter gestimmte Vertonung nicht paßte. Bodenstedts Neudichtung verwandelte den Zwitter in eine rein komische Oper und brachte so Text und Musik mit einander in Einklang. So mag das längst verschollene Werk in seiner neuen Gestalt wieder einen Platz im Spielplan erreichen, wozu die Rostocker Uraufführung den Weg bahnte. Die Handlung verläuft lustspielmäßig: zu ihrem Liebestempel in den sagenhaften hängenden Gärten verlockt die üppige Königin junge Ehemänner, darunter den jährlich wechselnden Hauptmann der Leibwache, der als meistbegünstigter Liebhaber obenan steht. Ein neu vermähltes Ehepaar verfällt diesem Schicksal, das die kecke Straßensängerin Niniva mit allerlei lustigen Streichen vereitelt, so daß die liebenden Gatten zum Schlusse wieder vereinigt werden, indem Semiramis einmal ausnahmsweise zur Entsagung sich bereit findet. Alle Vorgänge sind auf heiterste Lebensauffassung gestimmt. Schon die Ouvertüre bringt in Hörnern

und Holzbläsern als Leitmotiv Nägelis harmloses Liedchen „Freut euch des Lebens", das in der Auftrittsarie der Königin wiederkehrt. Auf drei Schauplätzen, vor dem Turm zu Babel, in den schwül duftenden Gärten, auf der Luftbarke der Königin ziehen farbenbunte Bilder an uns vorbei, von Romanzen, Arien, Barcarole, Rezitativen und Prosagesprächen belebt. Klangvolle Chöre und vielstimmige Sätze entstammen dem üblichen Rüstzeug der damaligen italienischen Oper. Rossini hält sich aber auch an deutsche und französische Vorbilder, wodurch die Musik im Vergleich zum „Barbier" ihre eigne Note gewinnt. Manchmal wird man sogar an die Operette, die Offenbach vorweg nimmt, erinnert. Die musikalischen Bearbeiter bemühten sich, die Melodien frei zu legen und durch Beseitigung überflüssiger Koloraturen für die deutschen Sänger unserer Zeit sangbar zu machen. Der besseren Wirkung halber wurden einige Tonsätze umgestellt, wodurch aus der Nummernoper ein flüssiges musikalisches Lustspiel mit eindrucksvollen Aktschlüssen entstand.

Die Rostocker Uraufführung der neuen „Semiramis" unter der verständnisvollen Leitung von Kapellmeister Karl Reise fand großen Beifall. Die Spielleitung von Peter Andreas, der auch den Gartenhüter sang, entsprach bis aufs kleinste den Anforderungen von Text und Musik und war mit so viel Liebe und Sorgfalt ausgearbeitet, daß eine überaus lebendige Darstellung sich ergab. Die hervorragend guten Stimmen, über die unsre Oper gegenwärtig verfügt, kamen in den dankbaren Rollen zu voller Geltung: Maria Junck als liebeverlangende Semiramis, Gerda Maria Klein als drolliges Straßenmädchen, Marta Adam als treu liebende Gattin, Theo Harald als Hauptmann wider Willen, der der königlichen Versucherin widersteht, Hans Kicinski als salbungsvoller, wein- und weibseliger Oberpriester. Alle erfüllten als Sänger und Spieler ihre Aufgaben restlos. Walter Rammelt schuf prächtige Bühnenbilder mit Verwertung assyrischer Stilmotive. Die Luftbarke mit mächtigem, windgeschwelltem Segel bot einen sehr schönen Anblick.

Die vielseitige und immer stilgerechte Rostocker Oper erbrachte mit der Uraufführung einen neuen glänzenden Beweis ihrer bewundernswerten Leistungsfähigkeit dank der zielbewußten Führung und Arbeitsfreude aller Mitwirkenden. Auch mit beschränkten äußeren Mitteln läßt sich bei ernstem gutem Willen sehr viel erreichen, wofür jede Rostocker Vorstellung Zeugnis ablegt.

Prof. Dr. Wolfgang Golther.

RUDOLSTADT. Goethe-Gedächtnisfeier. Unsere ehemalige Residenz hat zur 100. Wiederkehr des Todestages von Goethe eine würdige Gedenkfeier veranstaltet. Hat doch der Dichterfürst von Weimar aus den hiesigen Hof wiederholt aufgesucht; ist doch das erste Zusammentreffen Goethes mit Schiller in den Mauern Rudolstadts erfolgt. Das Landestheater, das als ehemaliges Fürstliches Hoftheater von 1794 bis 1803 unter Leitung Goethes gestanden hat, eröffnete die Feierlichkeiten mit Festaufführungen der Dramen „Faust, 1. Teil", und „Ur-Iphigenie". Am 2. April fand in dem stimmungsvoll mit Kerzen erleuchteten Rokokosaale des Schlosses Heidecksburg ein Konzert statt unter dem Kennwort: „Eine Abendmusik am Rudolstädter Hofe zur Schiller-Goethezeit". Mitwirkende waren die Landes-Kapelle, heimische Solisten und der Madrigalchor der hiesigen Singakademie. Leitung: MD Wollong. Die Vorträge erfolgten zum Teil auf historischen Instrumenten, z. B. auf einem noch gut erhaltenen Wiener Flügel mit 5 Pedalen aus dem Schloßmuseum. Interesse erregten vor allem die Werke der Rudolstädter Tonschöpfer der Goethezeit: Max Eberwein und Albert Methfessel. Das große Gloria aus Eberweins As-Dur-Messe für Chor und Orchester beschloß wirkungsvoll den Abend. — Am folgenden Sonntag fand dann im Landestheater eine Morgenfeier statt, in deren Mittelpunkt der auf persönlichen, neuen Forschungen fußende Vortrag des Schulrates Dr. Rein stand: „Goethe und das Fürstliche Theater in Rudolstadt". Ihm folgte eine gelungene Aufführung des selten gespielten Lustspiels: „Der Bürgergeneral" von Goethe. Die Ouvertüre zur „Zauberflöte" eröffnete, die zur „Entführung" beschloß die Morgenfeier. (Diese beiden Mozartschen Opern sind nämlich am 20. bzw. am 26. August 1794 in der ersten Gastspielzeit des Weimarer Hoftheaters unter Goethe aufgeführt worden.) — Anschließend fand die Enthüllung zweier Gedenktafeln statt, die am Landestheater angebracht worden waren. Sie führen die Inschriften: „Goethe 1794—1803" und „Schiller 1799". Weitere Vorträge der Landeskapelle unter MD Trauneck gaben auch dem Schlußakt ein feierliches Gepräge. Die Rudolstädter Festlichkeiten zu Ehren Goethes waren nicht nur für die Bewohner der Stadt, sondern auch für weitere Kreise ein Ereignis.

H. Beyersdorf.

AUSLAND.

ROM. Im Saale: „Sgambati" in Rom fand eine würdige Haydn-Gedächtnisfeier statt, die von der deutschen Nationalstiftung der „Anima" veranstaltet wurde. Aufgeführt wurde das Haydnsche Oratorium: „Die Jahreszeiten", unter der Leitung des sehr begabten, jungen Kapellmeisters der Anima: Rev. Dr. Ant. Lippe. Der Chor war zusammengesetzt aus Herren und Damen der deutschen Ko-

lonie, aus Herren der Anima und des Campo Santo Germanica. Die Solisten waren aus Wien gekommen. Die Sopranpartie hatte übernommen: Frau Kammersängerin Clara Musil, die Tenorpartie: Herr Georg Maikl und die Baßpartie Herr Karl Ettl, beide von der Wiener Staatsoper. Das Orchester war zusammengesetzt aus Mitgliedern des römischen Augusteo-Orchesters.

Die Aufführung war eine ausgezeichnete Leistung des Dirigenten, der sowohl den Chor als das Orchester vorzüglich beherrschte und den Solisten die richtige Leitung war. Man fühlte, daß die Chormitglieder auf Haydn eingestellt sind und diesen Meister in seiner Feinheit und frischen Natürlichkeit verstehen. Die Anima hat das große Verdienst im besonderen Maße die deutsche Musik im Ausland zu pflegen, ganz besonders Haydn und Bruckner. Am 19. März 1928 führte der Chor die „Sieben Worte am Kreuz" auf, am 19. März 1930 „Die Schöpfung". So war es gar nicht zu verwundern, daß all die einfache Lieblichkeit und der Frohsinn der Haydnschen Muse sowohl vom Chor als den Solisten recht eigentlich zur Geltung kam. Die Frische und Anmut des Werkes hat ungemein gefallen und die Aufführung war so gelungen, daß man für die Vielen, die keinen Einlaß mehr bekommen konnten, auf eine Wiederholung des Werkes hofft. Eine große internationale Festgemeinde hat an dieser würdigen Haydn-Feier teilgenommen und die Leistungen, sowohl der Solisten, als des Chores, des Orchesters und des Dirigenten wurden restlos anerkannt und bewundert.

Dr. E. I. Luin.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Nach dem ausgezeichneten Erfolg des 1. Kammermusikfestes in den Pfullinger Hallen soll ein zweites am 3.—5. Mai wieder stattfinden. Zweck der Aufführungen (die sich finanziell ohne Subvention tragen) ist die Gegenüberstellung von alten und neuen Werken. Es gelangen Bach, Mozart, Haydn, Bleyle, Pfitzner, Strawinsky, Hugo Herrmann, Bruno Stürmer, Felix Petyrek, Paul Groß und Hermann Reutter zur Aufführung. Die künstlerische Leitung hat Hugo Herrmann, Reutlingen.

Die Beethoven-Feier des Vereins „Beethoven-Haus" in Bonn findet als 18. Kammermusikfest vom 1.—5. Mai 1932 statt. Das Programm bringt am 1. Mai Werke von Haydn und Mozart, am 2. Mai „Spätere deutsche Meister" (Reger, Bruckner, Rich. Strauß), am 3. und 4. Mai Beethoven (Streichquartette, Klavierwerke); das Fest endet mit einer Morgenaufführung (Brahms, Lieder von Schumann).

In der Zeit vom 25.—30. Juni findet im Kaisersaal und Hofgarten der Residenz zu Würzburg das 11. Mozartfest statt. Die Gesamtleitung liegt wieder in den Händen von Geheimrat Prof. Dr. Hermann Zilcher.

Die Stadt Basel veranstaltet in der Zeit vom 21.—29. Mai Festspiele, die „Italienische Musik" bringen. Die Leitung des Festes liegt in den Händen von Dr. Weingartner.

Ober-Österreichisches Brucknerfest (Weihe der Bruckner-Orgel) 1.—8. Mai 1932. Anläßlich des 100. Geburtstages Anton Bruckners im Jahre 1924 gab Prof. Max Auer die Anregung, die große Orgel im Stifte St. Florian gleichsam als tönendes Grabmal für den Meister wiederherzustellen. Daher nahm sich der im Sinne August Göllerichs gegründete Brucknerbund um das Lieblingsinstrument Bruckners an und nunmehr ist die große Kulturtat vollendet, die Bruckner-Orgel wird am 5. Mai 1932 zum Wiedertönen in ihrer berühmten Klangpracht feierlich geweiht. Um dem bedeutsamen Ereignis ein festliches Gepräge zu verleihen, findet eine Reihe von Veranstaltungen statt, in denen vornehmlich Werke aus der Linzer Zeit des Meisters zur Aufführung gebracht werden. Am 1. Mai führt der Christlich-Deutsche Gesangverein in der Stadtkirche Linz die f-moll-Messe auf, am 4. Mai der Florianer Stiftschor in der Stiftskirche St. Florian die b-moll-Messe mit anschließender Jugendhuldigung. Am gleichen Tag finden um 15 Uhr in Linz eine Festversammlung und um 20 Uhr im Festsaal des Kaufm. Vereinshauses das Festkonzert unter Leitung Siegmund von Hauseggers-München statt, in dem die Nullte und Erste Sinfonie Bruckners aufgeführt werden und Max Millenkovich-Morold eine Festansprache halten wird. Am 5. Mai (Christi Himmelfahrt) bringt der Linzer Domchor um 10 Uhr die d-moll-Messe zur Aufführung. Der Orgelweihe, die Probst Dr. Vincenz Hartl am selben Tage um 15 Uhr in der Stiftskirche St. Florian vornehmen wird, folgen die Aufführungen der Werke: Bruckner: „Präludium und Fuge c-moll" (Orgel Prof. Haybäck), Franz X. Müller: „Anton Bruckners Dankgebet" (Linzer Domchor), J. N. David: „Introitus, Choral und Fuge" (Orgel Friedrich Högner, Leipzig), schließlich Anton Bruckner: „Te deum" (Sängerbund Frohsinn, Linz). Um 17 Uhr erfolgt im Marmorsaal des Stiftes die feierliche Übergabe der wiederhergestellten Bruckner-Orgel an das Stift, bzw. die Übernahme, und

der Vortrag des Chores „O s j u s t i" von Bruckner durch den Stiftschor St. Florian. Am Freitag, 6. Mai, wird die Orgel im Österreichischen, voraussichtlich auch im Süddeutschen Rundfunk ertönen, wozu hervorragende Organisten gewonnen wurden. Am Sonntag, 8. Mai, wird um 9.30 Uhr in der Stiftskirche St. Florian der Münchner Domchor unter Prof. Ludwig B e r b e r i ch, München, die e - m o l l - M e s s e aufführen, woran sich „Vorspiel und Fuge für Orgel und Bläser über ein Bruckner-Thema" von F r i e d r i ch K l o s e anschließen wird. Den Abschluß der Feierlichkeit bildet ein Konzert um 14.30 Uhr im Marmorsaale des Stiftes, in dem das S t r e i ch q u i n t e t t Bruckners (P. v. P a s z t h o r y - E r d m a n n) und vom Münchner Domchor auserlesene Perlen geistlicher Chöre vorgetragen werden. Vornehmlich Oberösterreicher sind es, die das große Werk der Wiederherstellung der Bruckner-Orgel schufen, doch halfen viele fern der Heimat des Meisters mit, das Werk zu vollenden. Der Brucknerbund für Oberösterreich wird daher bei den angeführten Veranstaltungen zahlreiche Bruckner-Freunde aus nah und fern vereint finden. Besonders auszeichnend ist es, daß Bundespräsident M i k l a s seine persönliche Teilnahme am Weiheakt und am Festkonzert in Aussicht genommen hat.

In der Zeit vom 1. bis 15. September wird in V e n e d i g das zweite I n t e r n a t i o n a l e M u s i k f e s t stattfinden, das wieder unter der Leitung des Komponisten Adriano L u a l d i stehen wird.

S a l z b u r g e r F e s t s p i e l e 1 9 3 2. Die musikalische Leitung der für den 24. und 31. August angesetzten Festaufführungen von Beethovens „Fidelio" liegt in diesem Jahre erstmals in Händen von Dr. R i ch a r d S t r a u ß. Die Inszenierung besorgt Lothar Wallerstein, das Bühnenbild stammt von Clemens Holzmeister. Die Besetzung lautet: Leonore — Lotte Lehmann, Florestan — Franz Völker, Minister — Richard Mayr, Don Pizarro — Wilhelm Rode, Rocco — Josef v. Manowarda, Marzelline — Luise Helletsgruber, Jaquino — Hermann Gallos. P h i l i p p e G a u b e r t (Paris) übernahm die Leitung des für 3. August angesetzten Festkonzertes der Wiener Philharmoniker, das französischen Komponisten gewidmet ist; der gefeierte Pariser Geiger J a c q u e s T h i b a u d spielt im Rahmen dieser Veranstaltung das Violinsolo in Lalos „Symphonie espagnole". Das Konzert am 15. August, das lediglich Werke W. A. Mozarts bringt, dirigiert B r u n o W a l t e r; bei dieser Aufführung spielt die belgische Pianistin G a b r i e l l e T a m b u y s e r (Brüssel) Mozarts Klavierkonzert A-dur (K. V. 488). Bühnenbild und Kostüme zur Neuinszenierung von Mozarts „Entführung aus dem Serail" (Dirigent: F r i t z B u s ch, Regie: Karl Heinz Martin) entwirft der Berliner Maler Wilhelm Reinking. Die Aufführungen der „Entführung" sind für 31. Juli, 7. und 14. August angesetzt.

Das C o v e n t - G a r d e n - O p e r n s y n d i k a t hat entgegen seiner früheren Entscheidung beschlossen, in der Zeit vom 9. Mai bis zum 3. Juni W a g n e r - F e s t s p i e l e zu veranstalten. Aufgeführt werden, unter Beibehaltung des deutschsprachigen Librettos, der „Ring", „Tristan", die „Meistersinger", „Tannhäuser" und der „Fliegende Holländer". Die musikalische Leitung übernahm Sir Thomas B e e ch a m und Prof. Robert H e g e r. Frieda Leider, Lotte Lehmann und Maria Olczewska, Lauritz Melchior, Friedrich Schorr und Herbert Janssen sind unter den Mitwirkenden.

Für M ü n ch e n s traditionelle W a g n e r - M o z a r t - F e s t s p i e l e, die vom 18. Juli bis 28. August stattfinden, sind die E i n t r i t t s p r e i s e u m 1 0 P r o z e n t g e s e n k t worden. Im Prinzregententheater bewegen sich die Preise während der Wagner-Festspiele zwischen 13.50 M. und 22.50 M. (bisher 15 M. bis 25 M.), im Residenztheater während der Mozart-Festspiele zwischen 5.40 M. und 22.50 M. (bisher 6 M. bis 40 M.). Für die Strauß-Pfitzner-Woche sind die Preise im Prinzregententheater auf 4.50 M. bis 13.50 M. (bisher 5 M. bis 15 M.) festgesetzt. Die Festspiele bringen im Prinzregententheater „Die Meistersinger", „Rheingold", „Walküre", „Siegfried", „Tristan und Isolde", „Götterdämmerung", „Tannhäuser" und „Parsifal", im Residenztheater u. a. „Figaros Hochzeit", „Die Zauberflöte" und „Don Giovanni". Zur Strauß-Pfitzner-Woche im Prinzregententheater werden „Palestrina", „Salome", „Das Herz" und „Der Rosenkavalier" aufgeführt.

Bei der feierlichen Eröffnung der G o e t h e - R e i ch s g e d ä ch t n i s f e i e r am 22. März in W e i m a r, welche auf alle deutschen Sender übertragen wurde, sangen die Leipziger T h o m a n e r unter Prof. D. Dr. Karl S t r a u b e A r n o l d M e n d e l s s o h n s 8stimm. Goethe-Chor (op. 44 Nr. 1) „Alles geben die Götter ihren Lieblingen ganz". Das schöne Werk hinterließ tiefsten Eindruck.

Das 1 9. D e u t s ch e B a ch f e s t der Neuen Bachgesellschaft (E. V., Sitz Leipzig) wird in den Tagen vom 3.—5. Juni dieses Jahres in H e i d e l b e r g stattfinden. Das Programm wird wie auf früheren Bachfesten Chor-, Orchester-, Kammermusik- und Orgelmusik-Aufführungen, Mitgliederversammlung und Vortrag umfassen. Programme gelangen demnächst zur Ausgabe. Sonstige Auskünfte erteilt die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig, Nürnbergerstr. 36, I.

Die Kammermusikwochen auf Schloß Elmau werden zu einer ständigen Einrichtung. Sie findet auch in diesem Jahre, und zwar in der Zeit vom 12. bis 18. Juni statt. Als Mitwirkende nennt das Programm: Wilhelm Kempff, das Wendling-Quartett (Carl Wendling, Hermann Hubl, Ludwig Natterer, Alfred Saal), Philipp Dreisbach (Klarinette), Stuttgart, Valentin Härtl (Viola), München, Anton Walter (Violoncello), München. Zur Aufführung sind vorgesehen Werke von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms und Reger. Programme durch die Schloßverwaltung Elmau, Post Klais, Obby.

Auf dem I. Internationalen Musikfest in Venedig, das in der Zeit vom 3. bis 15. Sept. veranstaltet wird, werden folgende italienische Komponisten mit Uraufführungen vertreten sein: K. Wolf-Ferrari, Concertino in A-dur für Oboe und kleines Orchester, R. Zandonai, „Die nächtliche Flöte", musikalisches Gedicht für Flöte und Kammerorchester J. Montemezzi, Elegie für Violoncell mit Klavier, R. Pick-Mangiagalli, Drei Lieder, L. Sinigaglia, Drei piemontesische Lieder für Singstimme mit Kammerorchester, A. Pedrollo, Konzertallegro in d-moll für Klavier und Orchester, M. Castelnuovo-Tedesco, Quintett für Streichinstrumente und Klavier, M. Labroca, Streichquartett in G-dur, V. Tommasini, Intermezzo für Cello und Klavier, V. Davico (Paris), „Eurydike", Gedicht für Sopran und Kammerorchester, M. Agostini, Streichquartett in F-dur. Mit weiteren Kammermusikwerken treten O. Respighi, Alf. Casella, F. Malipiero und F. Casavola hervor. f. r.

In Ljubljana (früher Laibach, Jugoslavien) begeht der Musikverein „Glasbena Matica" das Jubiläum seines 60jährigen Bestandes und veranstaltet für diese Gelegenheit ein Musikfest ausschließlich slovenischer bisher wenig bekannter Musik. Das Programm verspricht manche interessante Aufführung. Die Veranstaltung umfaßt vier volle Tage, 13. mit 16. Mai, und bringt einen Kammermusikabend, ein symphonisches Konzert, einen Chorabend mit ausschließlich Werken des ersten slovenischen (krainischen) Komponisten Jacobus Gallus, welcher Weltruf genoß, einen Opernabend, einen Chorgesangswettstreit und verschiedene andere Veranstaltungen. Eine ständige Ausstellung von Musikdenkmälern aller Art aus der Geschichte der slovenischen Musik steht unter der Führung des Musikhistorikers Dr. Jos. Mantuani, eines der Herausgeber der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich". Gleichzeitig erfolgt die Enthüllung von Standbildern einiger jugoslavischer Komponisten. Die Stadt Laibach, welche schon seit zweieinhalb Jahrhunderten durch ihre eifrige Musikpflege rühmlichst bekannt ist (war doch die Laibacher Philharmonische Gesellschaft der erste Musikverein Europas, welcher Beethoven im Jahre 1819 zum Ehrenmitglied erwählt hatte), tat alles, um diese Äußerung der slovenischen Musikkultur im besten Lichte zu zeigen. Ausführliche Programme stehen allen Interessenten bereitwilligst zur Verfügung durch die Festivalorganisation, Glasbena Matica, Ljublijana.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

In Binghampton (New York) wurde kürzlich ein Mac Dowell-Club ins Leben gerufen, der sich der Pflege und Verbreitung der Werke dieses charaktervollen amerikanischen Tonsetzers zur Aufgabe macht.

Der Vorstand der Internationalen Bruckner-Gesellschaft beschloß die Herausgabe des gesamten Stimmenmaterials zu Bruckners 9. Sinfonie im Anschluß an die Originalpartitur durch den Verlag B. Filser in Augsburg.

Das Berliner Philharmonische Orchester feierte unter Leitung von Dr. Wilhelm Furtwängler sein 50jähriges Bestehen mit 2 Festkonzerten, wobei die dem Orchester gewidmeten Variationen von Paul Hindemith zur Uraufführung gelangten.

Der Berliner Magistrat hat beschlossen, das Berliner Sinfonieorchester aufzulösen und die Mitglieder auf bestehende Orchester, insbesondere das Philharmonische Orchester, zu verteilen.

Die unter dem Vorsitz von Universitätsmusikdirektor Dr. Hermann Stephani-Marburg vor Jahresfrist in Dresden gegründete Felix Draeseke-Gesellschaft versendet soeben einen Aufruf, in dem sie mitteilt, daß für das Jahr 1933 (das 20. Todesjahr des Meisters) größere Draeseke-Aufführungnn in Aussicht genommen sind. Mitglieder haben bei allen Veranstaltungen der Gesellschaft ermäßigte Eintrittspreise (Jahresbeitrag M. 4.—). Auskunft erteilt Kammervirtuos Joseph Lederer, Dresden-A. 16, Elisenstr. 6, Erdg.

Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik, Ortsgruppe Leipzig, veranstaltete am 12. März ein Orgelkonzert von Friedrich Högner, in dem ausschließlich Werke von Joh. Nep. David, darunter die Uraufführung des „Introitus, Choral und Fuge über ein Thema von Bruckner" für Orgel, 4 Hörner, 2 Trompeten und 3 Posaunen, zum Vortrag kamen.

Die Robert Schumann-Gesellschaft zu Zwickau versendet ein Verzeichnis ihrer

Ausſtellung „Goethe und Robert Schumann und Goethe" (20. März bis 10. April), das eine ganze Reihe von Handſchriften Goethes, ſeines Enkels Walther, Robert Schumanns (in Beziehungen zu Goethe), weiter die Fakſimiles verſchiedener Muſiken Robert Schumanns zu Goethe-Werken und eine Reihe wertvoller Bilder enthält. Erfreulicherweiſe war die Anteilnahme an dieſer Schau ſo rege, daß die Ausſtellung über den urſprünglich geplanten Termin hinaus verlängert werden mußte.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Um praktiſche Erkenntnisgrundlagen für die unſer Muſikleben heute in weiten Bezirken geſtaltenden Faktoren techniſcher und wirtſchaftlicher Art zu gewinnen, iſt an der Techniſchen Hochſchule Breslau ein „Archiv für Muſikwirtſchaft und Muſiktechnik" im Entſtehen. Er handelt ſich dabei vorerſt um etwa 10 000 Zeitungsausſchnitte und etwa 9000 Abbildungen (zur Inſtrumentenkunde, Aufführungspraxis, Muſiktechnik, zur muſikaliſchen Kulturgeſchichte, ferner Muſikerporträts, Tabellen, graphiſche Darſtellungen uſw.). Hinzu kommt eine ausgeſuchte Handbibliothek von einigen tauſend Bänden ſowie ein Schallplattenarchiv. Leiter des Archivs iſt der Privatdozent Dr. H. Matzke.

Prof. Dr. Hans Joachim Moſer hielt in der Berliner Leſſing-Hochſchule einen Vortrag über „Aufgaben der modernen Schul- und Hausmuſik".

Mitglieder des Collegium musicum der Univerſität Erlangen veranſtalteten ein Konzert unter dem Titel „Eine Abendmuſik in Goethes Haus". Zum Vortrag gelangten Chor- und Klavierwerke von Karl Friedrich Zelter, Haydn, Mozart und Johann Friedrich Reichardt.

Die Kantorei des Landeskonſervatoriums Leipzig unter Leitung von Kurt Thomas hatte mit zehn Konzerten in Mitteldeutſchland überaus ſtarken Erfolg.

Edwin Fiſcher, Wilhelm Kempff und Georg Kulenkampff werden während der Monate Juni, Juli und Auguſt Sommerunterrichtskurſe im Potsdamer Marmorpalais veranſtalten.

Die Württ. Hochſchule für Muſik begeht in dieſem Jahre die Feier ihres 75jährigen Beſtehens. Aus dieſem Anlaß iſt außer einer Reihe von Feſtveranſtaltungen und Konzerten die Veranſtaltung einer muſikpädagogiſchen Studienwoche mit dem Thema: „Inſtrumentale und choriſche Laienmuſik" vorgeſehen.

Die Prager Deutſche Muſikakademie, die einzige höhere deutſche Muſiklehranſtalt der Tſchechoſlowakiſchen Republik, die durch private Geldmittel unterhalten wird und vom Staate eine ganz lächerlich geringe Subvention bezieht, iſt in ärgſte finanzielle Schwierigkeiten geraten. Die Not iſt ſo groß, daß den Lehrkräften ſchon in der nächſten Zeit die Gehalte nicht ausgezahlt werden können, wenn nicht in letzter Stunde Geldmittel beſchafft werden können. Der Beſtand dieſer wichtigen deutſchen Muſiklehranſtalt iſt nur ſicherzuſtellen, wenn unter vollſtändiger Wahrung der Selbſtändigkeit eine Verſtaatlichung des Inſtituts erfolgt, was übrigens nur ein den Deutſchen in der Tſchechoſlowakiſchen Republik endlich erfülltes Recht wäre. E. J.

Die Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmuſik in Berlin-Charlottenburg veranſtaltete im Winterſemeſter 1931/32 eine größere Reihe von Aufführungen. Zu Semeſterbeginn erfolgte in der Leibnitz-Oberrealſchule die Uraufführung von Hans Joachim Moſers Schuloper „Der Reiſekamerad" durch Studierende, den Jugendchor und das Jugendorcheſter der Akademie unter der Oberleitung von Prof. H. Martens, dirigiert von Hans Drabek. Dem Gedächtnis des verſtorbenen Prof. W. v. Baußnern galt eine Feier im Saale des Zentralinſtitut für Erziehung und Unterricht, bei der Direktor Prof. D. Dr. H. J. Moſer die Gedenkrede hielt und Werke des Dahingegangenen zur Aufführung kamen, und eine Feier vom Jugendchor unter Prof. H. Martens (Prof. Heitmann, Orgel, und Th. John, Violine) mit ſeinen Chor- und Orgelwerken. Um Weihnachten brachten die Studierenden des 1. und 2. Semeſters das Oberuferer Chriſtgeburtſpiel und die höchſten Semeſter alte und neue Weihnachtsmuſik (u. a. von Spitta und Rein) zur Aufführung. Eine Reihe weiterer wertvoller Abende folgte. Das Semeſter ſchloß mit einer Goethefeier, bei der Direktor Prof. D. Dr. H. J. Moſer einen Vortrag über Goethes Muſikanſchauung hielt und Goethe-Lieder von Hugo Wolf und Chorkompoſitionen auf Goetheſche Texte von Fr. Reichardt und Hermann Buchal zum Vortrag kamen.

In der Muſikabteilung des Zentralinſtituts für Erziehung und Unterricht fand eine Ausſprache von Vertretern der Reichs- und preußiſchen Miniſterien und einzelner im öffentlichen Muſikleben ſtehenden Perſönlichkeiten über die Lage der Muſik in der Wirtſchaftskriſe und die Möglichkeiten einer Planwirtſchaft ſtatt. Die Muſiker waren vertreten durch Arnold Ebel, Prof. Havemann Direktor Prof. Dr. Moſer, Amandus Prietzel, Prof. Dr. v. Schilllings, Prof. Dr. Schumann, Prof. Dr. Schünemann u. a.; von den Behörden erſchienen Vertreter des Reichsminiſteriums des Innern, des

Reichsfinanzministeriums, des Reichsarbeitsministeriums, des Reichswirtschaftsministeriums, des Reichsjustizministeriums, des Preuß. Ministeriums der Finanzen, des Ministeriums für Volkswohlfahrt, des Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, des Deutschen Städtetags und der Stadt Berlin. Die Beratungen erstreckten sich auf die wichtigsten wirtschaftlichen und organisatorischen Fragen der gegenwärtigen Musikpflege: den Nachwuchs, die Berufsnot, das Doppelverdienertum, die mechanische Musik, das Urheberrecht, das Musikgewerbe und die Musikerziehung. Es wurden vom Vertreter des Ministeriums für Handel und Gewerbe Mitteilungen über die Neuregelung auf dem Gebiet der Lehrlingskapellen gemacht, die durch Zusätze in der Reichsgewerbeordnung erfolgen soll. Die schwierige Materie der Bekämpfung des Doppelverdienertums wurde nach den verschiedensten Richtungen hin besprochen. Die Vertreter der Ministerien sagten zu, erneut an die bestehenden Verbote des Beamtenmusizierens zu erinnern. Die Frage der Ausländerbeschäftigung wurde im Zusammenhang mit den fremdenpolizeilichen Vorschriften erörtert. Die durch die mechanische Musik bedingte neue Situation auf dem Gebiet der musikalischen Reproduktion erfordert eine Änderung des Urheberrechtsgesetzes. Die Musikerschaft verlangt vor allem Schutz gegen das gewerbliche Ausnutzen der Lautsprechermusik und gegen den „unlauteren Wettbewerb“ der mechanischen Musik gegenüber der lebendigen Musik. Alle diese Fragen haben als Ziel die Erhaltung alter und die Schaffung neuer Arbeitsmöglichkeiten für die qualifizierten Musiker.

Eine Pfingsttagung des Bodebundes über das Thema „Musik und Bewegung“ findet vom 14. bis 18. Mai in Heidelberg statt. Die Tagung ist offen für jedermann. Die Leitung haben Dr. Rudolf Bode und Oskar Fitz, Dozent an der Staatsakademie für Musik in Wien. Ausführliches Programm durch das Sekretariat der Bode-Schule Berlin, Kaiserallee 49/50.

Auch in diesem Jahre veranstaltet die Bodeschule wieder eine Reihe von Sommerlehrgängen in Warnemünde, Westerland, Borkum, Oberbayern u. a. Die Lehrgänge sind vierzehntägig und behandeln Bewegungslehre (Gymnastik und Rhythmik) und Begleitungslehre (Musik und Bewegung) unter Leitung von Dr. Rudolf Bode. Prospekt und Auskunft durch das Sekretariat der Bodeschule Berlin, Kaiserallee 49/50.

Brita Stegmann von Pritzwald, ehemalige Schülerin der Palucca-Schule Dresden, wurde als Leiterin des tänzerischen Unterrichtes an die neugegründete Schule Erkan-Stegmann für Tanz, Rhythmik und Gymnastik in Stuttgart berufen, welche in Interessengemeinschaft mit der Palucca-Schule Dresden arbeitet.

Die Sommerferienkurse der Palucca-Schule Dresden finden vom Juli bis August in den neuausgebauten, hygienisch eingerichteten Räumen Räcknitzerstraße 11 statt. Teilnehmen können Berufstänzer (Solo-, Gruppen-, Theatertänzer, Regisseure), Berufsschüler anderer Schulen, Lehrer für Tanz und Gymnastik sowie interessierte Laien. Im Julikurs unterrichtet Palucca persönlich; weitere Lehrkräfte: Tile Rößler, Adolf Havlik. Kurs I findet vom 1. bis 31. Juli im Rahmen des Ausbildungsunterrichtes, Kurs II findet vom 1. bis 31. August als Feriensonderkurs statt. Auskunft und Prospekte: Sekretariat, Dresden, Räcknitzstraße 11.

KIRCHE UND SCHULE.

Die 3. Geistliche Abendmusik der Organistin Else Vogel in der evangelischen Kirche zu Höfel bot u. a. Vokal- und Orgelwerke von Heinrich Kaminski und Richard Wetz.

In Sonneberg gelangte zur Erstaufführung die Kantate „Weite Welt und breites Leben“ nach Goetheschen Gedichten für Chor, Soli, Streichorchester und Klavier von Kurt Thomas anläßlich der Haydn- und Goethe-Feier des Realgymnasiums unter Realoberlehrer Scheler.

Kurt Thomas gab in der Stadtkirche zu Weimar eine Abendmusik mit seiner Kantorei, bei der Stadtorganist Mich. Schneider und Konzertmeister Walter Schulz (Gambe) mitwirkten. Es gelangten zum Teil Erstaufführungen für Weimar zum Vortrag.

Günther Schulz-Fürstenberg spielte im Berliner Dom die Sonate g-moll von Händel und Arioso und Adagio von Bach, am 10. März im Sinfoniekonzert des Bezirksamts Steglitz das Konzert von Haydn unter Leitung von Dr. Ernst Kunwald.

Der Verband der Lehrer für Musik an den höheren Lehranstalten in Bayern hielt am 18. März in der Aula des Wilhelmsgymnasiums zu München seine Generalversammlung ab, die trotz der Ungunst der Zeit sehr gut besucht war. Die umfangreiche und bedeutungsvolle Tagesordnung fand einen würdigen Auftakt durch die Wiedergabe von Ph. E. Bachs „Sinfonie für Kammerorchester und Kontinuo“ durch Akademiestudenten für das Lehramt der Musik unter Leitung ihres Lehrers Prof. Markus Koch. In der Eröffnungsansprache begrüßte der Vorstand, Studienrat A. Walter-München Akademieprofessor Koch als den bewährten Freund und Förderer des Standes. In den darauffolgenden Referaten berichtete Dr. Winzheimer über die „Si-

tuation der Musikerziehung", Vorzüge und Mängel der heutigen Lage aufzeichnend. Prof. Markus Koch beleuchtete ausführlich „Die Musikpflege an den Lehrer- und Lehrerinnenbildungsanstalten auf Grund des neuen Lehrplanes", in dem er einen großen Fortschritt gegenüber dem bisherigen Lehrplan erblickte. Zum Schluß berichtete Studienrat Louis-München über den Verlauf der Schulfunk-Woche 1931 in München, die wichtige Probleme aufrollte, ohne zunächst für Bayern eine greifbare Lösung zu bringen. Eine kurze Diskussion folgte, während Jos. Haydns „Echo", Suite für 4 Violinen und 2 Celli, den Vormittag beschloß. Der weitere Tag galt den geschäftlichen Abwicklungen: der Berichterstattung über die zwei letzten Vereinsjahre, der Kassenprüfung und der Neuwahl des Vorstandes, bei der die Herren Studienrat Walter als 1. Vorsitzender, Studienrat Louis als Schriftführer, Studienrat Orthofer (sämtliche in München) als Kassier einstimmig wiedergewählt wurden. Nach Entgegennahme von Wünschen und Anträgen schloß die Versammlung, deren Ernst und Einmütigkeit eine fruchtbare Weiterarbeit gewährleisten.

MD Frz. Kirchmair brachte in der Kufsteiner Stadtpfarrkirche Curt von Gorrissens Osterkantate op. 8 für kl. Orchester, Orgel, Chor und Sopransolo zur erfolgreichen Erstaufführung.

Der von der Verlagsbuchhandlung Vandenhoeck u. Ruprecht-Göttingen in der Zeit von 1927 bis 1931 herausgegebene kirchenmusikalische und liturgische Programmaustausch soll auf Wunsch vieler Kirchenmusiker und mit besonderer Empfehlung obengenannten Verlages seine Fortsetzung finden. Jeder Teilnehmer sendet von den geistlichen Konzerten, liturgischen Andachten, Festgottesdiensten und ähnlichen kirchlichen Veranstaltungen in seiner Gemeinde je 150 Programme ein, die in Mappen zusammengestellt und den einzelnen Teilnehmern vierteljährlich zugestellt werden. Da es häufig vorkommt, daß ersparnihalber zu Veranstaltungen nur einige Programm-Durchschläge angefertigt werden, so wird gebeten, von diesen je 2 oder 3 einzuschicken, die dann vervielfältigt und dem Programmaustausch eingereiht werden. Auch ältere Programme können, wenn der Teilnehmer noch genügenden Vorrat von ihnen in seinem Besitze hat, eingesandt werden. Die Vervielfältigung einzelner Programme wird dem Einsender zum Selbstkostenpreis mit 1.20 RM. je 100 Stück berechnet. Wertlose Programmzusammenstellungen können nicht aufgenommen werden. Jeder Mappe liegt eine Kritische Betrachtung des Herrn Organisten Bernh. Dreier, Frankfurt/M. über Fehler und Mißgriffe in der Aufstellung von Programmen, besonders gottesdienstlicher Vortragsfolgen bei. Dem Programmaustausch sollen außerdem Kataloge über Neuausgaben und Neuerscheinungen kirchenmusikalischer Literatur eingereiht werden. Für jede Mappe ist der Betrag von 1.50 RM. (einschl. Porto- und Verpackungskosten) bis spätestens 8 Tage nach Erhalt einzusenden. Da die erste Sammelmappe, wenn irgend möglich, schon bis April—Mai zur Versendung gelangen soll, wird um baldige Anmeldung zur Teilnahme und Zusendung von Programmen gebeten an: Organist Hermann Hüther, Mainz, Goethestr. 40/II.

Kantor Otto Voigt, Köslin a. d. Ostsee, brachte die Johannespassion und das Weihnachtsoratorium von J. S. Bach zur Aufführung.

Anläßlich des Haydn-Jubiläums führte der Chor der Freiherrl. v. Fletschen'schen Aufbau- und deutschen Oberschule in Dresden unter Leitung von Kgl. Musikdirektor Studienrat O. Hörnig „Die Schöpfung" im Festsaale der Anstalt auf. Der Chor, bestehend aus zirka 100 Schülern und Schülerinnen, sang das Werk mit sichtlicher Begeisterung und jugendlichem Schwunge, wie es diesem jugendfrischen Werke zukommt. Die Solopartien waren in besten Händen bei Doris Walde (Sopran), Robert Bröll (Tenor) und Kurt Scheidhauer (Baß).

Kurt Layher brachte mit dem im Nov. 1931 neugegründeten evangel. Kirchenchor Säckingen-Hochrhein in der dortigen Stadtkirche anläßlich eines Passionskonzertes Werke von J. S. Bach, G. Vopelius, Händel, Rheinberger, Fauré und Fr. Nagler zur Aufführung unter solistischer Mitwirkung von Maria Sutter (Sopran), Otto Krumbein (Baßbariton) und den Gebrüdern Ernst und Erich Lübke (Cello und Orgel).

Der Stettiner Geigenpädagoge Heinr. Mahnke gab mit seinen Schülern einen Abend mit Werken von Praetorius, Bach, Haydn, Mozart in chorischer Besetzung, einem Konzert von Dvořák für 2 Geigen und Bratsche und einer Uraufführung von Wapenhenschs „Konzert im alten Stil" für 4 Geigen und Klavier.

Von Sigfrid Walther Müller kam ein neues Orgelwerk „Fantasie und Tripelfuge" (B-dur) op. 36,2 durch Günther Ramin in der Leipziger Thomaskirche zur erfolgreichen Uraufführung.

Die Kantate „Vermächtnis der toten Helden" (Dichtung von Bruno Wunderlich, Suhl), vertont für Kinder-, Frauen-, Männer-, gemischten Chor, Orchester und Orgel von Friedrich Bader, Suhl, wurde anläßlich des Totenfestes in der Kreuzkirche in Suhl uraufgeführt und fand auch bei der zweiten Aufführung am Volkstrauertag (21. Febr. 1932) unter Leitung des Komponisten starken Erfolg bei Publikum und Presse. Das Werk stellt eine würdige Gefallenenehrung dar.

Karl Meisters Orgeltokkaten gelangen demnächst durch KMD Landmann-Mannheim und Organist Graf-Speyer zur Uraufführung.

Franz Strehler brachte in der St. Liebfrauenkirche zu Ratibor Anton Bruckners Missa in e-moll für 8stimm. gemischten Chor und Blasorchester zur Aufführung.

PERSÖNLICHES

Der ausgezeichnete, gerade auch als Improvisator bekannte Organist Prof. Dr. Ernst Müller in Leipzig feierte sein 25jähriges Jubiläum als Organist der Pauliner- (Universitäts-) Kirche.

Cornelis Bronsgeest, der Opernsänger und Leiter der Opernsendebühne (Funkstunde), konnte dieser Tage die Feier seines 25jährigen Bühnenjubiläums begehen. Er wurde aus diesem Anlaß von Generalintendant Tietjen zu einem Jubiläumsgastspiel an der Staatsoper als Amfortas in Wagners „Parsifal" eingeladen.

Zum unbesoldeten Lektor für Musiklehre an der philosophischen Fakultät der Grazer Universität wurde Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics bestellt.

Bruno Kittel ist als Leiter der Chorklasse des Sternschen Konservatoriums gewonnen worden. Die Chorübungen, an denen auch Nichtschüler des Konservatoriums teilnehmen können, finden Freitags von 17—19 Uhr im Saal des Konservatoriums, Bernburgerstr. 23, statt.

Nach erfolgreichem Gastspiel wurde der Heldenbariton Jaro Prohaska, ein Schüler von Prof. Jacques Stückgold, als Hans Sachs und Wotan der Staatsoper in Berlin für vier Monate verpflichtet.

An der kaiserl. Akademie für Musik in Tokio wurde die Berliner Konzertsängerin Maria Toll als Gesangslehrerin verpflichtet.

Mit Richard Strauß sind aussichtsreiche Verhandlungen in Los Angeles über die Leitung mehrerer Sinfoniekonzerte im Gange.

Paul Komlos, bisher Dirigent am Troppauer Stadttheater, wurde ab Herbst 1932 dem Prager Deutschen Theater als Kapellmeister verpflichtet. E. J.

Die Stadt Düsseldorf hat ihren Vertrag mit GMD Hans Weisbach zum 30. Sept. ds. Js. gekündigt. In einer Pressebesprechung erörterte Oberbürgermeister Dr. Lehr die Gründe, die zu diesem schwerwiegenden Entschluß geführt haben. Sie liegen — auf eine kurze klare Formel gebracht — darin, daß Weisbach schon seit langem seine Düsseldorfer Tätigkeit sozusagen als Nebenamt ansah und seine künstlerische Kraft hauptsächlich seinen ausgedehnten Gastspielreisen zuwendete. Der Generalmusikdirektorposten in Düsseldorf soll einstweilen unbesetzt bleiben. Im nächsten Winter will man eine Neubelebung des Konzertwesens durch Heranziehung von Gastdirigenten versuchen und außerdem Weisbach von Fall zu Fall zur Leitung von Konzerten einladen.

Der bekannte Geiger Franz v. Vecsey ist zur buddhistischen Religion übergetreten und beabsichtigt sich aus dem Konzertleben zurückzuziehen und in seinem Venezianischen Palais an einer Studie über den Buddhismus zu arbeiten.

Geburtstage.

Kammersänger Karl Mayer, der unvergessene Baritonist der alten Kölner Oper in ihrer Glanzzeit unter der Direktion Julius Hoffmann (1881 bis 1890), wurde am 22. März 80 Jahre alt.

Am 22. März beging Ottokar Sevčik, der weltberühmte, gegenwärtig in Amerika wirkende tschechische Violinpädagoge, seinen 80. Geburtstag. Sevčik war Schüler des bekannten deutschen Violinisten Bennewitz. E. J.

Am 26. März feierte Frl. Margarete Abt, das einzige noch lebende Kind des durch seine „Lindenwirtin" und viele andere Werke unvergessenen Liederkomponisten Franz Abt, in Braunschweig ihren 70. Geburtstag.

Walter Damrosch, der namhafte deutsch-amerikanische Dirigent, der sich seit einigen Jahren einer ausgedehnten Tätigkeit als Leiter von erzieherischen Konzerten im Rundfunk widmet, konnte seinen 70. Geburtstag feiern.

Pressenachrichten zufolge hat sich das Armleiden Toscaninis so wesentlich gebessert, daß er seine Tätigkeit als Dirigent demnächst wieder aufnehmen kann. Toscanini feierte am 25. März seinen 65. Geburtstag.

Der ausgezeichnete Kontrabassist des Berliner Philharmonischen Orchesters Leberecht Goedecke, der sich auch als Solist seines Instruments und Kammermusikspieler allgemeiner Hochschätzung erfreut, wurde 60 Jahre alt.

Auch der italienische Meister Francesco Malipiero ist unter die Fünfziger gegangen. Der vielseitige Tonsetzer, zugleich auch geistvolle Schriftsteller und Neu-Herausgeber vorklassischer Musik, hat mit seinem Schaffen bei uns in Deutschland seit langem große Beachtung gefunden. Er zählt zu den charaktervollsten Erscheinungen der zeitgenössischen Tonkunst Italiens.

Am 23. Mai feiert Prof. Dr. Hermann v. Waltershausen seinen 50. Geburtstag. Wir verweisen unsere Leser auf den ausführlichen Aufsatz Dr. Ludwig Unterholzers im Augustheft 1931, der über den von uns hochverehrten Musikwissenschaftler und Komponisten ausführlich berichtet.

Todesfälle.

† am 5. April der Musikverleger Hofrat Richard Linnemann (Kistner & Siegel) in Leipzig im Alter von 58 Jahren. Mit Linnemann ist ein um das deutsche Musikverlagswesen, weiterhin Leipzigs kulturelles Leben und im besonderen die Wagnersache, vor allem das neuere Bayreuth, hochverdiente und dabei liebenswürdige Persönlichkeit dahingeschieden. Die Zahl seiner von ihm verwalteten Ehrenämter war, trotz eines sich seit längeren Jahren bemerkbar machenden, schweren Leidens, sehr groß. Als Verleger setzte Linnemann die beste Seite Leipziger Verlags-Tradition fort, geschäftliche Prinzipien mit ideellen zu verbinden. Was er aus seinem Verlag in dieser Hinsicht machte, läßt sich sehr schön erkennen aus dem Katalog: Musik aus vier Jahrhunderten (1400—1800). Das überaus reiche Leichenbegängnis zeigte, wieviel Liebe und Verehrung dem Dahingeschiedenen entgegengebracht wurde.

† Kommerzienrat Hugo Bock, der Seniorchef des Musikverlagshauses Bote & Bock, infolge Gehirnschlags. Er genoß seine Ausbildung im väterlichen Geschäft. In mehr als 60jährigem, weitblickendem Wirken hat er dem Musikverlag Bote & Bock zu internationalem Ansehen verholfen. Er war Verleger von Meyerbeers Opern und von Nicolais „Lustigen Weibern" und hat Offenbachs Werke der deutschen Bühne zugänglich gemacht. Da er einen unbedingt sicheren Instinkt für erfolgversprechende Bühnenwerke hatte, erwarb er außer der deutschen Ausgabe von Mascagnis „Cavalleria" auch „Tiefland" von d'Albert und den „Evangelimann" von Kienzl. Auch die „Domestica" von Richard Strauß ist in seinem Verlag erschienen. Eine seiner Spezialitäten waren die mustergültigen Ausgaben altpreußischer Militärmusik. Mit ihm ist ein Repräsentant bester altberlinischer Musikkultur aus dem Leben geschieden.

† William J. Guard, seit dem Jahre 1910 Pressechef des Metropolitan Opera House, New York, im Alter von 69 Jahren.

† in Dresden der Leiter des Malsaales am Dresdner Opernhaus, Arthur Pältz. Er hat ein Alter von nur 52 Jahren erreicht.

† in Budapest der ungarische Komponist Henri Bereny im 61. Lebensjahre, der besonders durch die Pantomimen „Die Hand" und „Haschisch" bekannt wurde. Er komponierte auch mehrere hundert Tanzstücke, die Popularität erlangten. Vor einem Jahr organisierte er ein sinfonisches Zigeuner-Orchester, das er selbst dirigierte und mit dem er auch in Berlin mit Erfolg gastierte. Bereny, der lange in Paris gelebt hat, war mit der dänischen Operettensängerin und Tanzkünstlerin Charlotte Wiehe verheiratet.

† auf ihrem Besitz Aschberg die ehemalige Kammersängerin Berta Ehnn im 86. Lebensjahre. Eine der reizendsten Bühnenerscheinungen, hat die Künstlerin, eine gebürtige Budapesterin, nach wenigen Wanderjahren in Deutschland in der Wiener Hofoper ihre größten Triumphe gefeiert.

† der Dresdner Kammermusiker Richard Wohlrab an einem Herzschlag. Er war 1869 in Dresden geboren, absolvierte das Kreuzgymnasium und bildete sich unter Grützmacher zu einem trefflichen Cellospieler aus. Als solcher wirkte er nahezu vierzig Jahre lang in der Staatskapelle und genoß außerdem großes Ansehen als Pädagoge und Kammermusikspieler. Als Verfasser einer verbreiteten Celloschule hat er seine pädagogischen Erfahrungen weiten Kreisen zugänglich gemacht.

† die französische Opernsängerin Anna Bozio in Nizza an einem tödlichen Unfall.

† Musikdirektor Prof. Max Gulbins, der langjährige Kantor und Oberorganist der Breslauer St. Elisabethkirche, Komponist zahlreicher wertvoller Chor- und Orgelwerke, im Alter von 69 Jahren infolge Nierenleidens.

† in Düsseldorf im Alter von 73 Jahren der bekannte Chormeister und Gesangspädagoge Prof. Rich. Senff. Als schöpferischer Musiker stammt er aus der Schule Meister Grells. Nach langjähriger Tätigkeit in Darmstadt brachte er die letzten Jahrzehnte schaffend und erziehend im Rheinland zu. Sein letztes Werk, das Weihnachtsoratorium „Der Stern von Bethlehem", hob er selbst vor kurzem erfolgreich mit dem Düsseldorfer Kirchenchor „Salem" aus der Taufe. S.

† in Leipzig im Alter von 64 Jahren die Sängerin Hedwig Roßbach-Schacke, Ehrenmitglied der Frankfurter Oper, der sie mehr als zwei Jahrzehnte angehörte.

† im Alter von 71 Jahren der bekannte Komponist und Konzertsänger Erik Meyer-Helmund. Er ist besonders als Komponist leicht ansprechender Lieder in weiten Kreisen bekannt.

BÜHNE.

Die Haydn-Feier der Dresdener Staatsoper, die durch die Aufführung der „Schöpfung" am 20. Dez. 1931 eingeleitet wurde, fand mit dem Sinfoniekonzert am 1. April 1932 und der Morgenfeier im Schauspielhaus (mit der Oper „Der Apotheker") am 3. April ihren Abschluß. In letzterem kam u. a. die dort noch nie gehörte Musik Haydns zu „König Lear" sowie die ganz selten aufgeführten Werke: „Te Deum" (für Chor und Orchester) und die Kantate „Ariadne auf Naxos" zur Aufführung.

Die Erfurter Stadtverordnetenversammlung beschloß die Weiterführung des Erfurter Stadt-

theaters im Hinblick darauf, daß die Schließung infolge Pensionsgelder, Arbeitslosenunterstützung usw. keine Ersparnis für die Stadt bedeute. Wenn alle Stadtväter Deutschlands gleichen Sinnes wären, so ließe sich viele soziale Not lindern. Der künftige Zuschuß für das Stadttheater Erfurt wird auf 393 520 Mark verringert.

In der Stadtverordnetenversammlung zu Halle befaßte man sich mit der Theaterfrage. Es wurde beschlossen, Oper, Operette und Schauspiel zu erhalten, und der Magistrat wurde ermächtigt, die Engagements abzuschließen. Weiter wurde beschlossen, die Position IX, das Gehalt für den Posten des Generalmusikdirektors, zu streichen. Generalmusikdirektor in Halle ist seit Jahren Dr. Erich Band.

Die Breslauer Oper, einer der lebendigsten deutschen Opernbetriebe, ist gegenwärtig um die Erhaltung der staatlichen Zuschüsse besorgt. Es handelt sich hier bei der Aufrechterhaltung der Oper um den Fortbestand eines Ensembles von 360 Mitgliedern. Nachdem bisher von der Stadt Breslau, der Provinz und dem Reich die erforderlichen Subventionen gewährt worden waren, hat jetzt Preußen einen Entzug der bisherigen Beihilfen in Aussicht gestellt, der für die Breslauer Oper zu einer schwerwiegenden Existenzfrage werden muß.

Die Beibehaltung der Bremer Oper wurde mit einer Spieleinschränkung auf acht Monate vom Bremer Senat beschlossen. Der Zuschuß des Rechnungsjahres 1933 wurde auf 385 000 Mark beziffert. Dagegen wurde die Oper in Bremerhaven geschlossen, und es ist beabsichtigt, in Bremerhaven Gastspiele des Bremer Theaters zu veranstalten.

Direktor Dr. Paul Eger, der im Herbst die Leitung des Prager Deutschen Theaters übernimmt, bringt schon jetzt eine gründliche Reform des Opernensembles an Haupt und Gliedern zur Durchführung. Unzählige Neuengagements beweisen dies. Ob er mit dem anderwärts längst aufgegebenen Versuche, an Stelle ständiger Solisten im Gastspielverhältnis stehende Künstler zu verwenden, Glück haben wird, muß abgewartet werden. Ab Herbst 1932 wurden dem Prager Deutschen Theater durch ihn verpflichtet: der italienische Kapellmeister Votto (für 6 Monate), der Bühnenbildner Prof. Pirchan, der Oberregisseur der Oper Harprecht, die Altistin Thorborg (für 6 Monate), der Tenor Riavec (für 8 Monate), der Tenorbuffo Hattemar, der Bassist Hölzlin, der Baritonist Prohaska (für 7 Monate), die Altistin Kindermann, der Bariton Hotter, die jugendlich-dramatische Sängerin Holland, der Korrepetitor Rebner und der Ballettmeister Schork. Die Fächer der ersten jugendlich-dramatischen Sängerin, der Zwischenfachsängerin, des Heldentenors und eines zweiten lyrischen Tenors harren noch der Besetzung. E. J.

Die Mailänder Scala hat die abgelaufene Spielzeit mit einem Fehlbetrag abgeschlossen, der sich zwischen 450 000 und 600 000 Mark bewegt. Man führt diesen ungewöhnlich hohen Verlust des berühmten Operntheaters in der Hauptsache auf den Mißerfolg der aufgeführten Novitäten zurück, die zumeist kurz nach der Erstaufführung wieder vom Spielplan verschwanden. Das Mailänder Opernpublikum macht für die schlechte Saison auch die Einführung des Jazz und des Saxophons in das Operntheater verantwortlich.

Die Städtischen Bühnen Hannovers bereiteten für Ende April die Erstaufführung von Paul Graeners Oper „Friedemann Bach" vor.

Die Berliner Städtische Oper nimmt Eugen d'Alberts „Tiefland" wieder in den Spielplan auf, die Staatsoper bringt in neuer Inszenierung Verdis „Falstaff" und die „Ariadne".

Am Prager Tschechischen Staats- und Nationaltheater gelangte unter Ottokar Ostrčils mehr sorgfältiger als temperamentvoller Stabführung Richard Wagners „Siegfried" zum erstenmal in tschechischer Sprache zur Aufführung. Die der Musik Wagners gut angepaßte tschechische Übersetzung des Werkes stammt von V. Kühnl; die im modernen Geiste bewirkte Inszenierung und Ausstattung hatte Vl. Hofmann besorgt. Die mitwirkenden Solisten zeigten sich ihrer ungewohnten Aufgabe nur zum Teil gewachsen; am meisten Zdenka Zika als Brünhilde. E. J.

Am 22. und 31. Juli ds. Js. wird die Oper „Tiefland" von d'Albert auf der Zoppoter Waldoper aufgeführt.

Laut Mitteilung des „Deutschen Bühnenspielplans" haben in der ersten Hälfte der Spielzeit 1931/32 17 Opern und 13 Operetten ihre Uraufführung erlebt.

Mascagnis Oper „Cavalleria rusticana" hat bis zum heutigen Tage 13 000 Aufführungen erlebt. Die Textbuchauflage dieser Oper hat die Zahl von einer halben Million erreicht.

Das Gothaer Landestheater bringt zum erstenmal in Eisenach Wagners ganzen „Ring" unter Leitung von Heinz Bongartz zur Aufführung.

Die Metropolitan-Oper in New York hat in der Winterspielzeit mit einem Verlust gearbeitet, der die Kapitalrücklagen um 550 000 Dollar übersteigt. Die Mittel zur Fortführung sind im Augenblick nicht vorhanden, so daß der Fortbestand der berühmten Kunststätte auf dem Spiele steht. Man erwartet, daß die wohlhabenden Kreise neue Gelder hergeben werden.

Es ist für diesen Fall eine grundlegende Modernisierung geplant. Wahrscheinlich wird die Oper ein neues Heim beziehen. Der Betrieb ist einstweilen auf eine genossenschaftliche Grundlage gestellt worden.

Franz Schrekers neue Oper „Christophorus" wird im September im Stadttheater in Freiburg i. Br. unter Leitung von GMD Hugo Balzer zur Uraufführung gelangen. Klavierauszug und Textbuch sind in der Edition Adler, Berlin, erschienen.

Im Haushaltsausschuß des anhaltischen Landtages gab es eine bedeutsame Theaterdebatte. Es wurde bedauert, daß der Intendant Hans Schulz-Dornburg am Dessauer Friedrichstheater seine Kündigung eingereicht habe. Von den Abgeordneten und vom Ministerium wurde anerkannt, daß der Intendant wirtschaftlich und künstlerisch sehr Gutes für das Theater geleistet habe und daß das Theater im ganzen Reiche als künstlerisch hochwertig anerkannt werde. Auch im Lande Anhalt würde das Theater hinsichtlich seiner Stellung als Landestheater anerkannt. Es wurde schließlich die Hoffnung ausgesprochen, daß es gelingen möge, den Intendanten doch dem Kunstinstitut zu erhalten.

Das Grieg-Singspiel „Hochzeit auf Troldhaugen", Text von Rudolf Lothar, wurde soeben vom Landestheater in Braunschweig zur Uraufführung angenommen. Die Leitung der Aufführung liegt in den Händen des Intendanten Dr. Th. Himmighoffen.

Das Stadttheater zu Augsburg brachte eine bemerkenswerte Neueinstudierung von Peter Cornelius' „Der Barbier von Bagdad" und gedachte der Jubiläen dieses Jahres mit einer Morgenfeier „Goethe in der Musik" und einer Haydn-Gedächtnisfeier.

Artur Sullivans klassische Operette „Der Mikado" mußte sich am Prager Deutschen Theater die Umgestaltung in eine Revue gefallen lassen. Aber der Versuch, das Werk zu modernisieren und dem Zeitgeschmacke durch Betonung des Tanzes näher zu bringen, gelang nicht recht, trotzdem als musikalischer Leiter der Opernchef Prof. Széll selbst am Pult erschienen war. E. J.

Wilhelm Lichts musikalische Legende in acht Bildern „Herr Walther von der Vogelweide" kam am Heilbronner Stadttheater zur Aufführung.

Die von den gekündigten Kammermusikern der Stadt Münster angestrengte Klage vor dem Arbeitsgericht hat das Ergebnis gehabt, daß die Kündigung durch die Stadtverwaltung als rechtsunwirksam festgestellt wurde. In der Urteilsbegründung heißt es, daß das Arbeitsgericht die Verkleinerung des Orchesters nicht für einen wichtigen Grund ansehen könne. Grundsätzlich trägt das Risiko der Wirtschaftslage der Arbeitgeber. Es kommt nicht darauf an, ob das Theater oder das Orchester ein mehr oder weniger großes Defizit hat. Entscheidend ist vielmehr die Frage, ob die Stadt selbst in Gefahr gerät. Diese Frage hat das Gericht verneint, denn 19 Mitglieder des Orchesters bringen die Stadtfinanzen nicht in ernste Gefahr.

In dem Streit zwischen dem Hamborner Städtischen Orchester und der Stadtverwaltung ist es zu einem Vergleich gekommen, der von beiden Parteien angenommen wurde. Danach wird eine Anzahl der Hamborner Orchestermitglieder in das Duisburger Städtische Orchester übernommen, während fast alle übrigen Hamborner Orchestermitglieder in den städtischen Bürodienst übernommen werden.

KONZERTPODIUM.

Das Berliner Sinfonie-Orchester absolvierte kürzlich mit großem Erfolg eine Ostdeutschland-Reise. Insbesondere in Königsberg und Danzig erntete das Orchester mit seinen Darbietungen reichen Beifall. Die Presse hob die erstklassigen Leistungen des Orchesters hervor und betonte insbesondere die große kulturelle Bedeutung solcher Reisen für die Grenzgebiete.

Über den jungen, aus Willy Renners Meisterschule stammenden Frankfurter Pianisten Fritz Kulmann liegen ausgezeichnete Kritiken vor. Sowohl in Frankfurt wie Hanau trug er das Konzert von Tschaikowsky vor, wie er auch schon ganze eigene Klavierabende mit schwierigsten Werken der Klaviermusik gab.

In Pax Pfadene (Kalifornien) wurde mit einem Kostenaufwand von rund anderthalb Millionen Dollar ein prachtvolles neues Konzerthaus, das über 5000 Hörer faßt, erbaut und durch ein achttägiges Musikfest eingeweiht.

Das Tschechische Streichquartett, die auch im Ausland unter dem Namen „Die Böhmen" rühmlichst bekannte Prager Kammermusikvereinigung, beging im März das Fest des vierzigjährigen Bestandes. Gründer des Quartettes war der Cellist Hans Wihan, der als Professor des Cellospieles am seinerzeitigen utraquistischen (deutsch-böhmischen) Musikkonservatorium in Prag tätig war. Primarius im ersten Quartett war der Geiger Lachner, zweiter Violinist der tschechische Komponist Josef Suk und Bratschist der bekannte, erst im Vorjahre verstorbene tschechische Tonsetzer und Dirigent Oskar Nedbal. Gegenwärtige Mitglieder des Quartettes sind die Geiger Hofmann und Suk, der Bratschist Herold und der Cellist Zelenka. E. J.

Ludwig Neubecks Chorwerk „Deutschland" (Dichtung von Prinz Emil v. Schönaich-Carolath)

wurde im Frühjahrskonzert des Leipziger Männergesangvereins unter Leitung von Prof. Gust. Wohlgemuth und solistischer Mitwirkung von Karl Kamann-Chemnitz mit so starkem Erfolge aufgeführt, daß der anwesende Komponist nicht nur lebhaft gefeiert, sondern auch veranlaßt wurde, das Werk unter eigener Direktion zu wiederholen.

Die Aschaffenburger Städtische Musikkultur (Leitg. MD Herm. Kundigraber) feierte das Haydn-Jubiläum durch eine Aufführung der „Sieben Worte des Erlösers am Kreuz" in der Kapuzinerkirche und einen Haydn-Abend, bei dem die Gedenkrede MD Kundigrabers durch die Aufführung verschiedener Werke des Meisters umrahmt wurde.

Armin Knabs letztes größeres Chorwerk „Die Bauern" hatte bei seiner Erstaufführung in Leipzig durch den „Bardenchor" und in Osnabrück durch den dortigen Lehrergesangverein starken Erfolg.

Hermann Zilcher wurde als Solist seines Klavierkonzertes op. 20 in Kreuznach lebhaft gefeiert.

Meta Hagedorn-Chevalley hat in jüngster Zeit als Solistin in Abonnements-Sinfoniekonzerten u. a. in Wiesbaden und Scheveningen (Schuricht), Basel (Weingartner), Barmen (v. Hoeßlin), Kiel (Stein), Flensburg (Barth), Schwerin (Ludwig), Oldenburg und Wilhelmshaven (Schüler) mitgewirkt und überall große Erfolge erzielt.

Elly Ney hat vor kurzem mit den beiden Mendelssohn-Preisträgern Willy Stroß (Violine) und Ludwig Hoelscher (Violoncell) ein Trio gegründet, das bereits bei einer Tournee durch Norddeutschland und das Rheinland seine künstlerische Bedeutung erweisen konnte. Das Elly-Ney-Trio will ganz besonders die Aufführung geschlossener Zyklen der klassischen Trio-Literatur pflegen.

Das Paul Donath'sche Symphonieorchester errang in öffentlichen Berliner Konzertveranstaltungen unter Führung seines kunstverständigen Dirigenten außergewöhnliche Erfolge, die sich ebenfalls auf erstaufgeführte Orchesterwerke aus der Feder Paul Donaths erstreckten.

Der um die öffentliche Musikpflege in Greifswald hochverdiente Rudolf Ewald Zingel konnte auf eine 25jährige Tätigkeit im Musikleben Greifswalds zurückblicken. Gipfelpunkte des Greifswalder Musiklebens waren die „Neun philharmonischen Konzerte" in den Jahren 1907/13, ferner die großen Chorkonzerte mit Werken von Pfitzner, Honegger, J. Leifs, nicht zu vergessen das erste „Greifswalder Musikfest" im Jahre 1920.

Wie die „Allgemeine Musikzeitung" erfährt, ist in Chicago nach einem Beschluß des Aufsichtsrats damit zu rechnen, daß mit Ablauf der diesjährigen Konzertspielzeit die Sinfonie-Konzerte eingestellt werden. Als Begründung wird ein Defizit von 80—90 000 Dollar in der laufenden Spielzeit angegeben. — Auch die Oper ist ernstlich bedroht. Durch einen öffentlichen Aufruf wird versucht, die für die nächste Spielzeit erforderliche Garantie von 500 000 Dollar aufzubringen.

Das Berliner Sinfonie-Orchester veranstaltete am 3. April im Bach-Saal unter Leitung von GMD Dr. Ernst Kunwald einen ausschließlich Joseph Haydn gewidmeten Abend unter Mitwirkung von Kammersängerin Prof. Lula Mysz-Gmeiner. Godfried Zeelander spielte das Cello-Konzert von Haydn.

Der Hamburger St. Michaelis-Kirchenchor sang unter Leitung seines Begründers und Dirigenten Prof. Alfred Sittard im Beethoven-Saal zu Berlin Brahms' a cappella-Chöre. Der Abend fand in den Berliner musikalischen Kreisen eine starke Beachtung und die Presse fand einstimmig Worte höchster Bewunderung für die ausgezeichnete Schulung dieses Chores.

Für die nächste Konzertspielzeit in Bad Kreuznach wurde wieder das Rheinisch-Westfälische Sinfonieorchester unter seinem bisherigen Leiter, Operndirektor Rudolf Schneider, gewonnen. Dies bedeutet für den jungen Dirigenten, der aus der Schule Max Regers hervorging, einen um so größeren Erfolg, als diesmal der Wettbewerb der westdeutschen Städte um das angesehene Kurbad Kreuznach ganz besonders stark gewesen ist.

Die beiden Münchner Künstler Walter v. Hoeßlin (Klavier) und Dr. Alfred Zehelein (Orgel) haben sich zu einer Konzertgemeinschaft für Klavier mit Orgelbegleitung zusammengeschlossen. Auf diese Weise soll die bisher kaum bekannte Literatur für Soloklavier mit Orgelbegleitung gepflegt werden.

Haydns „Deutsche Tänze", von Haydn 1792 für die Wiener Künstler-Redoute geschrieben, kamen in der Neuausgabe von O. E. Deutsch am 31. März durch GMD Erich Kleiber in der Berliner Staatsoper zur Aufführung.

In einer Joseph Haydn-Feier des Musikalischen Vereins zu Gera wirkte die Reußische Kapelle unter Prof. Laber mit. Es gelangte u. a. das „Te Deum" zur Erstaufführung.

Zur erfolgreichen Aufführung brachte letzthin die Geigerin Hedwig Faßbaender Kaminskis „Präludium und Fuge" für Geige und Orgel, u. a. in einem Sinfoniekonzert unter Prof. Kaminskis Leitung in Bielefeld, ferner im Dom zu Bremen und in Mainz.

In Bregenz brachte der rührige Musikdirektor O. Polzer Haydns „Jahreszeiten" erstmalig zu Gehör. Das Orchester des Bregenzer Stadtpfarr-Kirchenchores war durch Mitglieder des Lindauer Orchestervereins verstärkt. Das Orchester wie der 180 Sänger starke Chor zeigten sich ihrer künstlerischen Aufgabe unter Polzers sicherer Stableitung völlig gewachsen.

Das „Hohelied" für Männerchor, kleines Orchester und Sopransolo von J. Gatter, das bisher sechs Aufführungen erlebt hat, wurde schon jetzt für die nächste Spielzeit erworben in Chemnitz, Erlbach i. V., Görlitz, Köslin, Oppeln und Zittau.

Die Chorvereinigung Münster, die vor kurzem die westdeutsche Erstaufführung von J. Haas' „Die hl. Elisabeth" herausbrachte, bringt am 3. Mai unter Leitung von GMD von Alpenburg eine Aufführung der h-moll-Messe von J. S. Bach, und zwar nach Stil und Charakter getreu der Partitur des Meisters. Das Werk ist seit über 27 Jahren in Münster nicht mehr gehört worden.

Paul Graener hat soeben eine Komposition für Männerchor und Blasinstrumente nach Schlegels Dichtung „Der Retter ist nicht weit" vollendet. Die Uraufführung findet am 4. Mai im Jubiläums-Konzert des Kölner Männergesangvereins unter Prof. Trunk statt.

In der Haydn-Feier des Tonkünstler-Vereins zu Dresden brachte Lotte Erben-Groll unter Leitung von Staatskapellmeister Kutzschbach das F-dur-Konzert für Cembalo mit eigenen Kadenzen zur Aufführung und fand damit bei Publikum und Presse große Anerkennung.

In einem Konzert des Freiburger Männergesangvereins kamen Balladen von Martin Plüddemann zum Vortrag, die begeisterte Aufnahme bei den Hörern fanden.

Das 3. Einführungskonzert der Städtischen Musikdirektion in Baden-Baden brachte unter Leitung von GMD Mehlich die Uraufführung eines Orgelkonzertes von Martin Friedrich, eines Schülers von Franz Schreker, und die 3. Symphonie der Reger-Schülerin Johanna Senfter, die lebhaftem Interesse begegneten.

Zum Haydn-Jubiläum ist in Mannheim auf Veranlassung von Musikschriftsteller Karl Eberts durch den Ausschuß für Volksmusikpflege dem dortigen Stadtschulamt Anfang April eine Aufführung der „Schöpfung" völlig unentgeltlich zur Verfügung gestellt worden. Die Solopartien sangen Hilde Wesselmann-Wuppertal, Max Lipmann und Fritz Seefried-Mannheim, Dirigent war Kapellmeister Max Sinzheimer.

Kapellmeister Adalbert Kalix (Nürnberg) brachte in seinen „Kammerkonzerten für zeitgenössische Musik" mit dem Komponisten Sigfrid Walther Müllers „Variationen und Fuge über ein lustiges Thema" für 2 Klaviere op. 4 zur Aufführung.

Lendvais großes Chorwerk „Psalm der Befreiung", dessen Uraufführung auf dem Frankfurter Sängerbundesfest im Juli ds. Js. stattfindet, wurde u. a. von Lehrergesangvereinen in Leipzig, Plauen und Rostock zur Aufführung für die nächste Konzertzeit erworben.

Die „Impressionen für gemischten Chor" op. 15 von Fritz Reuter errangen bei den Aufführungen im Februar und März durch den Winterschen Madrigalchor in Dresden einen starken Erfolg.

Der Direktor der Trappschen Musikschule in München, Jakob Trapp, veranstaltete im abgelaufenen Winter mit seinen drei Vereinigungen, dem Süddeutschen Trio, dem Süddeutschen Quintett und dem Süddeutschen Kammerorchester, zwölf Volkskonzerte, bei denen Th. Huber-Andernachs „Weihnachtsmusik: Stille Nacht" für Solo-Sopran, gemischten Chor und Orchester, Hans Sachßes Quintett op. 33 zur Uraufführung kamen. Diese Volks-Kammermusikabende, die eine Ergänzung zu den vielerorts veranstalteten Volks-Symphoniekonzerten bilden, haben sich als eine aus allen Schichten der Bevölkerung lebhaft begrüßte Einrichtung erwiesen, deren Fortsetzung auf Grund dieser Zustimmung geplant ist.

Die bekannte Geigerin Milly Berber, Gattin des verstorbenen Prof. Felix Berber, hat das Berber-Quartett mit den Herren Erich Schaette (2. Violine), Dr. Carl Weymar (Viola) und Hermann Hoenes (Cello) neu gegründet.

Die an der Kuffsteiner Heldenorgel in den Ostertagen von Curt v. Gorrissen zur Aufführung gelangten Werke: op. 9 Nr. 1 Hymnus, Nr. 2 Hel-

denorgelsuite „In memoriam“ und Nr. 3 „Festliches Präludium“ waren ein voller Erfolg.

Der Basler Tenor Joseph Cron hat auch in dieser Saison wieder in verschiedenen deutschen Städten mit starkem Erfolg konzertiert und sang zuletzt unter H. Weisbach (Düsseldorf) die Tenorpartie der „Missa solemnis“ in Hagen (Westf.), am Karfreitag in Frankfurt a. M. unter Hermann v. Schmeidel den Evangelisten in der Matthäuspassion. Die Presse rühmt seine stimmliche Kultur und die starke Gestaltungskraft.

Josef Marx' lyrische Suite für Bariton und Orchester „Das verklärte Jahr“ kam in der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde unter Robert Heger zur Aufführung.

Die junge Pianistin Lise-Lotte Oehlert, Schülerin von Li Stadelmann, erzielte mit dem Vortrag des Klavierkonzertes von Max Trapp in dem Konzert des Neuen Münchener Sinfonie-Orchesters unter Leitung seines jungen Dirigenten Wolfgang Brückner einen guten Erfolg.

Betr. Nachrichten über die Fusion des Berliner Sinfonie-Orchesters mit dem Philharmonischen Orchester. Wir weisen darauf hin, daß die Notizen über die geplante Fusion des Berliner Sinfonie-Orchesters mit dem Philharmonischen Orchester vielfach falsch verstanden worden sind, so daß sich bereits hieraus geschäftliche Nachteile für das Berliner Sinfonie-Orchester ergeben haben. Um Irrtümer zu vermeiden, teilen wir mit, daß das Berliner Sinfonie-Orchester in seiner bisherigen Form auf alle Fälle bis zum 30. Sept. ds. Js. bestehen bleibt und die Geschäfte des Orchesters bis zu dem genannten Termin ohne jedwede Einschränkung weitergeführt werden.

Zu einer kürzlich erschienenen Notiz ist nachzutragen, daß der durch seine Klavierabende in letzter Zeit wiederholt hervorgetretene junge Regensburger Pianist Dietrich Amende nicht in München, sondern am Staatskonservatorium in Würzburg bei Prof. Dr. Hermann Zilcher und an der Hochschule in Charlottenburg bei Valesca Burgstaller (Klavier) studierte.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Neue Werke von Hugo Herrmann. Nachdem der Berliner und Breslauer Rundfunk am Karfreitag das Oratorium „Jesus und seine Jünger“ auszugsweise sandten, wird das Werk am 8. Mai in Weinheim unter Meißenberg mit den besten Mannheimer Kräften uraufgeführt werden. — Hugo Herrmanns „Chorwerk der Gemeinschaft“ gelangt in Schweinfurt, Ulm und Stuttgart zur Aufführung. Bei der Wiesbadener „Neuen Musik 1932“ kommt seine „Konzertmusik op. 79 für Streichorchester, Trompete und Klavier mit Pauken“ zur Uraufführung.

Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics, der neuernannte Lektor für Musik an der Universität Graz, vollendete die Komposition eines madrigalistischen Tanzspiels und einer Reihe von Männerchören und arbeitet zur Zeit an einer Shakespeare-Oper.

D'Alberts letzte Oper „Mr. Wu“ ist schon vor einigen Monaten fertig komponiert worden, während d'Albert nur eineinhalb Akte instrumentieren konnte. Über die Fertigstellung der Instrumentation sind augenblicklich noch keine Verfügungen getroffen worden.

Kurt v. Wolfurt beendete die Komposition eines anderthalbstündigen Weihnachts-Oratoriums für gemischten Chor, Sopransolo, Tenorsolo, Orgel und kleines Orchester.

Im Nachlaß Leos Janaceks (zum Teil im Besitz der Universität Brünn) hat sich das Manuskript einer sinfonischen Dichtung „Donau“ gefunden, mit deren Instrumentation gegenwärtig Professor O. Chlubna, ein Schüler des Meisters, beschäftigt ist. Das Werk soll in der nächsten Konzertzeit in den Sinfoniekonzerten des Brünner Landestheaters zur Uraufführung kommen.

Paul Hindemith hat ein neues Chorwerk nach einem Text von Hölderlin (endlich!) „Der Tod“ geschaffen, das in Leipzig herzliche Aufnahme fand.

Karl August Fischer vollendete soeben eine abendfüllende Oper „Die Schänke zu Kortryk“, ein romantisches Spiel in einer choreographischen und einer gesungenen Handlung. Der Textdichter Johann A. Bühner entnahm den Stoff Charles de Costers „Tyll Ulenspiegel“.

Alex Grimpe-Hamburg arbeitet zur Zeit an einer neuen sinfonischen Suite „Skizzen“ für großes Orchester.

VERSCHIEDENES.

Zu Leipzig wurde am 21. Juni 1732 Johann Christoph Friedrich Bach geboren. Dieses Sohnes von Johann Sebastian und seiner Anna-Magdalena zu gedenken, haben wir allen Anlaß, gehört doch Friedrich Bach, gemeinhin nur der „Bückeburger“ Bach genannt, zu den solidesten Komponisten seiner Zeit. Mit Haydn im gleichen Jahre geboren, hat er, der in der reizend gelegenen lippischen Residenz Bückeburg als gräflich-lippischer Kapellmeister wirkte, zwar niemals die Weltbedeutung des österreichischen Meisters erlangt, dennoch zeugen zahlreiche hinterlassene Kompositionen, wie Oratorien auf Texte von Herder, Kantaten, Motetten, kammermusikalische und Klavierwerke von der Vielseitigkeit und dem hohen Können auch dieses Bach-Sohnes. Die Mehrzahl der heute noch lebensfähigen Werke liegt in Neuausgaben Georg Schünemanns vor. Es ist zu wünschen, daß die musikalischen Vereinigungen

FÜR KONZERT UND HAUS

Klassische und romantische Vortragsstücke für Violine und Klavier

Für den künstlerischen Vortrag bearbeitet mit Fingersatz von

Prof. Henri Marteau

Berlioz, Träumerei und Caprice	M. 1.20
Bériot, Elégie h-Moll	M. 1.—
Boccherini, Menuett A-dur	M. 0.70
Giardini, Musette G-dur	M. 1.—
— Gigue D-Dur	M. 1.—
Godard, Op. 28 Nr. 3 Adagio pathétique	M. 1.—
— Canzonetta aus Op. 35	M. 1.—
— Berceuse de Jocelyn	M. 1.—
Gounod, Vision de Jeanne d'Arc	M. 1.—
— Cäcilienhymne	M. 1.—
Händel, Largo aus Xerxes	M. 1.—
Molique, Op. 55. Saltarella A-Dur	M. 1.50
Mozart, Rondo concertant B-Dur	M. 1.40
Raff, Kavatine	M. 1.—
Reber, Op. 15 Nr. 5. Berceuse G-Dur	M. 1.—
Rubinstein, Op. 3 Nr. 1. Melodie	M. 1.—
Schubert, Ständchen	M. 1.—
Léonard, Op. 41 Nr. 1/6. 6 leichte Solostücke . à	M. 1.20
— Op. 60. Romanze	M. 1.—
— Op. 61. 5 humoristische Stücke Nr. 1—3 . à	M. 1.—
Nr. 4 u. 5 . à	M. 1.20
Nr. 1. Hahn und Henne. Nr. 2. Im Walde. Nr. 3. Katze und Maus. Nr. 4 Esel und Treiber. Nr. 5. Serenade des martialischen Hasen.	
— Op. 62 Nr. 1—6. Sechs Solostücke . à	M. 1.—
Sivori, Schlaf mein Kindchen	M. 1.—
— Op. 25. 12 Etudes-Caprices für Violine allein	M. 2.—
Tschaikowsky, Op. 26. Sérénade mélancolique	M. 1.20
Vieuxtemps, Op. 43 Nr. 4. Gavotte D-Dur	M. 1.—
— Op. 55. Six morceaux für Violine allein	M. 1.40

Vorstehende Preise ermäßigen sich laut Notverordnung um 10%

„Die Bearbeitungen verraten einen ausgezeichneten Geschmack für einen solistischen Vortrag, verbunden mit einer hervorstechenden Kenntnis des künstlerisch wirkenden Lagenwechsels. Technische Schwierigkeiten sind in den Stücken nicht vorhanden; sie verlangen nur Geschmack für einen künstlerischen Vortrag."
Zeitschrift für Musik.

Die Hefte sind durch jede Musikalienhandlung (auch zur Ansicht) erhältlich

Violinkatalog der „Edition Steingräber" und Sonderverzeichnis „Henri Marteau" kostenfrei

STEINGRÄBER VERLAG / LEIPZIG

COLLEGIUM MUSICUM

Wir stehen am Anfang einer neuen Blütezeit gemeinsamen instrumentalen Musizierens. Verschüttete Musik ganzer Jahrhunderte ist neu lebendig geworden. An historischen Instrumenten erleben wir von neuem das Beglückende kammermusikalischen Spieles, eigener Betätigung im Rahmen kleiner Besetzungen. Verwandte zeitgenössische Spielmusik stellt ihre Aufgaben. Die Vielseitigkeit der Stile, der Literatur, der Besetzungen, der Spielweise, der Bau der Instrumente selbst, ihre Eignung für bestimmte Musik, ihre Technik führen zu brennenden Fragen der Zeit, die in gemeinsamem Vordringen und im Austausch gegenseitiger Erfahrungen gelöst werden wollen. Der Ort dafür will die neue Zweimonatzeitschrift »Collegium musicum« sein: Blätter für die Pflege der Haus- und Kammermusik, in Verbindung mit Josef Bacher, Karl Gofferje, Hilmar Höckner, Willi Schuh, Robert Treml und Waldemar Woehl herausgegeben von Walter Blankenburg, jährlich 6 Hefte, reich illustriert und 6 Notenbeilagen; Bezugspreis halbjährlich Mark 1.80; für Mitglieder des Finkensteiner Bundes kostenlos als regelmäßige Beilage zur »Singgemeinde«.

»Collegium musicum« dient ausschließlich dem praktischen Musizieren und wird zu einer wertvollen Hilfe für jeden Instrumentalspieler

Verlangen Sie ein kostenloses Probeheft

DER BÄRENREITER-VERLAG ZU KASSEL

dieses Musikers gedenken und den zweihundertsten Geburtstag des Meisters durch Aufführung seiner Werke begehen. Die Chöre seien auf die herrlichen Motetten, von denen einige heute noch zum Repertoire der Thomaner gehören, und auf die Oratorien, die Rundfunk-Gesellschaften aber vor allem auf die kammermusikalischen Werke hingewiesen. Dr. W. Lott.

Die Vereinigung der Schriftsteller, Komponisten und Musikverleger in Paris hat einen Beitrag von 1000 Mark gestiftet zur Errichtung des Peter Breuerschen Beethoven-Denkmals in Bonn. Die Sammlung für das Denkmal ist nunmehr auch in den Vereinigten Staaten eröffnet worden.

In Berlin wurde „Deutschlands erste Negerbar" eröffnet. Mit Attraktionen aus der Pariser Kolonialausstellung, und selbstverständlich auch mit einer schwarzen Kapelle. Ein derartiger Betrieb ist für jeden deutschen Musiker ein Schlag ins Gesicht, und im Interesse der arbeitslosen einheimischen Musiker fordern wir schleunigste Beseitigung der schwarzen Pest.

Der weltberühmte Geiger Jan Kubelik hat beim Wiener Gericht das Ausgleichsverfahren über sein Vermögen beantragt.

Eine wertvolle Bereicherung erfuhr das Musikhistorische Museum Neupert in Nürnberg durch den Erwerb eines Claviciteriums, d. i. eines zur Raumersparnis aufrecht gestellten Kielflügels. Das Claviciterium ist die seltenste Bauart der Cembali und zugleich der Vorfahre der am meisten verbreiteten aufrechtstehenden Hammerklavierform. Es dürfte gegen Ende des 15. Jahrhunderts zuerst in Italien gebaut worden sein. Virdung erwähnt es in seinem Geschichtswerke bereits im Jahre 1511. Trotz des offenbaren Vorteils der Raumersparnis infolge der aufrechten Form war das Claviciterium nur wenig verbreitet, und so ist es begreiflich, daß heute nur noch wenig Exemplare erhalten sind. Das vom Musikhistorischen Museum Neupert erworbene Claviciterium zeichnet sich durch einen besonders schönen Ton aus. Zwei Achtfuß-Register können einzeln oder gekoppelt gespielt werden. Das noch in bestem Zustand befindliche Instrument sollte an ein Auslandmuseum kommen, doch gelang es in letzter Stunde, dieses seltene Stück dem Inlande zu erhalten. — Anläßlich der Zweihundertjahrfeier von Haydns Geburtstag dürfte es die Besucher des Museums auch interessieren, zu wissen, daß dort einige hervorragend schöne Flügel und Hammerklaviere aus der Zeit Haydns zu sehen sind.

Berechtigtes Aufsehen erregte die Vorführung einer elektro-akustischen „Klangharfe", die Prof. Georg Anschütz und sein Mitarbeiter Köhler in Hamburg konstruiert haben. Das Instrument, dessen Töne durch elektrische Ströme erzeugt und auf Lautsprecher übertragen werden, soll alle möglichen Klangfarben in sich vereinigen.

Wie groß die Musikernot ist, beweist u. a. die Tatsache, daß in den Monaten Januar und Februar nicht weniger als 3000 Violinen in die Wiener Pfandleihen gebracht wurden.

Roderich v. Mojsisovics sprach kürzlich in Graz und in Villach (Urania) über Goethe in seinen Beziehungen zur Musik und seine Einflüsse auf deren Weiterentwicklung.

Im Auftrage der deutschen Abteilung der Staatsuniversität von Wisconsin wird jetzt ein „Neues deutsches Liederbuch" herausgegeben, Texte und Melodien nebst erklärenden und biographischen Anmerkungen. B. G. Morgan, Max Griebsch und A. R. Hohlfeld veröffentlichen darin eine sorgsame Auswahl des deutschen volksmäßigen Liederschatzes, mit Singstimmen und Klavierbegleitung, in einem Kleinquartbande von 150 Seiten. Außer dem Zupfgeigenhansl haben die besten neueren deutschen Sammlungen Anregung gegeben, und zur Gestaltung der Texte und Weisen sind die grundlegenden älteren und neueren Werke herangezogen. Mit dem neuen Liederbuche ist der stärksten geistigen Macht des Deutschtums im Auslande, dem deutschen Liede, ein neues schönes Organ gegeben.

Am 3. April wurde in Rom das neue Germanische Institut eröffnet, das seine Tätigkeit mit einer Feier zu Ehren Goethes am 4. April begann. Die Bibliothek umfaßt in erster Linie Germanistik, soll sich aber auf alle Gebiete der Geschichte, Kunst, Musik erweitern.

Auf Veranlassung des Präsidenten des „Dopo Lavoro" fand am 20. März 1932 in Rom eine Gedenkfeier zur Erinnerung an den hundertsten Todestag von Muzio Clementi statt. Muzio Clementi war der Begründer der römischen Pianistenschule. Es wurde ihm zu Ehren dem Saal in via dell' Olmata der Name „Clementi-Saal" gegeben. Die Festrede über Leben und Wirken Muzio Clementis hielt der ausgezeichnete Kenner der römischen Musikgeschichte, Prof. Giorgio Barini. Dieser Rede schloß sich ein Festkonzert an, dessen Programm nur Werke von Muzio Clementi enthielt. Der Pianist Prof. Giuseppe Christiani trug die bekannte Sonate op. 50 in d-moll vor, weiter zwei Walzer und zwei Sätze aus der Sonate op. 40 und eine Toccata. Mit Prof. Renzo Sabbatini und Antonio Sabarelli kamen zwei Trio zur Aufführung in F-dur und D-dur op. 28 Nr. 1 und 2 für Klavier, Violine und Violoncello, zwei bedeutende Werke Clementis, die eigentlich ganz vergessen waren. Die ausführenden Künstler hatten sich mit großem Eifer für Clementis Werke eingesetzt und so wurde dem bedeutenden Klaviervirtuosen Muzio Clementi an diesem Abend eine würdige Gedächtnisfeier bereitet. Dr. E. J. Luin.

FUNK UND FILM.

Anläßlich des Haydn-Jubiläums übertrug die Schlesische Funkstunde in Breslau am 31. März vormittags die offizielle Haydn-Feier der Bundesregierung in Wien und abends ein Konzert der Schlesischen Philharmonie unter Leitung von Prof. Dr. Georg Dohrn aus dem Schloßmuseum zu Breslau.

Anläßlich der Goethe-Feier gelangte in der Berliner Funkstunde Hermann Ungers „Vier Landschaften aus Faust II" zur Sendung.

Clemens v. Franckensteins neues Orchesterwerk „Serenade" kam bereits am Münchner und Stuttgarter Sender unter Leitung von Kapellmeister Winter zur erfolgreichen Aufführung.

Der frühere amerikanische Gesandte in Schweden Nelson Morris, hat ein internationales „Rundfunkforum" gegründet, dem französische und amerikanische Persönlichkeiten angehören und das sich zur Aufgabe macht, einen regelmäßigen Rundfunkaustausch zwischen Amerika und Frankreich und später zwischen Amerika und anderen europäischen Ländern zu organisieren, so u. a. Reden von Volkswirtschaftlern, Männern der Wissenschaft, Künstlern, Schriftstellern und Geschäftsleuten.

Kürzlich spielte die Weimarer Bläservereinigung im Mitteldeutschen Rundfunk ein Blasquintett für Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott (B-dur) von Heinrich Kaspar Schmid und ein Quartett für Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott von Karl Goepfart. Kaspar Schmid gehört als Komponist zu den Vertretern der Münchener Schule, Goepfart ist geborener Weimarer, war Schüler Liszts und lebt heute in Weimar.

Der bekannte Salzburger Domorganist Joseph Meßner brachte in dem allsonntäglichen Orgelkonzert des Mitteldeutschen Rundfunks auf der Gewandhausorgel italienische Meister des Orgelspiels zu Gehör.

Der Berliner Rundfunk hat ein unbekanntes Werk von Tschaikowsky, die in Deutschland noch nicht aufgeführte Oper „Die Pantoffeln der Zarin" zur Uraufführung angenommen.

Die „Mirag" Leipzig übertrug in den letzten Wochen die Opern „Don Carlos" von Verdi, „Die schalkhafte Witwe" von Wolf-Ferrari, Paul Graeners „Friedemann Bach" und Hugo Wolfs „Der Corregidor". Für den Juni und Juli sind Übertragungen von Teilen aus Wagners „Ring des Nibelungen" aus der Staatsoper Dresden vorgesehen.

Roderich v. Mojsisovics dirigierte kürzlich im Bayerischen Rundfunk eigene Werke, und zwar das II. f-moll-Konzert für Klavier und Orchester, welches seine ganz hervorragend begabte Schülerin Erika Kepka (Graz) mit großem Elan interpretierte, und ferner das „Orchesterzwischenspiel und Taglied" aus der Oper „Die Locke".

In einer „Morgenfeier" brachte der Leipziger Rundfunk (Mirag) am Karfreitag die dreisätzige sinfonische Dichtung für großes Orchester „Höllenfahrt" Werk 4 des jungen Walter Knape zur erfolgreichen (Ur-) Aufführung. Die dem Werk beigefügten kurzen Chorteile mußten infolge technischer Schwierigkeiten ausfallen. Eine vollständige Aufführung ist für später vorgesehen.

Das neue Konzert für Orgel und Kammerorchester von Karl Höller op. 15 wird seine Uraufführung durch Prof. Gatscher-München am Münchner Rundfunk erleben.

Karl Meisters Passacaglia für Orgel und Orchester wurde vom Bayer. Rundfunk zur Aufführung angenommen.

Kurt Stelzers Liederzyklus a cappella kam am Karfreitag im Mitteldeutschen Rundfunk zur Uraufführung.

Der Südwestdeutsche Rundfunk veranstaltet am 3. Juli unter Leitung von GMD Scherchen eine Aufführung „Neue Musik vor anderthalb Jahrzehnten", in der die Komponisten jener Zeit zur Diskussion gestellt werden.

Im Bayrischen Rundfunk singt demnächst die Münchener Altistin Irma Drummer Lieder von Dietrich Amende mit dem Komponisten am Flügel.

Intendant Ludwig Neubeck-Leipzig leitete ein Symphoniekonzert im Prager Rundfunk.

Der Südwestdeutsche Rundfunk brachte am 19. April ein Mussorgsky-Konzert, bei dem „Die Heirat", ein Versuch einer dramatischen Musik, zwei gemischte Chöre und die symphonische Dichtung für Orchester „Eine Nacht auf dem kahlen Berge" zur Aufführung kamen. Der Abend stand unter Leitung von Hans Rosbaud und Reinhold Merten.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Hans Pfitzners Oper „Das Herz" kam in der schwedischen Übersetzung von Sandberg am 10. April im Königlichen Theater zu Stockholm mit Hofkapellmeister Armas Järnefelt als Dirigent zur Erstaufführung.

Das Berliner Philharmonische Orchester wird in diesen Monaten, nach einigen Konzerten im Rheinland, Saargebiet und Elsaß, wieder, wie alljährlich, zwei Konzerte in der Großen Oper in Paris geben. Von da aus werden die Künstler zum ersten Male nach Italien fahren, wo sie für eine Reihe von Konzerten in Turin, Genua, Florenz, Rom, Venedig und Mailand verpflichtet sind. Auf der Rückreise finden einige Konzerte in der Schweiz und in Mitteldeutschland statt.

Der Chor der Berliner Singakademie (250 Mitglieder) unter Leitung seines Dirigenten

Prof. Dr. Georg Schumann wurde für drei Konzerte im römischen Augusteum (Regia Accademia Santa Cecilia) für Mitte April verpflichtet. Es gelangen Bach: „Matthäus-Passion" und Händel: „Israel in Ägypten" unter Mitwirkung namhafter Solisten zur Aufführung. Anschließend an Rom findet ein zweimaliges Auftreten des Chors in Turin statt. Mit weiteren italienischen Städten schweben zur Zeit noch Unterhandlungen. Auf der Hinreise wird der Chor auch in München konzertieren.

Die schwedischen Rundfunksender brachten am 11. April Hermann Zilchers Orchestersuite op. 4 zur Sendung.

Winfried Wolf beendete soeben seine vierte Italien-Tournee. Der Künstler spielte mit großem Erfolg in Florenz (für den erkrankten Edwin Fischer), Rom, Neapel, Reggio und Bologna.

Felix Weingartner dirigierte kürzlich im Pleyelsaal in Paris mit sehr starkem Erfolge einen Beethovenabend des Orchestre Symphonique de Paris, Franz v. Hoeßlin leitete zwei Sinfoniekonzerte des Pasdeloup-Orchesters, bei denen als Solisten Mia Neusitzer-Thönnissen und Hermann Schey mitwirkten.

Graeners „Flöte von Sanssouci" wird demnächst auf dem in Venedig stattfindenden Musikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik unter Leitung von Fritz Busch aufgeführt.

Heinrich Laber ist z. Zt. auf seiner 4. spanischen Konzertreise. Er dirigiert diesmal außer spanischen Werken u. a. die 4. (romantische) Symphonie von Bruckner.

Am 22. Februar brachte das Pozniak-Trio Egon Kornauths „Kleine Trio-Suite" op. 29 in Madrid zur Erstaufführung und wiederholte das Werk auch in anderen spanischen Städten mit großem Erfolg.

Die Fest-Kantate von Theodore Nickel (Schüler von Fritz Reuter am Landeskonservatorium in Stuttgart) mit achtstimmigem „Soli deo gloria" und Choral von Fritz Reuter erfreute sich bei der Uraufführung in Decorah (Jowa) zum Jubiläum des berühmten Luther-Colleges und bei weiteren Aufführungen u. a. in Minneapolis eines ausgezeichneten Erfolges.

Richard Strauß konzertierte zum erstenmal mit dem jungen Florentiner Symphonie-Orchester mit lediglich eigenen Werken. Er wurde von einem mehrere Tausend Köpfe zählenden Publikum geradezu stürmisch gefeiert. Dr. Fritz Rose.

Dr. Frieder Weißmann, Dirigent des Berliner Sinfonie-Orchesters, hat Ende April eine Festvorstellung des „Lohengrin" mit Lauritz Melchior in der Titelrolle in Antwerpen dirigiert.

Egon Kornauths Klavierquartett op. 18 kam am 5. März in Yokohama zur erfolgreichen japanischen Erstaufführung.

Herausgeber: Gustav Bosse in Regensburg. — Verantwortlicher Schriftleiter und Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 10. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstr. 19. — Für die Rätselecke verantwortlich: G. Zeiß, Regensburg. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Schriftleitung für Norddeutſchland:
Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Weſtdeutſchland:
Prof. Dr. Hermann Unger, Köln

Schriftleitung für Öſterreich:
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien

99. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JUNI 1932 HEFT 6

INHALT

Seite

Dr. Hans Corrodi: Othmar Schoeck 469
Walter Berten: Paul Hindemith's Oratorium: „Das Unaufhörliche" 475
62. Deutſches Tonkünſtlerfeſt des „Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins" vom 10. bis 14. Juni in Zürich 477
Nachtrag: Heinz Schubert 541
Dr. Alfred Heuß: Was unter „Sachlichkeit" in der Tonkunſt zu verſtehen wäre! 495
Dr. Albert Wellek: Nord gegen Süd im muſikaliſchen Hören. Ein muſikaliſches Wortgefecht . . 499
Dr. Albert Wellek: Rundfrage über das abſolute Gehör 503
Julius Nitſche: Muſiktantièmen 505
Dr. Fritz Stege: Eine Oper wird totgeſchwiegen. Skizze aus dem Leben 507
Dr. Walter Niemann: Muſikaliſche Saphire 509
Dr. Fritz Stege: Berliner Muſik 511
Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Muſik 512
Die Löſung des muſikaliſchen Preisrätſels „Eine Hirtenweiſe" von Carl Schroeder (März-Heft 1932) 515
Dr. Fritz Stege: Muſikaliſches Silben-Preisrätſel 517

Neuerſcheinungen S. 517. Beſprechungen S. 518. Kreuz und Quer S. 524. Ur- und Erſtaufführungen S. 531. Muſikfeſte und Tagungen S. 532. Konzert und Oper S. 536. Muſikfeſte und Feſtſpiele S. 541. Geſellſchaften und Vereine S. 542. Konſervatorien und Unterrichtsweſen S. 544. Kirche und Schule S. 546. Perſönliches S. 548. Bühne S. 550. Konzertpodium S. 552. Der ſchaffende Künſtler S. 554. Verſchiedenes S. 554. Funk und Film S. 554. Deutſche Muſik im Ausland S. 556. Aus neuerſchienenen Büchern S. 462. Ehrungen S. 462. Preisausſchreiben S. 462. Verlagsnachrichten S. 463. Zeitſchriften-Schau S. 466.

Bildbeilagen:

Othmar Schoeck 469
Volkmar Andreae, der Feſtdirigent des Züricher Tonkünſtlerfeſtes 484
Die Komponiſten des 62. Deutſchen Tonkünſtlerfeſtes in Zürich:
Hans Erich Apoſtel, Wolfgang von Bartels, Fritz Brun 485
Hans Chemin-Petit, Conrad Beck, J. N. David, Hans Gál 500
Karl Gerſtberger, Otto Jokl, Paul Kletzki, Paul Hindemith 501
Ernſt Křenek, Günter Raphael, Hermann Reutter, Trude Rittmann 516
Ernſt Toch, Gerhart von Weſterman, Herbert Trantow 517
Walter Courvoiſier 532

Notenbeilage:

Othmar Schoeck, Nachtgruß (Eichendorff) für Geſang und Klavier.

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35.

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik" Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bezw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preiſe für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 162.—, 1/2 Seite RM. 84.—, 1/4 Seite RM. 45.—, 1/8 Seite RM. 25.—,
die einſpalt. 68 mm breite Millimeterzeile koſtet RM. 0.80. Bei Platzvorſchrift 25% Aufſchlag. Eine Anzeigenſeite iſt 203 mm hoch und 140 mm breit
Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349; Öſterr. Poſtſparkaſſe: Wien 156451

Aus neuerſchienenen Büchern.

Karl Kobald: Joſeph Haydn. Bild ſeines Lebens und ſeiner Zeit. Verlag Dr. Hans Epſtein, Wien.

Das große muſikaliſche Erlebnis des jungen Haydn in jener Zeit war vor allem das Werk Philipp Emanuel Bachs, des dritten Sohnes des großen Johann Sebaſtian Bach. Als Haydn eines Tages einige Kompoſitionen dieſes Meiſters kennen lernte, warf er ſich ſofort mit jugendlicher Begeiſterung in deren Studium. „Da kam ich“, wie er über dieſes Erlebnis ſpäter erzählte, „nicht mehr von meinem Klavier hinweg, bis die Sonaten durchgeſpielt waren, und wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach ſehr viel verdanke.“ Philipp Emanuel Bachs Muſik, im allgemeinen der tiefſinnigen polyphonen Satzweiſe ſeines großen Vaters Johann Sebaſtian Bach ferne ſtehend, hat ihren Schwerpunkt im Melodiſchen. Wenn auch ein großer Teil der ihm früher zugeſchriebenen Verdienſte im Ausbau der Sonatenform, in thematiſcher Arbeit dem Bahnbrecher des modernen Stils Johann Stamitz zukommt, hat er doch auf dem Gebiet der Klavierſonate die Satztechnik weſentlich gefördert. Er ſchrieb neben Kompoſitionen geiſtlicher und weltlicher Chormuſik und Inſtrumentalwerken beſonders zahlreiche Werke für Klavier, Soloſtücke, Konzerte, Sonaten ſowie das bedeutſame Buch: „Verſuch über die wahre Art das Klavier zu ſpielen“, letzteres eine Hauptquelle für die Erklärung der Spielmanieren im 18. Jahrhundert. In Philipp Emanuel Bach kreuzten ſich der galante und empfindſame Stil des Rokoko, in manchen ſeiner Sätze ſchuf er ein Ausdrucksgebiet tiefer Empfindſamkeit, öffnete er die Tore zu einer geiſtigen Welt, die von der graziöſen Schwermut, der galanten Sentimentalität des Rokoko bis zur tief aufwühlenden Dämonie des Sturmes und Dranges reicht.

Welche Begeiſterung Philipp Emanuel Bach in ſeinen Zeitgenoſſen erweckte, melden uns etwa die Worte, welche Hiller gelegentlich einer Anzeige von neuerſchienenen Klavierſtücken Bachs im Jahre 1764 niederſchrieb: „Es wäre eine wahre Verſündigung am guten Geſckmack in der Muſik und an der eigentlichen Art das Clavier zu ſpielen, wenn man ſich nicht alle Arbeiten dieſes großen Meiſters zu fleißiger Übung empfohlen wollte ſeyn laſſen. Immer reich an Erfindung, gefällig und feurig in den Melodien, prächtig und kühn in den Harmonien, kennen wir ihn ſchon aus hundert Meiſterſtücken und kennen ihn noch nicht ganz; ein Vorrecht, das die nicht verſchwenderiſche Natur nur wenigen glücklichen Genien verliehen hat, daß ſie nach einer Menge hervorgebrachter vortrefflicher Werke doch immer noch neue Schönheiten im Vorrathe haben.“ Und bekannt iſt Mozarts Ausſpruch über ihn: „Er iſt der Vater, wir ſind die Bubn! Wer von uns was Rechts kann, hat’s von ihm gelernt.“ Philipp Emanuel Bachs Werke, ſeine Gedanken über das Klavierſpiel, wie er ſie in ſeinem Lehrbuche niedergelegt hat, revolutionierten die muſikaliſche Jugend. Seine Leitgedanken waren geflügelte Worte: „Ein Muſikus kann nicht anders rühren, er ſei denn ſelbſt gerührt.“ „Mich dünkt, die Muſik müſſe vornehmlich das Herz rühren....“

Ehrungen.

Akademiedirektor Prof. Herm. Wolfg. v. Waltershauſen wurde zum Ehrenmitglied der Staatlichen Muſikhochſchule in Helſingfors ernannt.

Der Vertreter des japaniſchen Kultusminiſters, Prof. Umemoto, hat Rudolf v. Laban, dem Leiter des Berliner Staatsoper-Balletts, einen goldenen Ehrenbecher für künſtleriſche Verdienſte überreicht. Laban iſt der erſte Nicht-Japaner, dem dieſe Ehrung zuteil wird.

Die deutſche Muſikgelehrte Dr. E. J. Luin wurde von Muſſolini in Audienz empfangen.

Preisausſchreiben u. a.

Den Muſikpreis der Stadt München erhielt der Komponiſt und Chordirigent Karl Julius Marx, geboren am 12. November 1897 in München. Er hat zahlreiche gemiſchte Chöre, Konzerte für Violine und großes Orcheſter uſw. geſchaffen (ſ. auch ZFM Maiheft 1931).

Anläßlich des 75. Geburtstages Wilhelm Kienzls iſt ein Prof. Dr. Wilhelm-Kienzl-Unterſtützungsfonds gegründet worden, der der Unterſtützung notleidender öſterreichiſcher Komponiſten dienen ſoll. Durch die Schaffung dieſes Fonds haben die Wohlfahrtseinrichtungen der öſterreichiſchen Autorengeſellſchaft, aus denen den ſchaffenden Künſtlern und ihren Hinterbliebenen im abgelaufenen Jahr an Penſionen und Unterſtützungen beinahe 500 000 Schilling ausbezahlt wurden, eine wertvolle Bereicherung erfahren.

Bei dem Preisausſchreiben der „Pſycho-logiſch-äſthetiſchen Forſchungsgeſellſchaft“ in Hamburg über das Thema „Die

Erneuerung der Bühne" erhielt den ersten Preis (2000 M.) auf Grund der vorgelegten dreibändigen Partitur die dramatisch-chorische Vision des Dichters Albert Talhoff (Starnberg b. München) „Totenmal" für die in ihr zum Ausdruck kommende praktische Synthese von Wort, Klang, Tanz und Licht. Weitere Preise wurden gegeben an Arno Hofek für seine Untersuchung über „Die Erneuerung der Bühne im Sinne einer inneren Synthese der Künste", die eingehende theoretische Klärungen der Probleme bringt, und an Prof. Baron Vietinghoff-Scheel, den Schöpfer des „Chromatophons", eines Farbenbühnenklaviers. Dem Preisrichterkollegium gehörten an: Univ.-Prof. Dr. Gg. Anschütz (Hamburg), Fritz Böhme (Berlin), Prof. Dr. Fr. K. Roedemeyer (Frankfurt a. M.) und Dr. Walther Vetter (Univ. Breslau).

Verlagsnachrichten.

Verschiedentliche Anfragen veranlassen zu der Mitteilung, daß Einzelstimmen zu der als Notenbeilage unseres Maiheftes erschienenen Motette von Richard Wetz „Und das Wort ward Fleisch" ebenfalls erschienen und lieferbar sind.

Wir können die erfreuliche Mitteilung machen, daß auf Grund der ausführlichen Würdigung im Novemberheft 1931 der ZFM sämtliche sinfonische Werke von Waldemar von Bausznern, darunter neun Sinfonien, vom Musikverlag Fritz Müller in Karlsruhe erworben wurden.

Der erfolgreiche Basler Komponist Rudolf Moser ließ seinen kürzlich im Steingräber Verlag, Leipzig, erschienenen Orchestervariationen op. 42 Nr. 2 soeben sein Konzert für Violoncell, Streichorchester, Cembalo oder Klavier ad lib. und Pauken, op. 44 folgen. Es ist eine sehr ernsthafte, unpathetisch-klare und prägnante Arbeit, die — im Oktober in München mit M. Hoenes erfolgreich uraufgeführt — den Cellisten eine sehr dankbare Aufgabe stellt und sicher ihren Weg machen wird.

Das neue Chorwerk Paul Graener's „Der Retter ist nicht weit", Text von Friedrich von Schlegel, für Männerchor mit Blasinstrumenten, das vom Lehrergesangverein Dortmund (Kapellmeister Hermann Dettinger) beim XI. Deutschen Sängerbundesfest in Frankfurt zur Uraufführung gelangt, erschien bei Ernst Eulenburg in Leipzig.

Geiger, Geigenlehrer, überhaupt alle, die sich mit diesem Instrument beschäftigen, wird es interessieren, daß die bekannte Geigenkünstlerin Herma Studeny in Kürze ein „Büchlein vom Geigen" in der Sammlung „Von deutscher Musik" bei Gustav Bosse in Regensburg veröffentlicht, in dem sie ihre reichen Erfahrungen als ausübende Künstlerin wie als Pädagogin niedergelegt hat.

Der Verlag Ernst Eulenburg in Leipzig veröffentlicht soeben das neue große Chorwerk Erwin Lendvais, über dessen Entstehungsgeschichte Folgendes mitgeteilt wird:

Der Saar-Sängerbund beauftragte vor Jahresfrist den ins Saargebiet übergesiedelten Komponisten Erwin Lendvai mit der Schaffung eines Chorwerkes für das inzwischen bevorstehende Deutsche Sängerbundesfest in Frankfurt a. Main. Nun liegt sein Werk „Psalm der Befreiung" in einem dreiteiligen Oratorium mit Solo und großem Orchester vor, ein großes, reifes Kunstwerk, dem man nicht anmerken kann, daß die Anregung dazu von außen erfolgt ist. Den Text dichtete der Unterzeichnete nach Worten der Heiligen Schrift, namentlich des Alten Testaments: Der Propheten und des Psalters. Der Klage: „Wir sind arm und elend, wir verderben. Wir schleppen unsere Tage wie verschmachtendes Wild" folgt im zweiten Teil die Bitte des gedemütigten Volkes: „Laß deine Brunnen fließen und deinen Born gesegnet sein, der du den Himmel mit Wolken bedeckst, tränke das dürre Land!" und im dritten die Erhörung: „Du hast uns eine kleine Zeit der Engel mangeln lassen — nun krönst du uns mit Preis und Ehren! Nun wird heil der Morgen der Freiheit uns tagen!" Erwin Lendvai gab der Dichtung in Chor und Orchester eine hinreißende musikalische Unterstreichung von hymnischem Schwung. Ein Massenchor von an tausend Sängern steht unter dem Stabe des Bundeschormeisters Philipp Stilz in der Arbeit, die gigantische Partitur zu bewältigen, die in Frankfurt zum Klingen kommen soll, ebensowohl als ein Bekenntnis der Saarsängerschaft zur deutschen Kunst wie zu deutschem Volkstum. Walter Stein.

Der Verlag Gustav Bosse in Regensburg hat soeben den 3. Band der großen, von Anton Bruckner selbst noch autorisierten Biographie von August Göllerich-Max Auer herausgebracht. Auch dieser neue Band, der des Meisters Linzer Jahre umfaßt, teilt sich, gleich dem 2., in einen umfangreichen Text- und einen Notenband. Zahlreiche Bilder sind dem ersteren beigegeben. Dem Erscheinen dieses Bandes ist eine

besondere Bedeutung beizumessen, als damit nunmehr die gesamten bisher nahezu unbekannten Jugendwerke Anton Bruckners der Öffentlichkeit zugänglich gemacht sind und also erstmals der Werdegang des Meisters lückenlos aufgezeigt werden konnte.

L. Liepmannssohn, Berlin SW. 11, veröffentlicht soeben einen neuen Katalog 227, Instrumentalmusik (vor allem 18. Jahrhundert), ferner J. J. Wolthas, Scherzi von 1676.

Zur Schutzfristfrage hat die ordentliche Hauptversammlung des Verbandes der Deutschen Musikalienhändler am 27. April zu Leipzig folgenden einstimmigen Beschluß gefaßt: „Der Deutsche Musikalienhandel — Verlag sowohl wie Sortiment — erhebt erneut und im Hinblick auf den schweren Existenzkampf, in dem er in dieser Notzeit steht, mit verstärktem Nachdruck die Forderung auf alsbaldige Einführung der 50jährigen Schutzfrist. Er weiß sich in dieser Forderung eins mit der Gesamtheit der deutschen Komponisten und mit der öffentlichen Meinung nahezu aller Kulturländer der Welt, denen die Gewährung dieses moralisch und wirtschaftlich gerechten und billigen Anspruchs als Selbstverständlichkeit und als Ehrenpflicht gegenüber den Schöpfern und Verbreitern geistiger Werte erscheint."

Es wird in interessierten Kreisen mit Freude begrüßt werden, daß die bekannte Orgelbaufirma A. Schuke, Potsdam, jetzt eine nach dem System „Schuke-Herzberg" gebaute Orgel im Vorraum des „Breitkopf-Saales" als Muster- und Übungsorgel zur Aufstellung gebracht hat. Interessierte erhalten die Dispositionsliste des Instrumentes und alle weiteren Auskünfte durch die Firma Breitkopf & Härtel Berlin W. 35, Steglitzerstr. 35 zugesandt.

Die unserer heutigen Nummer beiliegenden beiden Prospekte des Verlages von Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen und vom Stimmwart-Verlag, Berlin, werden der Aufmerksamkeit unserer Leser besonders empfohlen.

Zeitschriften-Schau

Aus den „Gema"-Nachrichten, Nr. 47 — Über „Kontrollen des Musikschutzverbandes":

„Obwohl durch jahrzehntelange Pionierarbeit das Urheberrecht und seine Verpflichtungen bereits allgemein bekannt sind, die hierüber verbreiteten Flugschriften, Informationen, Merkblätter u. dgl. in die Millionen gehen, überdies in den Blättern der musikveranstaltenden Organisationen immer wieder auf die Notwendigkeit der Zahlung der Musiktantièmen hingewiesen wird, ist leider die Mehrzahl der Musikveranstalter auch heute noch nicht geneigt, aus freien Stücken die Zahlung der Tantièmen auf sich zu nehmen, sondern läßt die diesbezüglichen Mahnungen unberücksichtigt. Meist werden erst dann die notwendigen Tantièmeverträge geschlossen, wenn dem betr. Musikveranstalter durch Feststellungen der Beamten des Musikschutzverbandes bewiesen wird, daß er sich gegen das Urheberrechtsgesetz vergangen hat, bzw. wenn es darüber zu einer Klage oder gar zu einem rechtskräftigen Urteil gekommen ist.

Dies muß man sich vor Augen halten, wenn man das Vorgehen des Musikschutzverbandes bei seinen Kontrollen gerecht beurteilen will. Hierbei sei vorweg ausdrücklich festgestellt, daß dem Musikschutzverband jeder Abschluß ohne vorangegangene Kontrolle oder Klage weitaus lieber ist, als wenn er erst zu kostspieligen Zwangsmaßnahmen gezwungen ist. Kein Mensch arbeitet heute umsonst. Die Kontrollen kosten Zeit und Geld. Die Kosten für negative Kontrollen, d. h. solche, bei denen festgestellt wird, daß keine tantièmepflichtigen Musikstücke gespielt werden, können überhaupt nicht mehr hereingebracht werden, und die Verärgerung der Musikveranstalter durch solche Vorkommnisse liegt keineswegs im Interesse der Popularisierung des Urheberrechtsgesetzes.

Aber ohne Kontrollen — das muß unbedingt beachtet werden — lassen sich die Rechte der Urheber an ihren Werken überhaupt nicht durchsetzen. Ein Gericht kann nur dann eine Übertretung des Urheberrechtsgesetzes feststellen, wenn nicht nur im allgemeinen behauptet wird, daß tantièmepflichtige Werke gespielt wurden, sondern wenn die eidesstattliche Versicherung vorliegt, daß ganz bestimmte Stücke zu einer ganz bestimmten Zeit von ganz bestimmten Musikern in dem betr. Lokal aufgeführt wurden. Wie soll dieser Beweis anders erbracht werden als dadurch, daß vom Musikschutzverband hierzu bestellte Organe den Musikaufführungen beiwohnen und hierüber genaue Aufzeichnungen machen."

62. TONKÜNSTLERFEST
DES
ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS

10. bis 14. Juni 1932 in Zürich

FESTDIRIGENT: DR. VOLKMAR ANDREAE

Mitwirkende: Ilona Durigo, Martha Fuchs, Amalie Merz-Tunner, Lucie Sigrist, Clara Wirz-Wyrs; Hans Bassermann, Emanuel Feuermann, Emil und Walter Frey, Karl Matthaei, August Rapold, Hermann Schey, Rudolf Watzke. Kolisch-Quartett und Züricher Streichquartett

---

Freitag, den 10. Juni

PAUL HINDEMITH, „DAS UNAUFHÖRLICHE"
(Ein Oratorium)

Samstag, den 11. Juni

PROF. DR. HANS JOACHIM MOSER, „DER STAND DER HEUTIGEN SCHULMUSIK"
(Vortrag mit Diskussion)

OTHMAR SCHOECK, „PENTHESILEA"
(Oper)

Sonntag, den 12. Juni

KAMMERMUSIK

Hans Gal, II. Streichquartett; Trude Rittmann, Suite f. Sopran u. Kammerorchester; Paul Kletzki, Streichquartett op. 23; Otto Jokl, Heitere Suite.

I. ORCHESTERKONZERT

I. N. David, Toccata und Fuge für Orgel; Günter Raphael, Violinkonzert; Heinz Schubert, Hymnus für Chor und Orchester; Gerhart von Westerman, Rezitativ und Arie; Herbert Trantow, Capriccio für 2 Klaviere und Orchester.

Montag, den 13. Juni

ORDENTLICHE HAUPTVERSAMMLUNG

ABENDKONZERT: GEISTLICHE MUSIK

Walter Courvoisier, Geistliche Gesänge; Conrad Beck, „Es kummt ein Schiff geladen"; Hermann Reutter, Missa brevis; Karl Gerstberger, Motette nach M. Claudius.

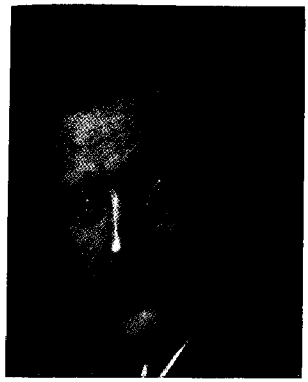
Dienstag, den 14. Juni

II. ORCHESTERKONZERT

Fritz Brun, Chaconne; H. E. Apostel, Orchesterlieder; Wolfgang von Bartels, Kantate „Frauentanz"; Ernst Toch, Musik für Bariton u. Orchester; Hans Chemin-Petit, Cellokonzert; Ernst Krenek, Variationen.



Friedrich Klose



Hans Huber



Othmar Schoeck

PROF. DR. ARTHUR SEIDL

Neuzeitliche Tondichter

und zeitgenössische Tonkünstler

8° Format, 2 Bände von je 400 S. mit 50 Bildertafeln. Jeder Band in Pappband M. 5.—, in Ballonleinen M. 6.—

Erschienen als Band 18 und 19 der „Deutschen Musikbücherei"

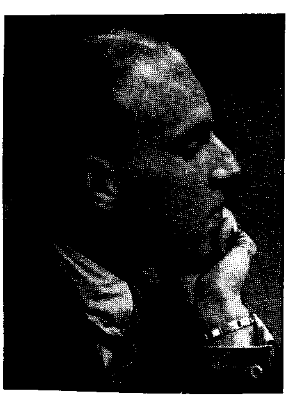
Das bedeutsame Werk des bekannten Ästhetikers, angesehenen Dessauer Musikgelehrten und langjährigen Leipziger Musikpädagogen bringt eine große Reihe außerordentlich aufschlußreicher Aufsätze zum Schaffen von:

Eugen d'Albert, Hartmann von An der Lan-Hochbrunn, Volkmar Andreae, Conrad Ansorge, Waldemar von Baußnern, Paul Bekker, Georges Bizet, Hermann Bischoff, Anton Bruckner, Gustave Charpentier, Peter Cornelius, Edvard Grieg, Siegmund von Hausegger, Friedrich Hegar, Paul Hindemith, Hans Huber, Engelbert Humperdinck, Heinrich Kaminski, Karl von Kaskel, Friedrich Klose, Erich Wolfgang Korngold, Ernst Krenek, Hermann Kretschmar, Erwin Lendvai, Eugen Lindner, Franz Liszt, Gustav Mahler, Franz Mikorey, Jean Louis Nicodé, Hans Pfitzner, Giacomo Puccini, Lina Ramann, Max Reger, Josef Reiter, Friedrich Rösch, Max von Schillings, Othmar Schoeck, Arnold Schönberg, Franz Schreker, Fritz Stade, Richard Strauß, Hermann Suter, Otto Taubmann, Ludwig Thuille, Emil Vogel, Siegfried Wagner, Felix von Weingartner, Ermanno Wolf-Ferrari, Hugo Wolf.

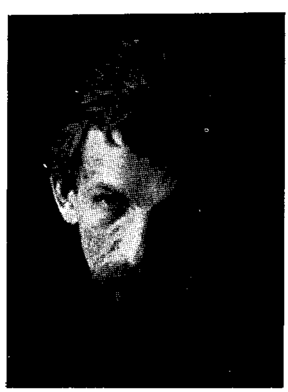
Die ausgezeichneten Bildbeilagen geben alle diese Tondichter und Tonkünstler im Bilde wieder.

Wer eine Einstellung zum reichen Schaffen und eine Übersicht über die Entwicklung der neueren Tonkunst gewinnen will, findet in diesem Werke Weg und Erkenntnis.

GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG



Ernst Krenek



Hans Pfitzner



Arnold Schönberg



Othmar Schoeck

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Muſikaliſchen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

99. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JUNI 1932 HEFT 6

Othmar Schoeck.

Von Hans Corrodi, Zürich.

Im Jahre 1855 erſchien „Der grüne Heinrich" von Gottfried Keller, — mehr als zwanzig Jahre ſpäter kaufte der Dichter ſelber den Reſt der erſten Auflage zuſammen und heizte damit ſeinen Ofen; von dieſem Buch, das uns heute als der Inbegriff aller leuchtenden Schönheit, aller poetiſchen Fülle und Innigkeit, alles Humors und aller Herzenswärme erſcheint, war im Laufe von zwei Jahrzehnten nicht einmal eine einzige Auflage verkauft worden! Im gleichen Jahre erſchien auch noch der erſte Band der „Leute von Seldwyla" und fiel ins Leere — es regnete von ſchiefohrigen und töricht-komiſchen Urteilen, unter ihnen ein einziges tiefer ſehendes in einem Privatbrief: „So tiefe glühende Farben hat nur Giorgione oder Tizian; mein innerer Sinn iſt davon noch immer wie eine gotiſche Kirche mit gemalten Fenſtern, durch welche die Auguſtſonne hereinſcheint." (Otto Ludwig an Auerbach.) Wieder dauerte es etwa zwei Jahrzehnte, bis dieſe eine erſte Auflage verkauft war.... Das iſt nicht etwa eine Einzelerſcheinung. Noch viel ſchlimmer iſt es dem Werk des andern Großen der ſchweizeriſchen Dichtkunſt ergangen: Gotthelf. In den Fünfzigerjahren erfreute er ſich eines vorübergehenden Modeerfolges in Berlin; nachher ſenkte ſich totes Schweigen über dieſen Urſchatz lebensvoller Poeſie, und wer ſich von der Ignoranz und Urteilsunfähigkeit der Literaturgeſchichtsklitterer, von der Peſtilenz ungeprüft weiter vererbter, nachgeſchwatzter und abgeſchriebener Urteile überzeugen will, ſieht ſich hier vor einer unerſchöpflichen Fundgrube. Erſt heute, bald ein Jahrhundert nach dem Erſcheinen ſeines erſten Buches, bricht ſich langſam die Erkenntnis Bahn, die Keller gleich nach Gotthelfs Tode ausſprach: daß ſein Werk „in ſeiner tiefen und großartigen Einfachheit an das gebärende und maßgebende Altertum erinnert, an die Dichter anderer Jahrtauſende".

Wie ein Fluch ſcheint dieſes Schickſal über der ſchweizeriſchen Kunſt zu laſten. Von den großen Zentren, — nicht der Kultur, ſondern des Betriebes und Geſchäftes aus geſehen, wird die Schweiz immer nur als „Provinz" erſcheinen, und was aus ihr kommt, reduziert ſich im oberflächlichen Denken immer von ſelbſt im Verhältnis ihrer Kleinheit. Die „große" Welt, die ihre geräuſchvolleren Affären ſo wichtig nimmt, wird immer dazu neigen im Schweizer nur den Außenſeiter, den Hinterwäldler, den jodelnden Hirtenknaben oder geruhſamen Idylliker zu ſehen, in deſſen naive Phantaſieſpiele ſich zu vertiefen die Zeit — Zeit iſt Geld! — nicht lohnt. Dazu kommt ein Anderes, Schwerwiegendes: das Werk eines Gotthelf, eines Keller, aber auch eines Böcklin, eines Hodler und eines Schoeck iſt eminent ſynthetiſcher, ſchöpferiſcher Natur; ein mythiſcher Glanz liegt über dieſen Geſtaltungen, der Zauber einer elementaren Schönheit, „einer tiefen und großartigen Einfachheit", die das analytiſche Denken des Weltſtädters, die

nach intellektuellen Sensationen dürstende, von der Unruhe des überwachen Verstandes gepeinigte, von Skeptizismus zerfressene Mentalität des ruhelosen Nomaden der modernen Großstadt nicht mehr versteht.

Auch Schoeck ist diesem Schicksal nicht entgangen. Wohl hat sein Werk sich in der Schweiz durchgesetzt, wohl hat er sich die Herzen der schweizerischen Musikfreunde erobert wie nie ein anderer Musiker vor ihm, wohl gilt er heute schon mehr als jeder andere Künstler als Künder der schweizerischen Seele, als Hüter und Träger des Besten, was sie zu geben vermag, — in seiner weiteren Heimat — sie reicht so weit, als die deutsche Sprache erklingt und das deutsche Lied singt — ist immer noch eine Mauer des Schweigens um sein Werk aufgerichtet. Wohl hat seine Musik, so oft sie auch in Deutschland z. B. erklang, begeisterte Beifallsstürme entflammt, dann ist es wieder stille geworden um sie, noch hatte sie das Ohr der Zeit nicht. Oder ist es um diese Werke in deutschen Landen so still geblieben, weil sie so deutsch bis ins tiefste Innerste waren, so fest verwurzelt in der großen deutschen Tradition ruhten und so kompromißlos ernst und innerlich nach guter alter deutscher Art erblüht waren?

* * *

Im Herzen der Schweiz ist Othmar Schoeck geboren, am 1. September 1886 zu Brunnen am Vierwaldstättersee, dem Rütli gegenüber. Mütterlicherseits entstammt er dem Urblut des Landes, väterlicherseits einem niederalemannischen Geschlecht, das vielleicht ursprünglich im Badischen ansäßig war. Von seinem Vater, einem feinen Landschafter aus der Schule Didays, beeinflußt, wandte sich Schoeck zuerst der Malerei zu, der er in seinen Mußestunden auch heute noch treu geblieben ist; bald aber wurde die Musik übermächtig. Er studierte zwei Jahre unter Friedrich Hegar, Karl Attenhofer, Robert Freund u. a. am Zürcher Konservatorium und hatte dann im Januar 1907 Gelegenheit, in Stuttgart seine Lieder Max Reger vorzutragen. Reger erkannte augenblicklich das Talent, das in diesen Liedern ja schon kühn und frei genug sich äußerte, und lud Schoeck ein, ihm nach Leipzig zu folgen und sein Schüler zu werden. Da Schoeck zögerte, schrieb er ihm einen Brief, der für Meister und Schüler gleich ehrenvoll ist: „... Daß ich meine Hand stets schützend und fördernd über Sie halten werde, das brauche ich Ihnen wohl nicht extra zu sagen; Sie müssen aber stets sehr fleißig sein! Bitte, schreiben Sie aber umgehendst nach Leipzig und geben Sie mir umgehendst, schleunigst (vierfach unterstrichen!) Nachricht nach München. Ich will was ganz Gehöriges aus Ihnen machen; deshalb müssen (einfach unterstrichen) Sie einfach am 8. April in die Klasse in Leipzig eintreten. . . .“

Tieferen Einfluß vermochte Reger auf diesen Schüler nicht zu gewinnen. Die ursprüngliche Wesensverschiedenheit ihrer Naturen verhinderte es. Dem Kontrapunktiker und Instrumentalmusiker Reger, dessen Musik ganz Ornamentik und Arabeske, Bewegungsspiel von Linie und Gegenlinie war, trat in Schoeck der Vokalmusiker, der Sänger, dessen Musik ganz Gesang, Sprache, Ausdruck ist, gegenüber. Und der Zwanzigjährige war bereits eine zu starke, eigenwillige und geschlossene Persönlichkeit, als daß er sich auch nur um Haaresbreite von seinem vorgeschriebenen Wege hätte abdrängen lassen. So verließ denn Schoeck Leipzig schon nach einem Jahre und blieb den Meistern treu, bei denen er singen und sagen gelernt hatte: Mozart, Schubert und Hugo Wolf, an dessen Lied er vor allem anknüpfte.

Der ausbrechende Weltkrieg hielt Schoeck dann in der Schweiz fest und legte den Bann enger und kleiner Verhältnisse, wie um das Leben so manchen Schweizers, so auch um das seine. Desto reicher und tiefer aber, von den Schicksalsmächten bis zu den Fundamenten aufgewühlt, entwickelte sich dieses Leben nach innen und wurde zum unversieglichen Quell schöpferischen Gestaltens. Aus Schoecks Werken spricht es zu uns, in ihnen erblicken wir es im Spiegel, ein jedes von ihnen ist, im Goetheschen Sinne, ein Bruchstück einer großen Konfession. Schoecks

Musik ist nicht „komponiert", sie ist gelebt. — Schoeck lebt in Zürich; im Jahre 1928 hat ihn die Universität Zürich zum Ehrendoktor ernannt.[1]

* * *

Reich flutet der Strom des Lebens durch Schoecks Musik. Nicht das Leiden am Leben hat sie gezeugt, sondern ein strömender Überfluß an Lebenskraft, an Liebe. Aber es ist nicht die Liebe à la mode, jenes bißchen schwüler Erotik, die alles in ein zweideutiges Licht zieht und ihren musikalischen Ausdruck in jenem anrüchigen Quartsextakkordschleim findet, dessen Verwesungsgeruch heutzutage eine Vorbedingung sensationeller Publikumserfolge zu sein scheint. Es ist die allumfassende Weltliebe, die reichen Schöpfernaturen eigen ist und Einklang und Eintakt mit allem Werden und Vergehen bedeutet, die in Welt und Natur das aufgeschlagene Buch Gottes sieht, — auch wenn sie das Wort „Gott" meidet. In ihr liegt der tiefe, man möchte sagen: religiöse Optimismus begründet, mit welchem der junge Schoeck unbeirrt und unbeirrbar in Kunst und Leben hinausgetreten ist, jener Optimismus, der ihn zu singen zwang, zu jubeln über all die Gotteswunder „in Berg und Wald und Strom und Feld". Mochte Schoeck sich die Welt so oder so zurechtlegen, — er blieb von den Ideen des 19. Jahrhunderts nicht unberührt —, aus seiner Musik spricht eine tiefe Religiosität, die gleiche Naturfrömmigkeit wie aus dem Gedicht des „Atheisten" Keller. Alles ist in ihr beglückendes Wunder und liebes Geheimnis; unersättlich ist die Lust des Schauens und Genießens. So wird Schoeck zum eigentlichen Eichendorff-Komponisten: als Mensch des 20. Jahrhunderts folgt er dem frommen Katholiken der Romantik in die höchsten Bezirke des Seelischen und trifft in seiner Musik den magischen Ton, die hellseherische Erregung, die milde Ekstase des Gottschauers mit unbeirrbarer Sicherheit. So wird er aber auch der eigentliche Keller-Komponist: in seinem Werk wird zum erstenmal der goldene Glanz über dieser Diesseitigkeitswelt Musik. Schoeck wird, ohne Jodler und Alphornmelodie zu verarbeiten, zum repräsentativen Schweizer-Komponisten: er hat den Klangduft des schweizerischen Mittellandes eingefangen, der schweizerischen Rhein- und Seenlandschaft, die Athmosphäre der Landschaften des „Grünen Heinrich". Schoeck ist wie vielleicht kein zweiter „Landschaftsmusiker": in seiner Lyrik, aber auch in seinen dramatischen — ich denke vor allem an „Erwin und Elmire" — wie in seinen instrumentalen Werken setzt sich das Naturgefühl immer wieder in berauschender Süße durch.

* * *

Das Wesen der Schoeckschen Musik ist Gesang. Mit naturhafter Gewalt bricht die Lyrik aus dieser ebenso lebenskräftigen wie sensiblen Persönlichkeit hervor, im Lied des Siebzehnjährigen so gut wie im Musikdrama des Vierzigjährigen, überall aber auch in den Formen scheinbar absoluter Musik, in seinem Violinkonzert, in seinen Quartetten. Seine musikalische Natur stellt Schoeck in die Reihe der Weber, Berlioz, Wagner, Mussorgsky, Wolf, der Dichtermusiker, deren Musik mit Bedeutung, mit Wissen und Ahnen, mit Bildern dieser Welt gesättigt ist und gleichsam an den Dingen dieser Welt haftet, ihre innerste Seele zum Ausdruck bringt; er setzt die Reihe der geborenen Lyriker fort, deren Melodie nicht zum Dichtervers hinzutritt, sondern aus ihm erlauscht ist, die Seele des Wortes gleichsam in klingender Erscheinung erlöst.

* * *

In der ununterbrochen aufwärtsstrebenden und ihre Bereiche mächtig erweiternden Entwicklung der musikalischen Persönlichkeit Schoecks zeichnen sich bereits drei Perioden ab, die man die Epochen der lyrischen, der dramatischen und einer mehr absoluten Musik nennen könnte. In der ersten beutet Schoeck alle Möglichkeiten des lyrischen Stiles bis zu letzter Differenzierung und Sublimierung aus, um darauf in der zweiten, die in „Penthesilea" gipfelt, ungeahnte Entdeckungen auf dem Gebiete des harmonischen Stiles zu machen, worauf er sich in der drit-

[1] Nähere Angaben über Leben und Werk findet der Leser in meiner Monographie: Othmar Schoeck, von Hans Corrodi, Verlag Huber u. Co., Frauenfeld-Leipzig.

ten, so weit es die Schranken seiner Art und Persönlichkeit zulassen, den Besitz der Ausdrucksmittel eines verfeinerten modernen absoluten Stiles erringt. Alle diese Perioden lassen sich aber nicht durch Jahreszahlen abgrenzen; sie gehen ineinander über, laufen sich teilweise parallel, die ganze Entwicklung verläuft organisch, mit zwingender Logik, ohne jeden Bruch, vor allem ohne jede Einwirkung von außen, ohne Kompromiß mit Mode und Zeitgeschmack.

* * *

Als Lyriker knüpft der siebzehnjährige Komponist an das Volkslied, an Schubert und an Hugo Wolf an. Er schreibt Lieder, die Gesang aus übervollem Herzen sind — aus dankbarem, jubelndem, vom Glück und Frohmut der Jugend erfülltem Herzen — und nur Gesang, deren Melodie primär ist wie die Melodie Schuberts und des Volksliedes. Daneben erscheinen Lieder, welche die Linie Hugo Wolfs fortsetzen, derenPrimäres nicht die Melodie, sondern die Klangatmosphäre ist, welche mit ihren Aufhellungen und Verdämmerungen alle Lichter und Schatten in der Stimmung des Gedichtes wiedergibt, während die Singstimme das Gedicht in melodischem Sprechgesang rezitiert. Von Anfang an aber bewegt sich Schoeck zwischen den beiden Extremen, fast immer vermag Schoeck das Melos des Dichterverses zur Melodie zu steigern, diese steht im Mittelpunkt des musikalischen Ablaufes, sie ist — mehr als bei Wolf — Trägerin des musikalischen Ausdrucks, auf ihr liegt der Feuerschein der Inspiration. Indem Schoeck so das moderne Lied, bei aller Verfeinerung und Differenzierung des Harmonischen, wieder im Melodischen ruhen läßt und es so zum Urquell des Volksliedes zurückführt, wird er zum eigentlichen Erben und Nachfolger Schuberts.

Parallel mit dieser Entwicklung der Form geht eine imponierende Erweiterung des Gehaltes. Neben Eichendorff, Uhland, Lenau, Heine, die Lyriker seiner Jugend, tritt Goethe (op. 19): ein Ton prachtvoller Weltbejahung, männlicher Kraft und Leidenschaft, großartiger Fülle und Klarheit klingt auf; er steigert sich in den Gesängen des Hafis (op. 33) bis zu brausendem Jubelsang, zu berückender Süße, zu betörender Weltlust. Dann breiten sich in neuen Eichendorff-Liedern (op. 30) tiefe Schatten über diese Lyrik, schwermutsvolle Untertöne erklingen, Lichter einer andern Welt dringen in schauervolle Nacht, der Ton wird schmerzlich düster und steigert sich zu glutvoller Inbrunst, zu mystischer Erregung. Es ist bereits ein Vorklang der „Elegie“, des entscheidenden Bekenntniswerkes, das aus schwerstem Erleben erblüht ist und nicht nur den Gipfelpunkt in der Steigerung der melodischen Ausdrucksintensität bedeutet, sondern auch einen Angelpunkt in der Entwicklung des Menschen Schoeck bezeichnet. Die „Elegie“ ist ein Zyklus von 24 Gesängen für eine Singstimme und Kammerorchester nach Gedichten von Eichendorff und Lenau, die in freier Folge schicksalsvollem Erleben entsprossen und von selber sich zum Zyklus rundeten. Er führt von den umdüsterten Klängen unglücklicher Liebe weg in ein Nirwana des Schmerzes, in Nächte schauervollen Leidens, an seelischen Abgründen vorbei zu tragischer Festigung in unverrückbarer Todessehnsucht, die endlich in müder Weltflucht sich löst und in völlig entmaterialisierter Musik, in weltfernen Feierklängen verklingt. Es ist eine Flucht in die Natur: der Herbstwald im Sturmesschwanken der Riesenkronen braust in diese Musik hinein, der Strom im schimmerlosen Dunkel rauscht in ihr, der Reif der eisigen Mondnacht schimmert, das prangende Blut und Gold des sterbenden Waldes glüht auf; ohne tonmalerischen Effekten nachzujagen, ist hier Schoeck Landschaftsmusiker, ohne Naturgeräusche nachzuahmen, löst er die Seele dieser Naturbilder in Musik, als höbe diese in Todesbanden glühende Herbstwelt selbst zu klingen an.

Nun wandte sich Schoeck, — nachdem er vorher schon dessen „Jugendgedenken“ komponiert hatte, der Lyrik Kellers zu und schrieb mit den „Gaselen“ (op. 38) ein Werk voller Sarkasmus und Satire, voller Zorn und Züchtigung in herber, scharfliniger Holzschnittmanier, mit „Lebendig begraben“ (für Singstimme und großes Orchester) ein zweites großes Bekenntniswerk, in dem der Klang der Oberwelt, des herrlichen, reichen, innigen, so unendlich geliebten Erdenlebens in Bildern von zauberhafter Leuchtkraft und Verklärung in das düstere Dunkel und die furchtbare Einsamkeit des Grabes hinunter dringt. Selbstverständlich ist das

Werk bei Keller wie bei Schoeck gleichnishaft zu verstehen und nicht zu übersehen der Akzent beängstigender Stille und tödlicher Einsamkeit, der in Schoecks Musik über den Worten Kellers liegt: „Sie stopfen furchtsam ihre breiten Ohren / Vor jedem Ruf des Lebens aus der Tiefe ..." Das Schicksal des Werkes beweist schlagend, daß sich hierin seit der Zeit Kellers nichts geändert hat. — In den letzten Jahren hat Schoeck in den Eichendorffschen „Wandersprüchen" (op. 42, für Singstimme und Kammerorchester) ein Werk sublimster lyrischer Verfeinerung und differenziertester Faktur, weiterhin zehn Hesselieder (op. 44) und eine „Wanderung im Gebirge" (Lenau) veröffentlicht, die immer deutlicher eine Hinwendung zu einem ausgeprägt linear-expressiven Stil aufweisen.

* * *

Als Musikdramatiker hat Schoeck, charakteristisch genug, mit einem Singspiel angefangen, mit Goethes „Erwin und Elmire" (in der Fassung von 1775). Hingerissen von der herrlichen Lyrik Goethes ging er an die Komposition des Werkleins, ohne jeden berechnenden Seitenblick auf Theaterverhältnisse, Publikumsgeschmack und Modebetrieb; es ist denn auch in erster Linie ein lyrisches Werk geworden. Nirgends hat Schoeck blühendere, beschwingtere Melodien geschrieben; aber unverkennbar zeigt sich die Begabung zur Bühne: die musikalische Linie festigt sich, die Spannweite wird größer, der Rhythmus energischer, die strömende Energie des Melos wächst; sie umreißt ein Al-fresco, wie es die Bühne verlangt. So findet Schoeck einen modernen, von den Errungenschaften des Liedes befruchteten, lyrisch sensiblen und textempfindlichen Arienstil, der, von Mozarts Geist beschwingt, die Linie Weber—Wagner—Wolf fortsetzt.

Mit „Don Ranudo" (Text nach Ludwig Kolberg von Armin Rüeger) schuf Schoeck eine musikalische Charakterkomödie, in deren Mittelpunkt ein zweiter Don Quixote, ein spanischer Grande steht, der in seinem die Grenze des Wahnsinns streifenden Ahnenstolz trotz äußerster Armut und Bedrängnis seine Tochter einem nicht ebenbürtigen Freier verweigert. Das Werk steht vielleicht Hugo Wolfs „Corregidor" am nächsten, überwindet aber dessen undramatischen Liedstil durch eine weit energischere Kontrastierung der Rezitativ- und Ariosopartien; es ist gleichsam eine unverhofft selbstverständliche Synthese des Meistersinger- und des Figarostils, — wenn damit auch nur die fernen Quellgründe bezeichnet sind, nicht das Einmalige, Neue, das aus der Verbindung dieser Hauptkomponenten entstanden ist. Schoeck verfügt meisterhaft über alle Elemente eines von Geist und Witz funkelnden, in glänzendem Brio hintänzelnden Buffostiles, aber auch über den Schmelz blühender Lyrik, über die sensible Linie des Schmerzes, die Wucht eines erschütternden Pathos. Das Werk ist, im Gegensatz zum „Corregidor", auch durchaus bühnenwirksam; seine Wiederaufnahme in Verbindung mit dem Märchen „Vom Fischer un syner Fru" bedeutete den stärksten Kassenerfolg der Spielzeit 1930/31 des Zürcher Stadttheaters.

Nach einem kleinen Abstecher in die Welt E. T. A. Hoffmanns, in Traumsphäre und exotische Phantastik im „Wandbild", einer Szene und einer Pantomime von Ferruccio Busoni, schuf Schoeck das Werk, das sein künstlerisches Glaubensbekenntnis enthält: „Venus" (Text nach einer Novelle von Mérimée von Armin Rüeger, Uraufführung an den Internationalen Festspielen in Zürich im Mai 1922). Eine mittelalterliche Sage erzählt, wie ein römischer Jüngling einer antiken Venusstatue den Ring, der ihn beim Ballspiel hindert, an den Finger steckte, wie aber das erzene Glied sich geschlossen hatte, als er ihn zurücknehmen wollte, und wie die Göttin, die eheliche Verbindung hindernd, ihm in der Hochzeitsnacht erschien. Schoeck, im Einvernehmen mit seinem Freund Rüeger, schuf daraus die Tragödie einer in feinnervigster Sensibilität erschauernden und in fesselloser Leidenschaft erglühenden Künstlernatur: als „Unbekannte" erscheint die Venus im Trubel des Hochzeitsfestes, Horace ahnt in ihr das Götterbild, das am Morgen als Hochzeitsgabe im Park aufgestellt worden ist, steckt ihr den Ring an den Finger — und findet in hallender Gewitternacht den Ring am Finger der Erzstatue wieder. In einem lyrischen Monolog von dionysischer Ekstase erglüht und verglüht seine Seele: „Vollendung, wer dich ganz empfunden, den treibt die Sehnsucht an dein göttlich Herz ..." Was dann in

Todesstille geschieht: Erwachen der Statue, Umarmung und Todeskuß ist nur Abbild dessen, was die Musik bereits wahr gemacht hat. Das Werk bedeutet den Höhepunkt der melodischen Potenz im Werke des Musikdramatikers, hier ist das Verlangen nach einer modernen Belcanto-oper erfüllt. Aber es ist bei aller italienischen Glut und Leuchtkraft des Tones, nicht mehr die alte Arienmelodie der Italiener, die am Wort vorbei ihre selbstgefälligen Kapriolen macht, sondern eine Melodie, die aus dem Melos des Verses herausgeboren, hoch über allen „Sprechgesang" hinaus, dieses zu vielleicht beispielloser Schönheit und Intensität der Kontur steigert, zu einer Linie strömender Energie, welche, die starre Periodik der klassischen Melodie überwindend, in labilem Rhythmus schwingt, schwebt, sich steigert, entfaltet, lebt, in frenetischer Ekstase sich ergießt. Bereits hat Schoeck aber auch die harmonischen Mittel des Ausdrucks in ungeahnter Weise erweitert, und so bedeutet denn gleich das nächste Bühnenwerk den Gipfelpunkt der Steigerung des harmonischen Stils: „Penthesilea" (Uraufführung 1927 an der Staatsoper Dresden).

Schoeck hat Kleists unsterbliche Dichtung selbst zur Vorlage für seine Musik umgestaltet, indem er ihr, unter Ausmerzung alles Epischen, alle lyrischen und dramatischen Partien entnahm und zum Ganzen rundete, das mit der Besiegung der Amazonenkönigin durch Achill (8. Auftritt bei Kleist) beginnt und mit ihrem Liebestod endet. Die Eigenart dieses „Opernlibrettos" bestimmte den Charakter der Musik. Was sollte eine selbstherrliche Musik einer Dichtung solchen Ranges gegenüber? Sie hatte der in sich vollendeten Dichtung nichts hinzuzufügen; es blieb ihr nur das eine übrig: das Melos selbst, das Kleists Verse so mächtig durchflutet, zu erlauschen und in klingende Erscheinung treten zu lassen. Dieses Melos aber ist von unvergleichlicher Mannigfaltigkeit: es schwingt zwischen trunkener Glut, verklärter Beseelung und eisiger Kälte und schneidender Schärfe der Dialektik hin und her. So brauchte denn Schoeck einen ähnlich weit ausschwingenden Gesangsstil: von der ekstatischen Gesangslinie der „Venus" bis hinunter zum nackten gesprochenen Wort in seiner mißtönigen Härte und toten Kälte. Schoeck hat sich Kleist durchaus untergeordnet und er selbst hat einmal den Stil seines Werkes so definiert: „Die Musik ist gleichsam der Kontrapunkt zur Melodie der Verse Kleists." Die Musik singt hier nur, wo der Vers Kleists singt, sonst aber bildet sie die wetterleuchtende Atmosphäre, welche die herrlichen Gestalten des Dichters umglüht und umwittert; sie arbeitet darum vor allem mit harmonischen Mitteln. Schoeck hat sich eine eigene Technik geschaffen: wahre Akkordtürme, welche die Stimmung einer Szene mit verblüffender Unmittelbarkeit treffen, breiten sich als sphärische Klanggründe über ganze Szenen aus, vor ihnen stehen in scharfer Beleuchtung und Plastik die Vordergrundmotive, welche die Handlung begleiten, hinter ihnen aber erklingt, wie aus weiter Ferne, andern harmonischen Bereichen angehörend, der Lärm der Schlacht. So erreicht Schoeck eine eigentliche musikalische Tiefenperspektive, der enge Raum der Bühne scheint gesprengt, die Wände weggehoben, über weite Ebenen scheint die Schlacht hinwegzufluten.

Schoecks neuestes Bühnenwerk, das am 3. Oktober 1930 anläßlich der Tagung des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer an der Sächsischen Staatsoper zu Dresden uraufgeführte Märchen „Vom Fischer un syner Fru" zeigt Schoeck nochmals auf neuen Wegen. Schoeck entnimmt die Gespräche unverändert dem plattdeutschen Märchen und legt sie den rezitativischen Partien zugrunde; an Stelle von Arien aber, zu denen der Text wie die Veranlassung fehlte, treten orchestrale Zwischenspiele. Es gehört zum Wesen dieses Märchens, daß sich die gleichen Situationen in fortwährender Steigerung immer wiederholen: neuer Wunsch, neue Anrufung des Butt, neue Wunscherfüllung. So sind denn diese Zwischenspiele als Variationen eines schlichten, liedartigen Themas ausgebildet und führen von der unheimlichen Meeresstille bis zum wütenden Ausbruch des Sturmes. Aber jede eigentliche Tonmalerei ist vermieden; zum erstenmal schreibt Schoeck eigentliche Variationen, eine Form, die bisher von den Wegen dieses Vokalmusikers weit ablag; die letzte ist zu einer machtvollen Doppelfuge ausgestaltet. Damit hat sich Schoeck mehr als je der absoluten Musik genähert und es bezeichnet auch dieses Werk den Höhe- und vorläufigen Endpunkt einer langen Entwicklung.

Eine Violinsonate (op. 16), ein Violinkonzert (op. 21) und ein erstes Streichquartett in D-dur (op. 23) gehören seiner Jugend an; sie übersprudeln von Melodie, das Lyrische überwuchert, sie sind voll heimlicher Rede, voll verschwiegener Verse. Ein zweites Streichquartett (op. 37) in C-dur mit der meisterhaften Ausprägung und Durchführung seiner Sätze zeigt Schoeck auf dem Wege zur Eroberung der abstrakten Form; eine Sonate für Baßklarinette und Klavier (op. 41) führt hin bis zu den Formen der Fuge, die nun im Märchenstück vom Fischer den Höhepunkt der Ausdruckssteigerung bildet. Unzweifelhaft zeigt sich in diesem Streben zum absoluten Spiel hin der Einfluß Bachs, aber nirgends finden sich jene Seiten, die auf den ersten Blick einer Bachschen zum Verwechseln ähnlich sehen, deren Musik aber zwischen ledernem Akademismus und moderigem Antiquitätengeruch ein mattes Scheinleben führt. Schoeck bleibt auch in diesen Formen durchaus moderner Musiker; seine Linie, auf moderner harmonischer Grundlage ruhend, behält ihre Subtilität und Differenzierung, seine Musik das ihr eigene Fluidum sprühender Lebendigkeit.

* * *

Es wäre vermessen, eine Prognose über die Richtung der zukünftigen Entwicklung Schoecks zu wagen. Der Komponist hat mit jedem neuen Werk immer auch die intimsten und besten Kenner seiner Musik überrascht; er hat immer wieder ein Neues, in Form und Atmosphäre durchaus Unerwartetes erschaffen, zugleich aber etwas, was auf seine Entwicklung rückwärts ein helles Licht warf und Züge beleuchtete, die bis jetzt übersehen worden waren. Und gerade hierin, in dieser beständigen Selbsterneuerung, in diesem ununterbrochenen Aufstieg, in der eisernen Konsequenz einer absolut organischen Entwicklung, in der nachtwandlerischen Sicherheit dieses Schreitens zwischen den Zeiten und fern von allem Parteiwesen und Kliquenbetrieb liegt meines Erachtens die Gewähr, daß diese Werke nicht für den Tag geschrieben sind und Zeit haben zu warten, zu warten auf die Zeit, die Ohren hat zu hören.

Paul Hindemiths Oratorium
„Das Unaufhörliche".

Von Walter Berten, Berlin.

Aus einem Franz Schubert verwandten Schaffenstemperament und in einer Schubertschen Werkfülle schrieb Paul Hindemith, der eben Sechsunddreißigjährige, bereits ein Vielerlei an dramatischer, konzertanter und Gebrauchsmusik zu den verschiedensten Zwecken. Sehr unterschiedlich nach Gehalt und Gestalt; einheitlich nur in der Haltung unbekümmerten Musizierdrangs, dem letzte Konzentration oft fehlte. Nun überrascht der Schnellschaffende uns mit einem Oratorium — und es erweist sich als ein Wurf! Mehr als dies: Der Komponist, den eine außerordentliche Berufung unverkennbar über die Menge der heutig Schaffenden hinaushebt, den diese Berufung aber auch außerordentlich verpflichtet und nach seinem bisherigen Weg in dieser Stunde doppelt verantwortet zu einer endgültigen Entscheidung seiner geistigen Haltung, fand mit diesem Werk zu seiner eigentlichen künstlerischen Sendung zurück. Bisher freilich schien sie durch eine unsicher tastende, zuweilen snobistisch beeinflußte Haltung oft gefährdet, und mehr als durch seine früheren Klangexzesse stempelte sie ihn hierin zum „Enfant terrible" der neuen Musik. Die geistige Linie seiner durchwegs tief und ernst fundierten Streichquartette, des „Marienlebens" und mancher Chorsätze ist hier wieder aufgegriffen, recht glücklich fortgesetzt und zu einem Werk großen inneren und äußeren Formats verdichtet. Demjenigen, der bei der ganz ungewöhnlichen Begabung Hindemiths mit einem gewissen Bedauern die schwankende Haltung des Komponisten verfolgte, wo nicht nur die Werkqualität sehr unterschiedlich war, sondern auch die geistige Linie aus vielen Widersprüchen unklar blieb — demjenigen, der mit einem besorgten Warten der weiteren Entwicklung dieses genialischen Talents entgegensah, wurde die Freude: durch das neue Oratorium seinen Glauben an

die ernsthafte Sendung Hindemiths bestätigt zu sehen. Nach diesem Bekenntnis zu einem höchsten, absoluten, hinanhebenden Sinn des Kunstwerks, der einer zeitlos gültigen, hohen geistigen Tradition entspricht, dürfte der junge Meister endgültig seine Linie erkannt und zu seiner Berufung gefunden haben.

* * *

Die Dichtung des „Oratoriums" schrieb Gottfried Benn. Sie bemüht sich hingebend um die Erfassung des Ewigkeitsgedankens, der die Menschheit von Anfang an zu Sinnsuchern machte; bis das Glaubensgeheimnis der Religion die Sinngebung in Gnade schenkte. Die Dichtung Benns bleibt außerhalb dieses Wunders; aber sie zeigt hohen sittlichen Ernst, sie durchstößt endlich einen Pessimismus, der an das Nihilistische grenzt, und wandelt die Sinnerkenntnis des „Unaufhörlichen" ins Positivistische. Zuerst der konstante „Refrain": „Der Becher Nichts, der dunkle Trank, Vergänglichkeit. — Das Unaufhörliche: hinan, hinab". Und nach den Männerstimmen: „So sprach das Fleisch zu allen Zeiten: nichts gibt es als das Satt- und Glücklich-sein!" dann die hellen, erhellenden Knabenstimmen: „Uns aber soll ein anderes Wort begleiten: Das Ringende geht in die Schöpfung ein. Das Ringende, von dem die Glücke sinken, das Schmerzliche, um das die Schatten wehn"; und, erlösend-sinngebend: „Das Leidende wird es erstreiten, das Einsame, das Stille, das allein die alten Mächte fühlt, die uns begleiten: Und dieser Mensch wird unaufhörlich sein".

Eine oft edle und reine Lyrik kristallisiert sich in diesen Versen, die leider dann wieder allzu zeitnah bleiben und mit Begriffen deuten wollen, die allenfalls Reportage sind, aber nicht zum materiell befreiten Sinn einer Dichtung gelangen. Formale Nachbarschaft von Rilke und Brecht nebeneinander! Zur Vertonung ist die Dichtung in manchem auch zu wortreich, zu wenig kontrastreich, zu sehr lyrisch reflektierend für ein Oratorium; schließlich auch — bei den Höhepunkten — in sich selbst von eigener „Musikalität", die hierdurch die Musik nicht unbedingt notwendig macht und ihr daher nur die Möglichkeit steigernder Wirkung läßt, wo für die Musik es notwendig bliebe: das Wort zu durchbrechen und vom Begriff zu lösen, ihm „unsagbaren", letzten Sinn zu geben.

* * *

Die Musik überwindet die meisten Mängel des Textes, unmöglich natürlich alle. Auch sie verzichtet auf stärkere Kontraste. Die Gegenüberstellung der Meinungen wird weniger durch musikalischen, in der Sinndeutung wechselnden Ausdruck erstrebt, als durch formale Mittel: Wechselchöre, Männerstimmen gegen Knabenstimmen usw. Es ist nicht so, als ob der Künstler der Gesinnungsentscheidung aus dem Wege ginge, aber es bleibt zuweilen ein Hauch „objektiver" Kühle. Verbindet die Dichtung in seltsamem Nebeneinander Tiefes und Flaches, Zeitliches und Ewiges, Gemeingültiges und Absonderliches — so die Musik intuitive Schau und nüchterne Reflexion. Erlebnisgesättigte Partien hoher Eindringlichkeit, tiefer Verinnerlichung, Klangwunder zwingender Gewalt und aus genialischer Formungskraft absolut Wertgültiges und Einmaliges steht neben routinierter Handwerksarbeit aus bloßer musikantischer Spielfreude. Freilich zumeist als Opfer der entsprechenden Textstelle. Aber das Ganze, und vor allem Teile wie der Eingangschor, wie der ganz verinnerlichte Ausgang des ersten Teiles und einige solistische Partien, tragen das Zeichen des ganz Großen und tief Beglückenden. Und wo Erschütterung durch echte Mystik, echte Monumentalität aussetzt, bleibt die Bewunderung des Kunstverstandes über manch meisterlichen Zug der Gestaltung, manch geistvollen neuen Einfall und Klang. Bewunderung über den straffen Zug, der selbst diesen Text zusammenhält, über das frisch musizierende Temperament, das bei aller Konsequenz in der Anwendung der neuen Mittel eine wahre Klangfreude nicht verleugnen kann, mehr denn je Abseitiges meidet und (beglückend im Verlauf des Werdens einer neuen Musik) mit deutlicher Beziehung zum Barock und der Frühklassik, mit der geistigen Tradition auch eine klangliche aufgreift und fortbildet, die alle klanglichen Härten des ersten Beginns überwindet, ohne ihr eigenes, neues Gesicht aufzugeben. Prachtvoll wird vor allem das Chorische gemeistert. Noch bleibt es schwer,

dem bewegungsfrischen Ablauf solistischer Stimmführung den unterschiedlich charakteristischen „Ausdruck“ zu entnehmen; unser Ohr ist noch zu sehr an das Übermaß des „Ausdrucks“ der romantischen Melodie gewöhnt; zudem ist diese neue Musik wohl kaum schon zu vollkommener Harmonie von „Form“ und „Ausdruck“, vor allem im Melodischen, gelangt. — Der Instrumentalsatz trägt Hindemiths klaren, persönlichen Stil; das Instrumentale steht unter dem Gesetz einer weisen Ökonomie und verbindet sich glücklich mit dem Vokalen, ohne ihm nur Folie zu sein. Bei allen kritischen Erwägungen bleibt der Eindruck eines außerordentlichen Werks. Eines Werks, das eine entscheidende Situation kennzeichnet und nach allem Anfang und chaotischer Wandlung die Wende zu einer „Jungen Klassizität“ überzeugend dokumentiert.

62. Deutsches Tonkünstlerfest des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“

vom 10.—14. Juni 1932 in Zürich.

Ähnlich wie im vergangenen Jahre (s. Maiheft 1931) haben wir uns auch heuer wieder an alle beim Deutschen Tonkünstlerfest zur Aufführung gelangenden Komponisten mit der Bitte gewandt, uns eine kurze thematische Einführung in die zur Aufführung gelangenden Werke zur Verfügung zu stellen. Diese, von den Komponisten selbst stammenden Einführungen veröffentlichen wir nachstehend, zusammen mit kurzen Lebensdaten und Werkübersichten, in alphabetischer Reihenfolge.

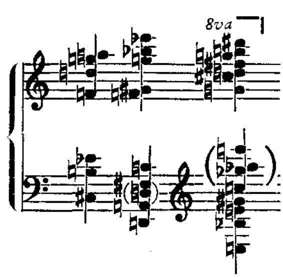
HANS ERICH APOSTEL:

Geboren 1901 in Karlsruhe i. B. Beamtenfamilie. 1915 eineinhalbjährige kaufmännische Tätigkeit. Daneben Betätigung als Streicher und Bläser. Mit 16 Jahren Berufsmusiker. Klavierstudium bei meinem Lehrer und Förderer Theodor Munz. 1919 Harmonielehre bei Alfred Lorentz. Kompositionsversuche. Nachhaltiger und entscheidender Eindruck der Werke Schönbergs. 1920 Korrepetitor am Badischen Landestheater. 1922 in Wien. Besuch der Vorträge Schönbergs und Kompositionsunterricht bei Alban Berg.

Werke: Op. 1 Klaviervariationen (nach einer Kokoschkamappe); Op. 2 Klaviersonate; Op. 3 5 Lieder für tiefe Stimme und a) Klavier, b) Orchester.

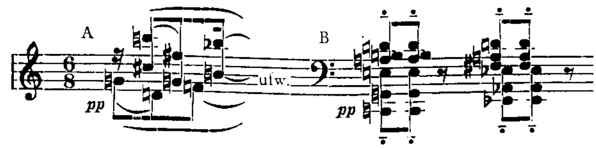
5 ORCHESTERLIEDER OP. 3 (Gedichte aus: „Lieder der Sehnsucht“ von Hanns Johst):

Diese in Zürich uraufgeführten Lieder sind das Ergebnis einer Entwicklung, die bereits jenseits der Diatonik steht. (Eine Ausnahme bildet Nr. 5, das noch auf ein c-moll hinweist.) Die große Septime wird verwendet. Die Akkorde erweitern sich bis zur Elfstimmigkeit, z. B.:

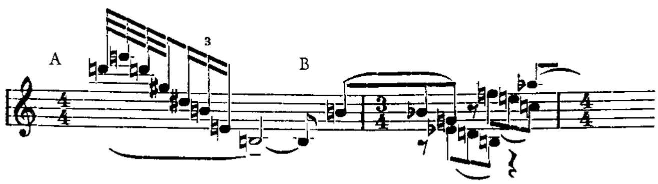


Die Themen sind dem Stimmungsgehalt der Gedichte gemäß erfunden, verarbeitet und, da die Lieder zyklisch gedacht, miteinander verwandt.

Nr. 1:



Nr. 2:



Nr. 4 lehnt ſich an das B von Nr. 2,
Nr. 5 an das B von Nr. 1 an.

Als Höhepunkt zwiſchen den vier langſamen Geſängen ſteht mit dithyrambiſchem Con Brio das dritte Lied. Primär iſt immer die Geſangsſtimme. Das Ganze ſparſam (ohne Trompeten und Poſaunen) inſtrumentiert. Dies zur Charakteriſtik meiner Arbeit, die ich, als ein Zeichen der Dankbarkeit, Alban Berg gewidmet habe.

*

WOLFGANG VON BARTELS:

Geboren 1883 in Hamburg. Schüler von Anton Beer-Walbrunn (München) und André Gédalge (Paris). Lebt in München.

Bisherige Arbeiten: Die Bühnenwerke „Li-J-Lan" (Kaſſel, Hamburg), „The little dream" von John Galsworthy (Mancheſter, London), „Sneewittchen" (Mancheſter), „Spanish Lovers" (London); die Suite für Flöte und Streichorcheſter, die Konzerte für Violine, für Bratſche; 1. Symphonie; das Tripelkonzert für Oboe, Klarinette und Fagott; Cello-, Violinſonate.

„FRAUENTANZ", Kantate für Bariton, gem. Chor und Orcheſter:
In der „Frauentanz-Kantate" ſind Gedichte aus dem 13. Jahrhundert ſo zuſammengefaßt, daß in den Rahmen des „Frauentanz"-Gedichtes von Ulrich von Lichtenſtein (1227—1275) Strophen von Reinmar dem Alten, Kriſtan von Hamle, Hartwig von Rute und Albrecht von Johannsdorf eingebaut ſind. Es ergibt ſich textlich eine Art von „Hiſtorie", die den Solo-Bariton dem gemiſchten Chor gegenüberſtellt. Muſikaliſch iſt die Arbeit tonal gebunden mit frei bewegter Linearität. Melodiſcher Bogen, vor allem Durchſichtigkeit des Satzes wurden angeſtrebt. Die 8 Nummern der Kantate fügen ſich zwanglos im Wechſelgeſang zwiſchen Chor und Bariton zu einem in ſich geſchloſſenen Ganzen. Daher auch die angeſichts der Vielheit der Texte erreichte Kürze des Werkes (13 Minuten). Im übrigen lag mir daran, kurzweilige Muſik zu machen, die unbeſchwert vielleicht Freude bereitet.

*

CONRAD BECK:

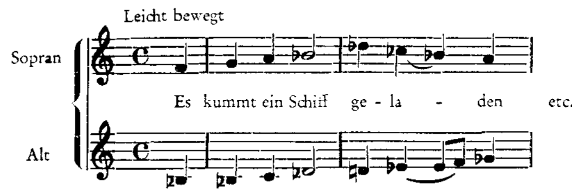
Geboren 16. Juni 1901 in Schaffhauſen in der Schweiz. Studierte am Konſervatorium in Zürich bei Volkmar Andreae, Reinhold Laquai, Baldegger und ab 1924 bei Arthur Honegger und Ernſt Levy in Paris.
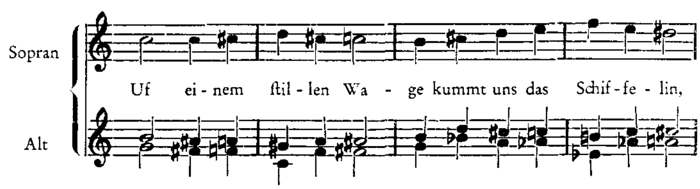
Hauptwerke: 5 Symphonien, Konzerte für Klavier und Orcheſter, Violoncello und Orcheſter, Streichquartett und Orcheſter, Oboe und Orcheſter (1932), Orcheſterſtück „Innominate" (1932), Kantaten und Streichquartette, ein Streichtrio, Kammermuſik in verſchiedenſter Beſetzung, Chöre, Orgel- und Klavierwerke uſw.

ES KUMMT EIN SCHIFF GELADEN für gemiſchten Chor a cappella:
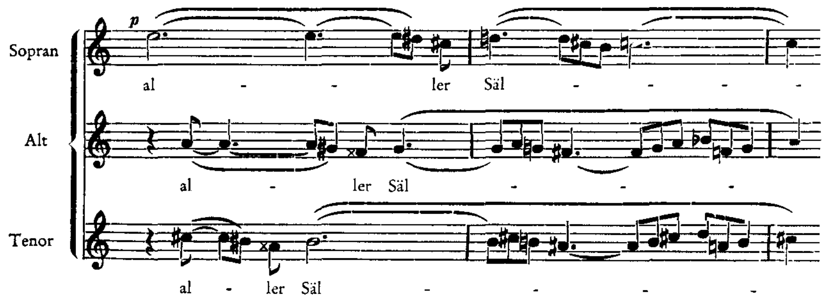
Dieſer in Zürich zur Uraufführung kommende Chor wurde im Sommer 1931 komponiert und iſt dem Häuſermannſchen Privatchor zugeeignet. Das Werk iſt von einfacher, dreiteiliger Form mit ausgedehntem, entwickeltem Mittelteil.

Anfang:





Aus dem Mittelteil:



(aller Sälden ein Zwî)

*

FRITZ BRUN:

Geboren 18. Auguſt 1878 in Luzern. Studium: Konſervatorium in Köln. (Kompoſition bei Franz Wüllner.) Nach Wanderjahren mit längerem Aufenthalt in Berlin und London ſeit 1909 Dirigent der Sinfonie- und Chorkonzerte in Bern.

Kompoſitionen: 2 Streichquartette, 5 Sinfonien, Chorſtücke für gem. und Männerchor, Lieder.

CHACONNE FÜR ORCHESTER:

Die Chaconne iſt der 1. Satz der 5. Sinfonie. Sie hält ſich, bei aller Freiheit, ſtreng an das Schema der acht Takte in jeder Variation.

*

HANS CHEMIN-PETIT:

Geboren 1902 in Potsdam (Musiker-Familie: Vater und Großvater Kapellmeister, Mutter Sängerin). Besuchte die Hochschule für Musik in Berlin (Violoncello bei Hugo Becker, Komposition bei Paul Juon). 1927 musikalischer Leiter der Berliner Kammeroper, die sein lyrisches Spiel „Der gefangene Vogel" in 64 verschiedenen Städten aufführte. Dasselbe mit Erfolg auf dem Musikfest des A. D. M. V. in Duisburg. Seit Oktober 1930 Lehrer für Theorie und Komposition (Nachf. von W. v. Baußnern) an der staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin.

Werke: 2 Streichquartette, Lieder mit Klavierbegleitung, Gesänge mit Orchesterbegleitung, Bühnenmusiken zu „Komödie der Irrungen", „König Nicolo", 2 Kammeropern: „Der gefangene Vogel", „Lady Monica", 3 Madrigale (Eichendorff) für Knaben- oder Frauenchor mit 2 Solosopranen, Motette und Fuge für 8stimm. gem. Chor, Motette „Schönheit dieser Welt vergeht" (Opitz) für 6stimm. gem. Chor, 3 Hymnen (Hölderlin) für Bariton mit Orchester, „Lyrische Suite" (Bethge) für Sopran und 6 Soloinstrumente, Konzert für Violoncello und Orchester.

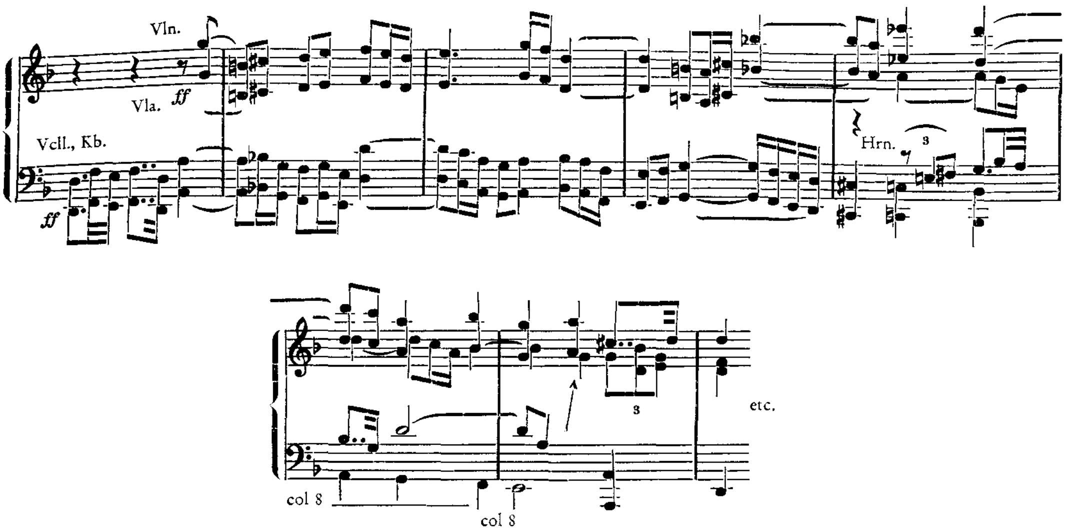
KONZERT FÜR VIOLONCELLO UND ORCHESTER:

Das Werk gliedert sich in 2 Teile. Der 1. Satz ist in freier Form eine Sonate. Die gesamte Themenaufstellung übernimmt das Orchester. Nach den wenigen improvisierenden Einleitungstakten des Soloinstrumentes wird von den Orchesterbässen das rhythmisch markante 1. Thema (d-moll) gebracht mit einer Gegenstimme in den Violinen. Bald danach mit vertauschten Stimmen in a-moll wiederholt. Steigerung (Thema I) mit Abschluß in b-moll. Nach kurzer Überleitung mit rezitierenden Takten des Solisten wird das 2. Thema (B-dur, F-dur) von der Klarinette intoniert mit einem Anhangsmotiv im Horn. Vom 3. Einsatz des Soloinstrumentes ab beginnt die Durchführung. Am Abschluß des Durchführungsteils steht ein Monolog (Cadenz) des Soloinstrumentes, in dem, dem Charakter des Violoncello Rechnung tragend, das kontemplative Moment vorherrscht. Im wesentlichen werden Betrachtungen über das Anhangsmotiv II gebracht. Die Reprise ist in Bezug auf Thema I nur andeutungsweise (Thema I in den Bässen in der Verbreiterung), während Thema II vollständig diesmal im Solocello liegt und zu der Coda führt, die in Resignation ausklingt.
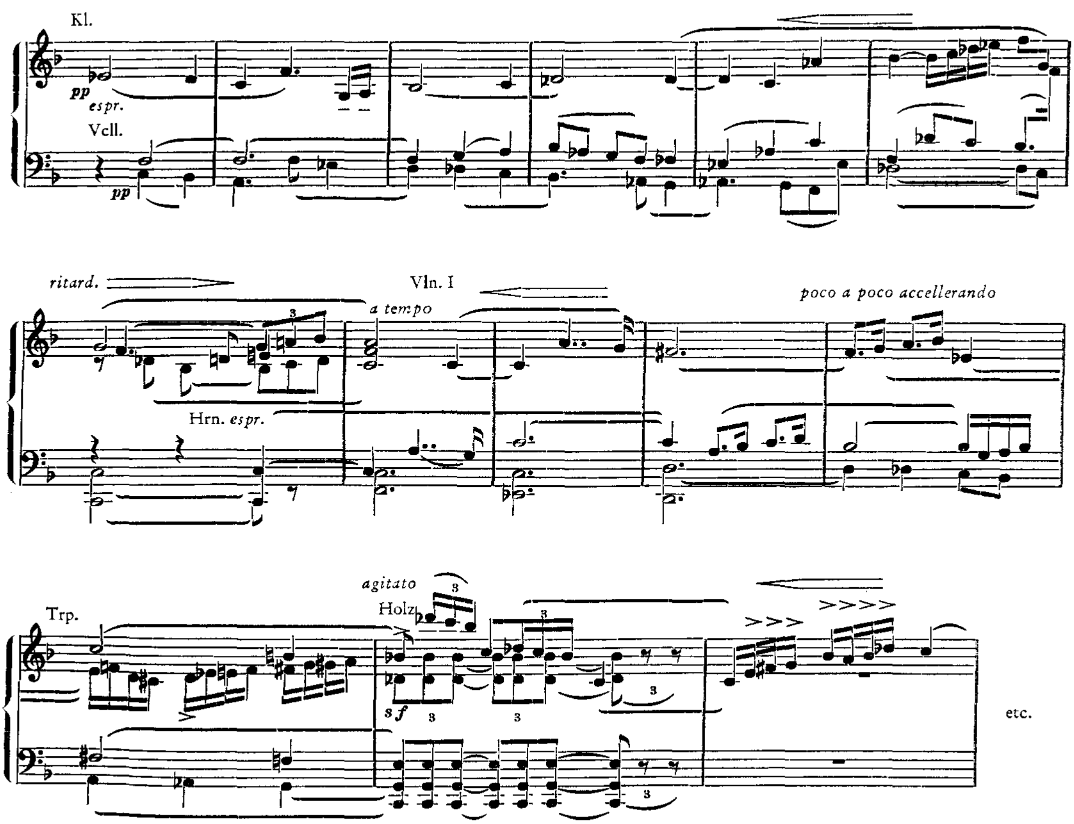
Der 2. Teil beginnt mit einem kurzen Vorspiel, das Bestandteile von Motiven des 1. und 2. Teiles enthält. Ihm folgt der eigentliche Satz, Rondo mit 3 Themen, dem ein sehr lebhaftes Zeitmaß eigen ist. Das I. Thema (d-moll) liegt im Solocello und wird danach vom Orchester übernommen und erweitert. Das II. Thema (B-dur) ist mehr gesanglich, dem als Anhang ein durch einen großen Sprung charakteristisches Motiv folgt. Mit diesem Motiv wird in häufiger Wiederholung (auch in der Umkehrung) eine Überleitung gebildet, die ihren Abschluß in einer b-moll-Episode findet. Dort erscheint das II. Thema äußerst zart in den Violinen vom Solocello in fließender Triolenbewegung umspielt. Eine Steigerung führt zu einem Höhepunkt mit dem Anhangsmotiv zu Thema II. Es folgt die erste Reprise des Rondothemas. Ihm schließt sich das III. Thema (wiederum im Solocello) über einem tiefen Triller der Orchestercelli an. Es entwickelt sich ein Fugato, an dem sich außer dem Solisten vorwiegend die Holzbläser und Hörner beteiligen, die Streicher unterstützen nur an wenigen Stellen. Nach verschiedenen Anläufen gipfelt dieser Teil in einer mehrfachen Engführung. Eine kurze Episode aus dem I. Teil wird zitiert, dann folgt sofort die 2. Reprise des Rondothemas umgestaltet. In der Coda erscheinen die 3 Themen kombiniert.

I. Satz.

I. Thema (♩ = 72—80)
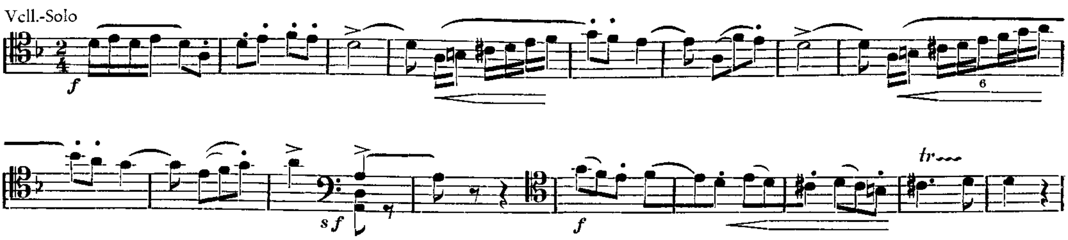


II. Thema.
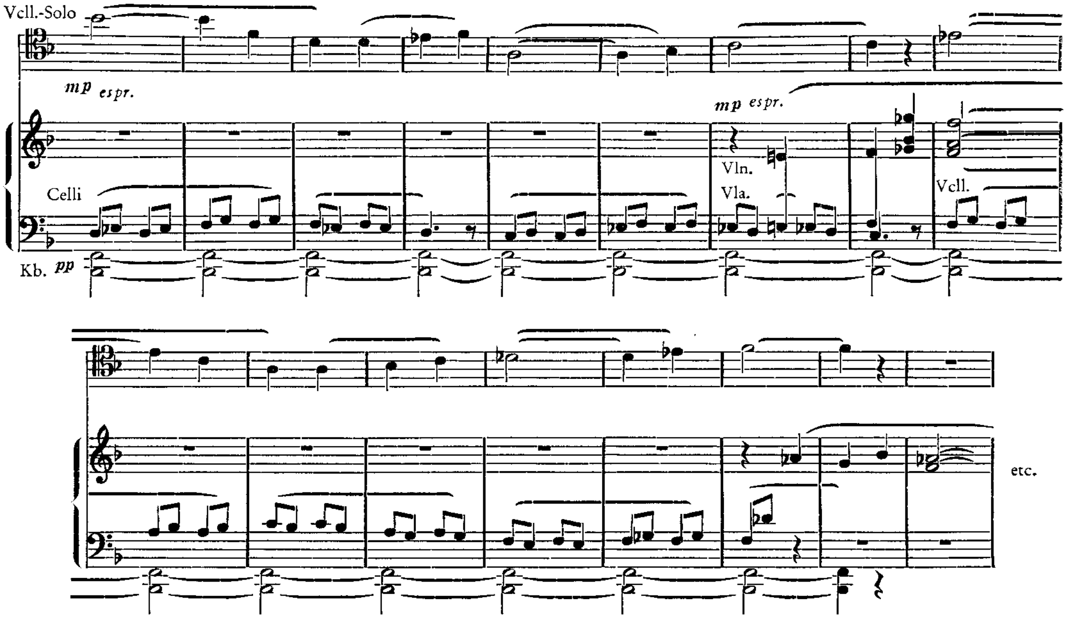


II. Satz.

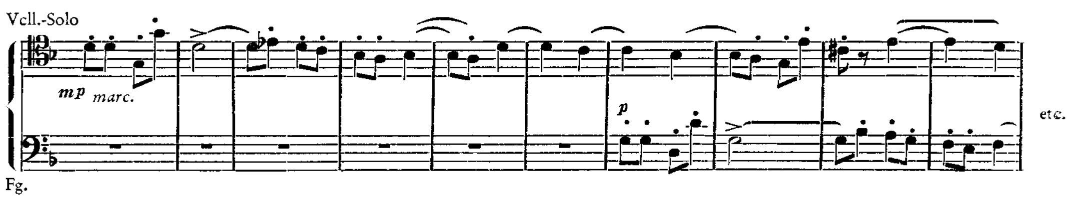
I. Thema.



II. Thema.



III. Thema (Fugato).



*

WALTER COURVOISIER †:

Geboren in Riehen bei Basel am 7. Februar 1875, gestorben in Locarno am 27. Dez. 1931. Studierte zuerst Medizin und promovierte zum Dr. med. chir. Nach kurzer Assistententätigkeit widmete er sich ganz der Musik, wurde in München Schüler von Ludwig Thuille, dessen Tochter er später heiratete. Nach Thuilles Tod übernahm er z. T. dessen Schüler,

dirigierte zeitweiſe das Kaim-Orcheſter und wirkte dann als Lehrer an der Akademie der Tonkunſt, die ihn 1920 als Nachfolger Kloſes als Profeſſor und Leiter der Kompoſitionsklaſſen berief. Als hochgeſchätzter Pädagoge wirkte er in dieſer Stellung bis zu ſeinem Tode (ſ. auch Februarheft ZFM 1932).

Werke: Zirka 220 Lieder für eine Singſtimme mit Klavier. Klavierwerke: Paſſacaglia und Fuge, op. 20; Variationen und Fuge Es-dur op. 21; Variationen D-dur, op. 22. Orcheſterwerke: Symphon. Prolog z. „Olympiſchen Frühling“, op. 10. Kammermuſik: Sechs Suiten für Violine solo. Chorwerke mit Orcheſter: „Gruppe aus dem Tartarus“; „Der Dinurſtrom“; „Das Schlachtſchiff Téméraire“; „Auferſtehung“. Männer- und gemiſchte Chöre. Dramatiſche Werke: „Lanzelot und Elaine“; „Die Krähen“; „Der Sünde Zauberei“.

GEISTLICHE LIEDER (aus op. 27):

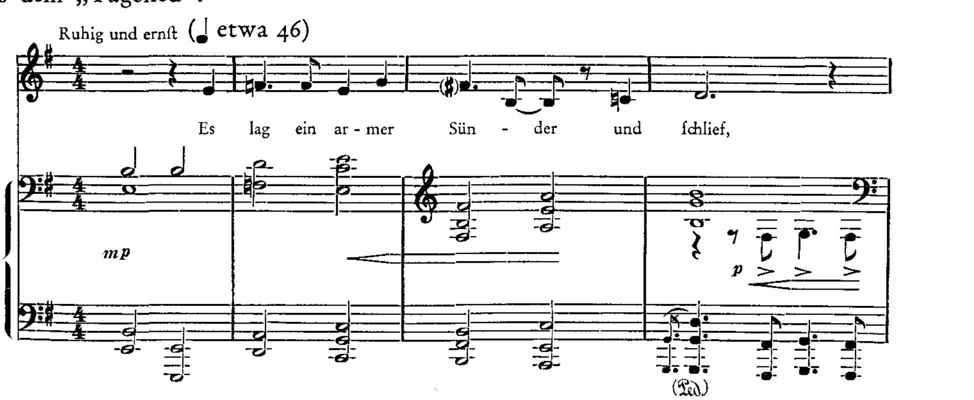
a) für Baß mit Orgel:
1. Trauergeſang von der Not Chriſti (Friedrich von Spee, Neudeutſch),
2. Tagelied (Dichter unbekannt; 14. Jahrh. Aus d. Niederdtſch. v. Will Veſper),
3. Klage vor Gottes Leiden (Dichter unbekannt; 14. Jahrhdrt. Aus dem Niederdeutſchen von Will Veſper),
4. Zuverſicht (Conrad Ferdinand Meyer);

b) für Sopran mit Orgel:
1. Marienhymne (Laurentius von Schnüffis, 18. Jahrhundert),
2. Ich will mich zur lieben Maria . . . (Aus: „Vulpius, Vorzeit I“, 1817),
3. Ein kurzes poetiſch Chriſtgeſang (Friedrich von Spee),
4. Die Weihnachtsnachtigall (Dichter unbekannt, 17. Jahrhundert),
5. Oſterfeſt (Dichter unbekannt, 13. Jahrhundert).

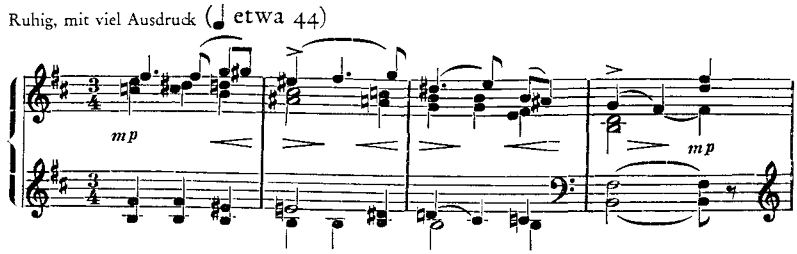
Die in den Jahren 1917/19 als Klavierlieder geſchriebenen „Geiſtlichen Lieder“ des Opus 27, aus denen die beiden Gruppen ausgewählt wurden, rücken Courvoiſiers Verhältnis zum Lied in ſcharfe Beleuchtung: zeitlich und inhaltlich umſpannen ſie ſieben Jahrhunderte deutſcher geiſtlicher Dichtung, den Erlebenskreis von Marienleben, Chriſtgeburt, Paſſion und Oſtern und Gottesminne durchmeſſend. Ihre muſikaliſchen Wurzeln reichen ins Volkslied ſo gut wie ins Kunſtlied der Romantik hinab, und als Hintergrund wird nicht ſelten Gregorianik und proteſtantiſcher Choral fühlbar. Die ungewöhnlich reiche Harmonik aber, die Kirchentonartliches ebenſo in ihren Bereich zieht wie die ſcharfe, verzehrende Diſſonanzſpannung der Hoch-Romantik, kann als charakteriſtiſch gelten für die perſönliche Umſchmelzung der Stilelemente, die Courvoiſiers geiſtlichen Liedern eine hervorragende Stellung innerhalb des deutſchen Liedgutes ſichert.

Dr. W. Schuh, Zürich.
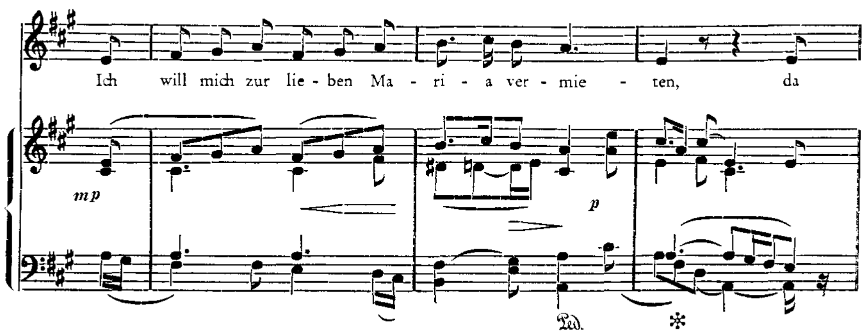
Aus dem „Tagelied“:



Aus „Klage vor Gottes Leiden":



Aus „Ich will mich zur lieben Maria . . .":
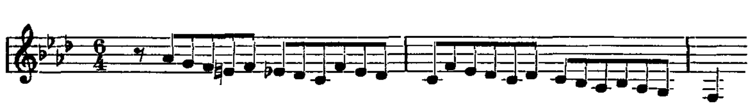


*

JOHANN NEPOMUK DAVID:

Geboren am 30. November 1895. Musikstudien an der Wiener Akademie. Leiter des Bach-Chores in Wels, am meisten gefördert durch Friedrich Högner in Leipzig (s. auch Februarheft ZFM 1932).

W e r k e : 2 Streichquartette, Streichtrio, Kammer- und Orgellieder, 2 Symphonien, 10 Orgelwerke und Motetten.

TOCCATA UND FUGE IN F-MOLL FÜR ORGEL:

Das Thema



wird in gerader und umgekehrter Bewegung durchgeführt, wobei canonische Fortspinnungen vorherrschen.

Die Fuge hat ein zackiges Thema, welches bei beiden Zwischenspielen durch Linienauflösung mit Spitzennotierung enggeführt wird. Nach Ablauf der Fuge wird das Toccatenthema mit dem Fugenthema verbunden.

Dieses wie alle übrigen gedruckten Orgelwerke Davids erlebten schon zahlreiche Aufführungen in Deutschland und Österreich.

*



Phot. Louise Junod-Zürich

Volkmar Andreae

Der Festdirigent des Züricher Tonkünstlerfestes

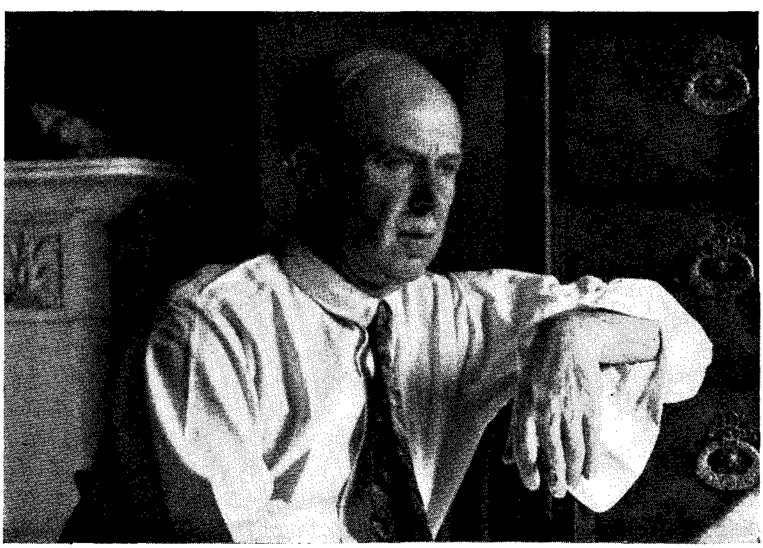


Hans Erich Apoſtel



Phot. Hanna Freytag, München

Wolfgang von Bartels



Fritz Brun

HANS GÁL:

Geboren am 5. August 1890 in Brunn a. Geb. in Niederösterreich, war in Wien Schüler von Mandyczewski und Robert und wirkte daselbst seit Kriegsende als Lektor für die musiktheoretischen Fächer an der Universität, sich daneben als Pianist und Dirigent betätigend. 1929 wurde er als Direktor an die Musikhochschule und das Konservatorium der Stadt Mainz berufen.

Werke: Bisher 40 im Druck erschienen. Darunter befinden sich die Opern „Der Arzt der Sobeide", „Die heilige Ente" (bisher die erfolgreichste und an zahlreichen Bühnen aufgeführt), „Das Lied der Nacht", „Der Zauberspiegel" (Weihnachtsmärchen), ferner Orchesterwerke (Bläser-Divertimento auf dem Tonkünstlerfest des A. D. M. V. in Kiel 1925, Sinfonietta auf dem Tonkünstlerfest in Königsberg 1929, Ouvertüre zu einem Puppenspiel, Ballettsuite), Chorwerke jeder Gattung („Epigramme" auf dem Tonkünstlerfest in Krefeld 1927), Kammermusik, Klaviermusik usw.

STREICHQUARTETT OP. 35:

Das Werk ist 1929 entstanden und im Verlag Schott erschienen. Die mehr suiten- als sonatenartige Form ist in 5 knapp geformte, kontrastierende Sätze gegliedert: Preludio — Toccata — Canzone — Intermezzo capriccioso — Rondo. Bestreben des Komponisten war ein möglichst reiner, materialgemäßer Quartettstil in klarer, polyphoner Vierstimmigkeit und unter Vermeidung aller klanglichen Belastungen durch Ausdrucksmittel koloristischer und virtuoser Art.

*

KARL GERSTBERGER:

Geboren 12. Februar 1892 in Neiße (Schlesien), wandte sich erst 1920 ganz der Musik zu, nachdem er seine rechtswissenschaftlichen Studien mit einer Doktor-Arbeit über das Musik-Urheberrecht abgeschlossen hatte. Er arbeitete in Köln bei August v. Othegraven, in München bei Walter Courvoisier und Karl Orff, vor allem aber bei Joseph Haas, dem er die Einführung in den polyphonen Stil verdankt. 1929 siedelte er nach Berlin über, lebt aber zur Zeit auf dem Lande (Fischerhude bei Bremen).

Von 19 veröffentlichten Arbeiten sind 10 im Druck erschienen, z. T. bei Breitkopf u. Härtel. Wichtigere Aufführungen: 1926 Komponistenabend in München mit polyphoner Kammermusik; 1930 Motette op. 18 in Berlin (Hochschule und Dom) und Leipzig (Thomaskirche); 1931 Madrigale op. 17 in Nürnberg (Sängerfest); Komponistenabend in Berlin (Sing-Akademie) mit polyphoner Kammermusik.

MOTETTE OP. 18:

Der Text der Motette op. 18 ist aus Worten von Matthias Claudius zusammengestellt, die sich in dessen Gesamtwerk verstreut finden, und die, ebenso einfach wie groß, sich wohl zu einem Bekenntnis zusammenstellen lassen, dessen Weite die Grenzen alles Sektenglaubens einbegreift. Die vier, von einem Choral Klopstocks beschlossenen Stücke sind durch die Tonart c-moll gebunden: das erste beginnt in der Tonika, das zweite sinkt zur Unter-Dominante, das dritte steigt zur Ober-Dominante, das vierte, in der Tonika beginnend, wandelt sich in das parallele Dur. Die Bewegung der Stücke wechselt nach ihrem Inhalt: das erste und dritte bewegt sich gemessen, das zweite und vierte lebhaft. Für den Aufbau im einzelnen sind alle Mittel des polyphonen Stils verwendet. Schon das erste Stück, das sich noch reichlich einer farbigen Homophonie bedient, bringt die typischen, einander nach Fugen-Art über- oder unterbauenden Einsätze der Stimmen, die ein so herrlich natürliches Mittel zur Darstellung der Steigerung sind. Das zweite Stück, Doppel-Kanon im Hauptteil, erbringt im Nebenteil den Beweis, daß bei strenger Beibehaltung einer geraden Taktart jeder Grad von Freiheit der Bewegung in den Einzelstimmen erreicht werden kann: mit Takt 13 ff. (Partitur von Breitkopf

u. Härtel) hebt eine Bewegung an, die aus dem Bilde des Textes: „schlug ewig ihre Flügel" gewonnen ist, und die im Baß den Schwerpunkt des Wortes „ewig" von Takt zu Takt verschiebt, während der Sopran die immer freieren, immer weiteren Bogen des Fluges spannt. Die Traurigkeit des dritten Stücks scheint zu Beginn des vierten ihre Schwere zu verlieren, und während noch ihre Nebel sich auflösend absinken (Takt 25 ff.), bricht schon das Licht des Es-dur hervor, mit dem die große Schluß-Fuge anhebt. Die Umkehrung des Themas (zuerst Takt 60 ff.) ist von schweren, choralartigen Gängen begleitet, die mit den Worten: „und wir in seinen Händen" eine allzu drängende Bewegung immer wieder beruhigen. Aus den drei letzten Vierteln der Umkehrung wird ein neues Mittel der Steigerung gewonnen, das im Unisono der Takte 128 ff. zu seiner schönsten Wirkung kommt: nach einer General-Pause tritt hier der Choral ein, dessen strenge Bewegung eine fünfte Stimme (im ersten Verse der Tenor, im zweiten der Sopran) mit dem hellen Jubel des Fugen-Themas begleitet.

*

PAUL HINDEMITH:

Geboren 16. November 1895 in Hanau, widmete sich seit seinem 11. Lebensjahre dem Musikstudium, vor allem dem Violinspiel; bedeutender Bratschist. Lehrer: Arnold Mendelssohn und Bernhard Sekles. 1915—23 1. Konzertmeister am Opernhaus-Orchester zu Frankfurt a. M. Seit 1927 Meisterlehrer für Komposition an der Berliner Hochschule für Musik.

Werke: Eine große Zahl von Kammermusikwerken, Kammerkonzerten, ferner Orchesterstücke und Bühnenwerke u. v. a.

DAS UNAUFHÖRLICHE, ORATORIUM:

Über dieses in Zürich zur Aufführung gelangende Werk berichtet Walter Berten-Berlin ausführlich auf den vorhergehenden Seiten.

*

OTTO JOKL:

1891 in Wien geboren, studierte zuerst bei Hermann Grädener, zuletzt bei Alban Berg, lebt in Wien.

Von seinen Werken seien genannt: Präludium und Fuge für großes Orchester, Klaviertrio, Sonaten und Sonatinen für Klavier, Violine und Violoncello, Chöre verschiedenster Besetzung, der Zyklus „Abseits" (für Gesang, Klarinette, Fagott und 3 Streicher), Streichquartett und viele Lieder. Op. 21 (Klaviersonatine) gelangte beim Internationalen Musikfest in Oxford (Juli 1931) zur erfolgreichen Uraufführung.
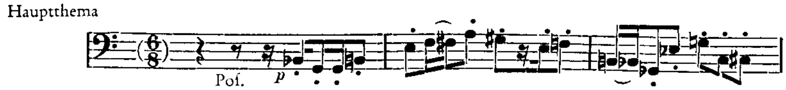
„HEITERE SUITE" (op. 24) für Saxophon, Trompete, Posaune, Klavier, Geige und Schlagzeug.

Über den Charakter der einzelnen Stücke geben die Überschriften Auskunft.

I. Andantino parodistico (4/4): Knappe Form. 1. Thema (flebile) und 2. Thema (motto più vivace, irritato) nach kurzer Durchführung krebsartig wiederholt, kurzer Abschluß.
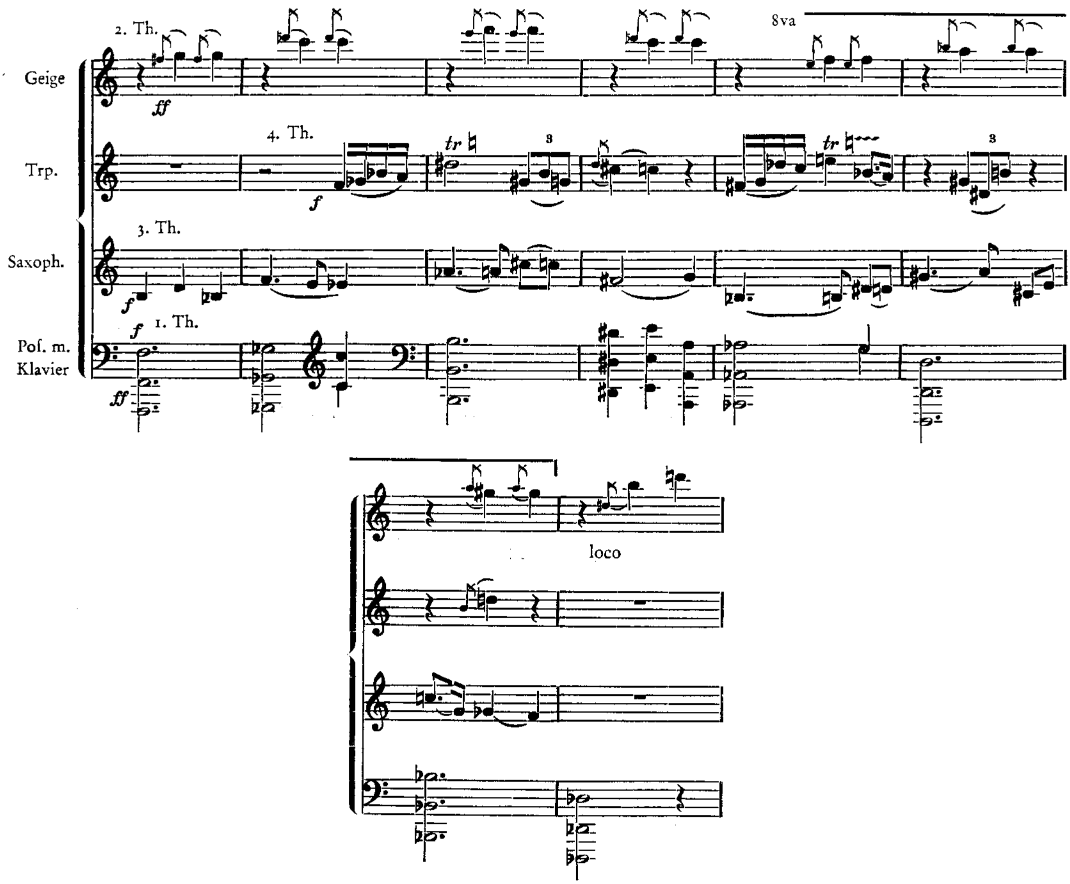
II. Scherzo ironico (6/8): Rubato-Einleitung. Hauptthema all° (Pos.), rhythmische Imitationen, halbtaktiges *ff*-Motiv hebt sich ab, Steigerung (Klavier, zuletzt Sax. m. Pos. dazu) ins 1. Trio (allegretto); Tempo I: Kanon in der Oktave. 2. Trio (allegretto) Passagen i. Klav.; durch Geige u. Klav. Übergang zum Hauptthema (Kanon in verschiedenen Stufen), immer enger geführt, zuletzt die Einleitungstakte mit Schlußwendung.

II. Satz (Scherzo ironico).
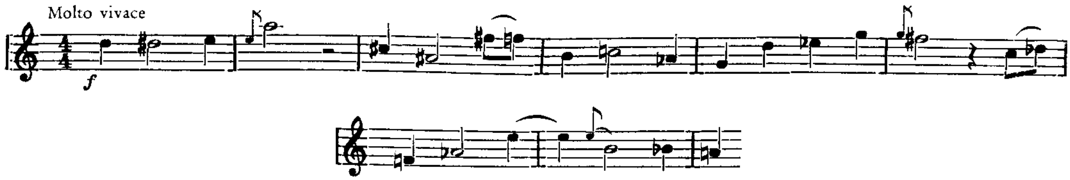


III. W a l z e r f u g e ($\frac{3}{4}$) mit vier Themen: Die Expoſition bringt allmählich die erſten drei Themen; hernach die verſchiedenſten kontrapunktiſchen Kombinationen (Engführungen uſw.). Der durch den Hauptrhythmus in der kleinen Trommel gekennzeichnete Teil führt zum 4. Thema (Sax.), das ſogleich verarbeitet wird. Nach Geigenſolo: Passacaglia: Thema im Klavier, in den übrigen Inſtrumenten Verkleinerungen, Vergrößerungen (Poſ., Geige) uſw.; ſequenzhafte Steigerung des Saxophons mit Begleitung des Klaviers, leitet zum Schluß über: Alle vier Themen zugleich, zweimal hintereinander, in wechſelnder Anordnung.

III. W a l z e r f u g e (Schluß: die 4 Themen zugleich, das 2. Mal).



IV. J a z z p o t p o u r r i (die Namen der verſchiedenen Tänze dienen lediglich zur Bezeichnung eines beſtimmten Rhythmus): Nach der Einleitung (Klav., Geige und die 3 Bläſer uniſ.: Hauptth.; Schlagwerkſolo) die Tanzrhythmen in der Aufeinanderfolge: Onestep (Variat. d. Hauptth.) — Blue — Foxtrot (Variat. d. Hauptth.) — Tango — Charleſton. — Die Verbindung wird durch Zwiſchenſpiele hergeſtellt, welche das Material der früheren Sätze verwenden. — Coda: nach mehreren Anſätzen das Einleitungsuniſono, diesmal mit Klavierbegleitung, anſchwellender Triller, Abſchluß.

IV. Jazz-Potpourri (Hauptthema: Einleitungsuniſono).



*

PAUL KLETZKI:
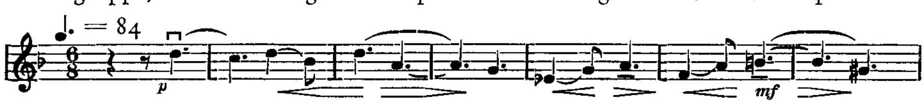
Geboren 21. März 1900 in Lodz. Nach Abſolvierung des Realgymnaſiums philoſoph. Studien an der Warſchauer Univerſität und Kompoſitionsunterricht bei J. v. Wertheim am Warſchauer Staatskonſervatorium. 1920 I. Preis für Kompoſition der Warſchauer Philharmonie. 1921 Überſiedlung nach Deutſchland und weitere Studien an der Staatlichen Hochſchule für Muſik in Berlin bei Friedrich E. Koch.

Werke: Seit 1923 erſchienen: 2 Sinfonien, Sinfonietta für Streichorcheſter, „Vorſpiel zu einer Tragödie" für Orcheſter, „Orcheſtervariationen", Konzert für Violine und Orcheſter, 2 Streichquartette, Klaviertrio, Kammermuſik für Klavier, Sonate für Violine und Klavier und Lieder, Konzert für Klavier und Orcheſter, 3. Streichquartett, „Capriccio" für großes Orcheſter.

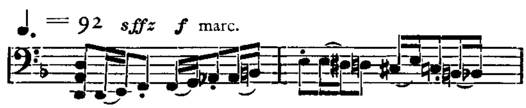
STREICHQUARTETT IN D-MOLL OP. 23:

Paul Kletzkis Streichquartett in d-moll op. 23 gehört der Gattung der abſoluten, oder beſſer der reinen, von allem Programmatiſchen losgelöſten Muſik an.

Sein erſter Satz (Allegro non tanto) wandelt in freier Weiſe das alte Sonatenform-Schema mit Themengruppe, Durchführung und Repriſe ab. Er beginnt mit dem Hauptthema:
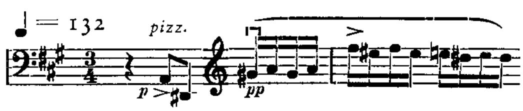


dem nach einer kurzen Weiterentwicklung das Seitenthema:
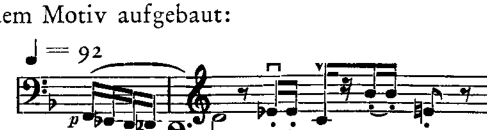


in etwas ſchnellerem Zeitmaß gegenübergeſtellt wird. Im weiteren Verlauf des Satzes treten in verſchiedenen Tempo-Modifikationen einige neue kurze Gedanken hinzu, die dem Satz zuſammen mit der Durchführung der Hauptthemen das Gepräge geben.

Der zweite Satz, ein harmoniſch kühnes Allegro miſterioſo, vertritt die Stelle des Scherzos. Geſpenſtiſch dahinhuſchende Sechzehntel-Figuren in den beiden Violinen und der Bratſche, die von Cello-Pizzicati unterbrochen bzw. begleitet werden, tauchen den in dreiteiliger Liedform geſchriebenen Satz in eine ſeltſam phantaſtiſche Atmoſphäre.
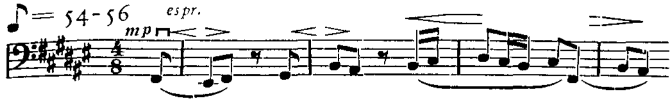
Der Hauptgedanke des Satzes lautet:



Der Mittelteil iſt auf dem Motiv aufgebaut:



Der dritte Satz (Andante sostenuto), dessen Form ebenfalls der ABA-Form angenähert ist, beginnt fugiert mit dem Thema:



Dreimalige gewaltige Steigerungen, die den Satz zu fast dramatischen Höhepunkten führen, leihen ihm sein besonderes Relief. Auf lange gehaltenem Fis-dur-Akkord klingt der Satz im *ppp* aus.

Das Finale (Allegro agitato), ein innerlich und äußerlich ungemein bewegtes, groß angelegtes Stück, enthält eine Reihe thematischer Gedanken, die im Verlauf des agogisch außerordentlich wechselvollen Satzes um die Vorherrschaft streiten. W. H.

*

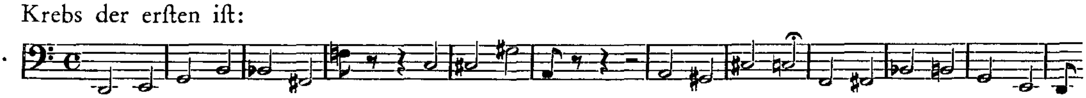
ERNST KRENEK:

Geboren 23. August 1900 in Wien. Seit 1916 Schüler von Franz Schreker in Wien und Berlin. Seit 1924 in Zürich wohnhaft. 1925 musikalischer Beirat am Kasseler Theater. 1927 am Theater in Wiesbaden.

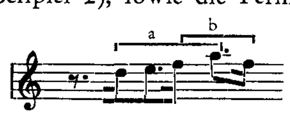
Werke: Kammermusikwerke, Klaviersonaten, Lieder, Männerchöre, Ballettmusiken, Opern und anderes.

THEMA UND 13 VARIATIONEN FÜR ORCHESTER, OP. 69, komp. 1931.

Das Thema beruht auf einem Baß von zweimal elf Tönen, deren zweite Gruppe der Krebs der ersten ist:
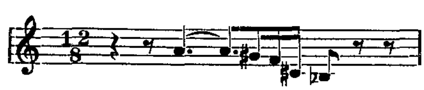
1.


Die Baßlinie hat in den Variationen etwa die Rolle eines cantus firmus (c. f.). Aus den Oberstimmen hat, neben dem Harmonischen, vor allem konstruktive Bedeutung die aufsteigende Linie *a* und das Terzenmotiv *b* (Beispiel 2), sowie die Fermate auf der Dominante von *F*.

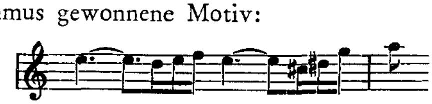
2.


1. Variation: Auflösung des Themas in Sechzehntel-Figurationen, bei gleichbleibender Struktur.
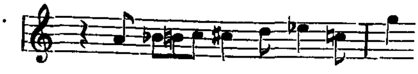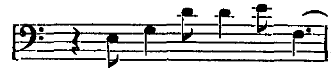
2. Variation: Die Akkorde des Themas sind in absteigende Linien aufgelöst, die später von Wichtigkeit sind:

3.


Auch das aus diesem Rhythmus gewonnene Motiv:

4.


hat für die weiteren Variationen große Bedeutung. Die aufsteigende Linie *a* ist erweitert zu diesen Bildungen:
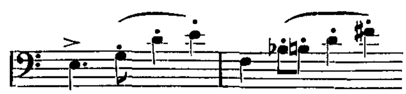
5.

und 6.


3. Variation: Abwandlung der vorhergehenden, c. f. in den Oberſtimmen zum Teil verſteckt.

4. Variation: Zweiſtimmig, in beiden Stimmen nur die 2 Elftongruppen: in der Oberſtimme rhythmiſch verändert, in der Unterſtimme begleitet von Gruppen aus je 3 bis 4 der elf Töne des Themas.
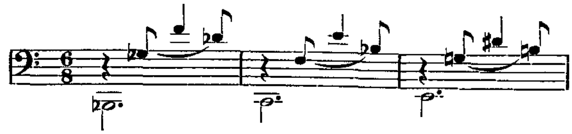
5. Variation: 3/2, tanzartig. Hauptelemente: die Abwärtsbewegung (3) und das Wirbelmotiv (4), rhythmiſch verändert, c. f. in der harmoniſchen Begleitung verſteckt.

6. Variation: Abwandlung der aufſteigenden Linien (*a* und 6):

7.  und 8. 

c. f. nur teilweiſe verwendet im Mittelteil und gegen Ende.
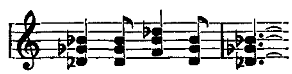
7. Variation: Barcarole c. f. im Baß (transponiert nach *B*), die Akkorde des Themas zerlegt:

9. 
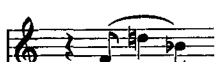
darüber Abwandlung des Wirbelmotivs:

10. 

Im Mittelteil des Terzenmotivs:

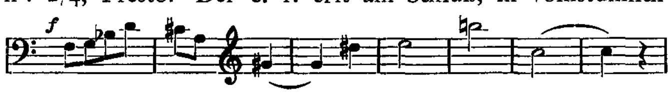
11. 

Der Schluß:

12. 

iſt aus der Zerlegung der Akkorde (ſiehe 9) gewonnen und gibt den Grundcharakter der

8. Variation: 2/4, Presto. Der c. f. erſt am Schluß, in volkstümlich wieneriſcher Art:

13. 

9. Variation: Fugato. Das Fugenthema aus abſteigender Bewegung und Terzenmotiv gewonnen, in den Nebenſtimmen c. f. in Umkehrung. Mittelteil: das aufſteigende Motiv (5) über klopfenden Terzen, dann Repriſe der Fuge, dazu c. f. in Originalgeſtalt und Umkehrung gleichzeitig.
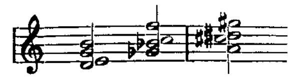
10. Variation: Canon *a* 5. Die imitierte Stimme iſt eine ausführliche und figurierte Variation des c. f. Der Canon kehrt in ſich ſelbſt zurück.

11. Variation: Adagio. Freies Spiel mit dem aus dem letzten Takt des Canon gewonnenen Motiv, dann c. f. in der Oberſtimme (1. Teil). Mittelteil Variationen des Terzenmotivs, umſpielt von Teilen des c. f., Rückkehr der Anfangsmotive, Fermate auf der Dominante von *F* (Terzenmotiv). Dann 2. Teil (Krebs) des c. f. in der Oberſtimme, analog dem 1. Teil.

12. Variation: Bezieht ſich vor allem auf die harmoniſchen Elemente des Themas. C. f. in verſchiedenen Geſtalten verſteckt.

13. Variation: Spieleriſch-graziöſe Umdeutung des Themas nach Dur, c. f. im Baß und in der oberſten Stimme transponiert. Im Mittelteil Reminiszenz an die 8. Variation, anſchließend 6) und Halt auf der Dominante von *F*. Rückleitung ins Thema, das wörtlich wiederholt

wird, nur kommt eine neue Melodie der Solo-Violine dazu, anschließend nochmals der c. f., zuletzt der 11 Töne (mit dem hinzugefügten 12.: *dis*), in drei Akkorden zusammengefaßt:

14. 

Das Terzenmotiv bildet den Schlußpunkt.
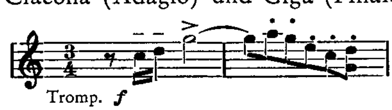
*

GÜNTER RAPHAEL:

Geboren am 30. April 1903 in Berlin als Sohn des Organisten und Chordirigenten an St. Matthäi Georg Raphael und Enkel mütterlicherseits des ehemaligen Domchordirektors und Kirchenkomponisten Albert Becker. Musikalische Studien zunächst privat bei Arnold Ebel, dann 1922—25 Schüler der Berliner Hochschule: Robert Kahn (Komposition), Max Trapp (Klavier), Walter Fischer (Orgel) und Rudolf Krasselt (Kapellmeister). Im Sommer 1925 Chorstudien bei Arnold Mendelssohn Darmstadt. Ab Herbst 1926 Lehrer für Komposition und Theorie am Landeskonservatorium und Kirchenmusikalischen Institut zu Leipzig. Erster Förderer meiner Werke: der Thomas-Kantor Karl Straube (vgl. ZFM vom Juni 1931).
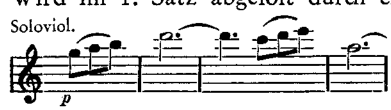
Hauptwerke: 2 Sinfonien, 2 Variationswerke für Orchester, Requiem und Tedeum für achtstimmigen Chor und Orchester, Cellokonzert, 3 Streichquartette, 3 Quintette, Sonaten für Klavier, Violine, Bratsche, Cello, Flöte, Oboe, Orgelwerke, a cappella-Chorwerke (12stimm. Psalm usw.).

VIOLINKONZERT IN C-DUR OP. 21

Werk 21 ist im Jahre 1928 entstanden und erlebte 1929 seine Uraufführung in Stuttgart (Solist: Gustav Havemann). Die Orchesterbesetzung ist folgende: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 3 Hörner, 2 Trompeten, Schlagzeug, Bratschen, Violoncelli und Kontrabässe. Es zerfällt in 3 Sätze: Toccata (Allegro), Ciacona (Adagio) und Giga (Finale). Ein fanfarenartiges Motiv:
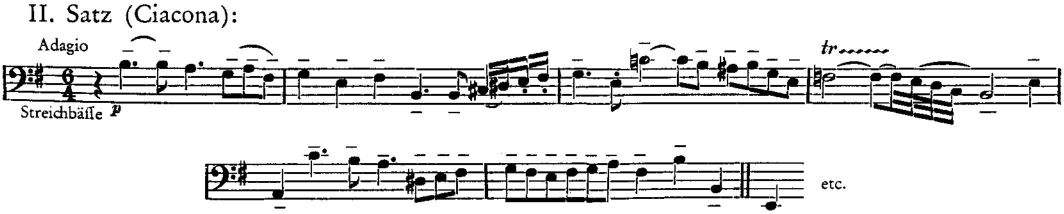


zieht sich durch die 3 Sätze. Wird im 1. Satz abgelöst durch ein ruhiges Seitenthema:
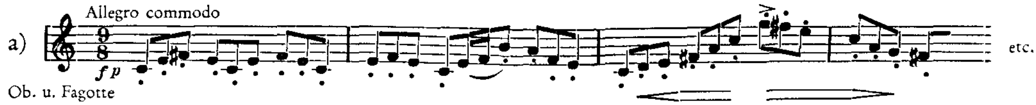


dem dasselbe Motiv zugrunde liegt. Kurze Durchführung, die genau wie im letzten Satz nur vom Orchester-Tutti bestritten wird. Reprise in veränderter Form. Verzicht auf eine Wiederholung des Seitenthemas, ausführliche Coda.
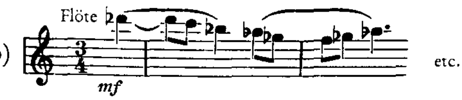
II. Satz (Ciacona):



8 Variationen. Die Sologeige setzt erst in der 4. Variation ein. Das Thema geht durch alle Stimmen und Instrumente. Es folgt eine größere, frei angelegte 9. Variation in E-dur (Thema in der Oboe). Nach einer großen Steigerung Rückkehr nach e-moll, Coda mit Schluß in E-dur.

III. Satz (Giga). Hat genau dieſelbe Anlage wie der 1. Satz. Zwei Themen (*a* und *b*):

a)


b)


Durchführung, Repriſe und Coda.

*

HERMANN REUTTER:
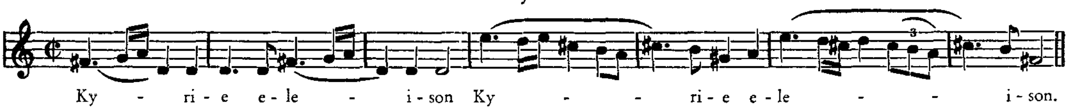
Geboren 17. Juni 1900 in Stuttgart. Studierte bei Profeſſor Courvoiſier und Franz Dorfmüller in München.

W e r k e : Frühere Aufführungen ſeiner Kompoſitionen auf den Tonkünſtlerfeſten von Chemnitz (1926), Schwerin (1928) und Bremen (1931), auf den Kammermuſikfeſten von Donaueſchingen (1923, 1926) und Baden-Baden (1927, 1928) ſowie auf dem Feſt für Neue Muſik in Berlin (1930). Seine Opern „Saul" und „Der verlorene Sohn" gingen über die Bühnen von Baden-Baden, Düſſeldorf, Stuttgart, Dresden, Magdeburg, Lübeck und Osnabrück, ſeine Rundfunk-Kantate „Der Lübecker Totentanz" wurde von faſt allen deutſchen Sendern übertragen.

MISSA BREVIS:
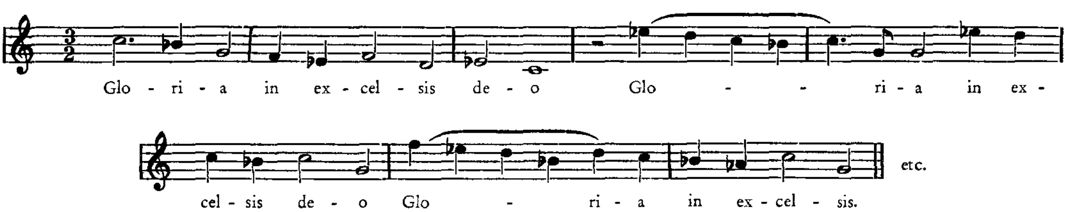
Ich glaube, dieſes Stück bedarf keiner Analyſe; wenn vom Komponiſten durchaus etwas „erläutert" werden ſoll, ſo genügt ein formaler Hinweis: Das in einen einzigen muſikaliſchen Satz zuſammengezogene Werk hat zykliſche Rondoform. Das Kyrie iſt Teil A.
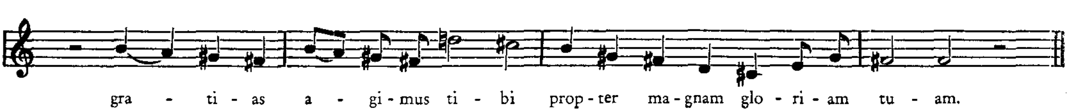
Kyrie:



Das Gloria bringt Teil B und bei der Stelle: „gratias agimus tibi" Teil C. Das erſte „Amen" greift zurück auf B.

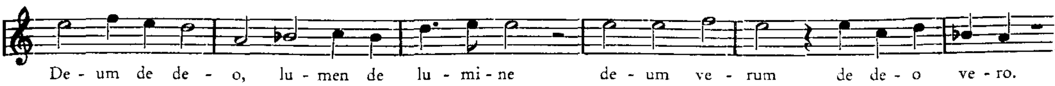
Gloria:

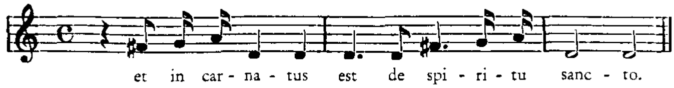




Im Credo tritt bei der Textſtelle: „Deum de deo" ein neuer Gedanke: D auf.

Credo:





Mittelpunkt und Achse des ganzen Stückes ist das zum Adagio verwandelte Kyrie-Thema A bei: „et incarnatus est“. Anschließend wiederholen sich in symmetrischer Reihenfolge die vorhergegangenen Abschnitte: D von: „et resurrexit“ bis „vitam venturi saeculi“, B ist das zweite Amen, das Sanctus das leicht variierte C, Hosanna in excelsis entspricht dem Gloria (B) und das Agnus dei dem Kyrie (A).

Wie leicht einzusehen ist, rechtfertigt Bau und Inhalt des Messetextes, wenn man von liturgischen Gesichtspunkten absieht, die vom Komponisten gewählte symmetrisch - zyklische Form, deren Formel der Übersicht halber nochmals angegeben sei.

A — B — C — B — D — A — D — B — C — B — A.

*

TRUDE RITTMANN:

Geboren am 24. September 1908 in Mannheim. Erster Musikunterricht mit 6 Jahren am dortigen Konservatorium. 1923—1926 weitere Ausbildung bei Dr. Ernst Toch (Komposition) und Hans Bruch (Klavier). Ab 1926 Studium an der Hochschule für Musik in Köln, bei Prof. Philipp Jarnach (Komposition) und Prof. Eduard Erdmann (Klavier). Abschlußexamen im Sommer 1931. — Lebt in Köln.

KLEINE KAMMERSUITE FÜR SOPRAN UND KAMMER-ORCHESTER:

Die zur Aufführung gelangende „Kleine Kammersuite“ für Koloratursopran und Kammerorchester ist im Frühjahr 1930 entstanden. Sie besteht aus vier kurzen Sätzen. Erster Satz: „Abendständchen“ (Brentano). Zweiter Satz: langsames Orchesterzwischenspiel, übergehend in den dritten Satz: „Lied“ (Eichendorff); anschließend vierter Satz: ein Allegro moderato, in dem sich die Singstimme dem Orchester quasi als Instrument hinzugesellt. (Melismatische Behandlung der Singstimme, ohne Text, nur auf Vokale gesungen.) — Das Stück wurde im Herbst 1930 in Frankfurt uraufgeführt.

*

OTHMAR SCHOECK:

Über den Komponisten und sein Werk berichtet sein Biograph Dr. Hans Corrodi ausführlich im Leitaufsatz dieses Heftes. In Zürich gelangt von ihm zur Aufführung:

„PENTHESILEA“. Oper.

*

HEINZ SCHUBERT:

Angaben, sowie das Bild des Komponisten konnten leider nicht rechtzeitig erreicht werden. In Zürich gelangt vom ihm zur Aufführung:

HYMNUS FÜR CHOR UND ORCHESTER.

*

ERNST TOCH:

Geboren 7. Dezember 1887 in Wien; lebt in Berlin.

Werke: Eine große Zahl von Werken für Klavier, Kammermusik, Orchester, ferner Lieder u. a.

MUSIK FÜR ORCHESTER UND EINE BARITONSTIMME OP. 60.

Es handelt sich nicht etwa um Orchesterlieder, sondern um eine absolute Musik, zu welcher Singstimme und Texte deutend und ergänzend hinzutreten. Das Stück gliedert sich formal in vier Teile, die zu einem Ganzen verschmolzen sind. Ein langsames instrumentales Vorspiel (1), aus welchem sich (2) die Singstimme erhebt; diesem Teil schließt sich (3) ein Quartett von Oboen und Fagotten an. Diese drei Teile gehören inhaltlich zusammen.. Teil 4 durchbricht den mehr in sich gekehrten, kontemplativen Charakter des Vorausgegangenen durch einen aufrufenden, leidenschaftlichen Grundton; er umschließt den zweiten Gesang. Rein instrumental, wie es begonnen, schließt das Stück.

Text der Gesänge.

I.

Du, Nachbar Gott, wenn ich dich manchesmal
in langer Nacht mit hartem Klopfen störe, —
so ist's, weil ich dich selten atmen höre
und weiß: Du bist allein im Saal.
Und wenn du etwas brauchst, ist keiner da,
um deinem Tasten einen Trank zu reichen:
ich horche immer. Gib ein kleines Zeichen.
Ich bin ganz nah.

Nur eine schmale Wand ist zwischen uns,
durch Zufall; denn es könnte sein:
ein Rufen deines oder meines Munds —
und sie bricht ein
ganz ohne Lärm und Laut.
Aus deinen Bildern ist sie aufgebaut.

Und deine Bilder stehn vor dir wie Namen.
Und wenn einmal das Licht in mir entbrennt,
mit welchem meine Tiefe dich erkennt,
vergeudet sichs als Glanz auf ihren Rahmen.

Und meine Sinne, welche schnell erlahmen,
sind ohne Heimat und von dir getrennt.

II.

Werkleute sind wir; Knappen, Jünger, Meister,
und bauen dich, du hohes Mittelschiff.
Und manchmal kommt ein ernster Hergereister,
geht wie ein Glanz durch unsre hundert Geister
und zeigt uns zitternd einen neuen Griff.

Wir steigen in die wiegenden Gerüste,
in unsern Händen liegt der Hammer schwer,
bis eine Stunde uns die Stirnen küßte,
die strahlend und als ob sie alles wüßte
von dir kommt wie der Wind vom Meer.

Dann ist ein Hallen von dem vielen Hämmern,
und durch die Berge geht es Stoß um Stoß.
Erst, wenn es dunkelt, lassen wir dich los:
Und deine kommenden Konturen dämmern.
Gott, du bist groß.

(R. M. Rilke, aus dem „Stundenbuch".)

*

HERBERT TRANTOW:

Geboren 1903 in Dresden. Studium: Komposition bei Max Butting, Berlin; Klavier bei Paul Aron, Dresden.

Letzte Arbeiten: Vorspiel für kleines Orch. (Berlin, Dresden), Bläserquartett (Leipzig), zwei Streichquartette. Eine „Musik für Orchester" und ein „Konzert für Cello und Blasorchester" stehen vor dem Abschluß.

CAPRICCIO FÜR 2 KLAVIERE UND ORCHESTER:

Geschrieben 1931: Klavierkonzert heiter-virtuosen Charakters. Die Anordnung der 4 Sätze entspricht der freien Anwendung der klassischen Sonatenform.

*

GERHART VON WESTERMAN:

Geboren am 18. September 1894 in Riga, studierte Musiktheorie und Komposition bei Paul Juon, Walter Courvoisier und August Reuß; lebt seit 1918 in München; promovierte 1920 an der Münchner Universität (Dr. phil., Hauptfach Musikwissenschaft); z. Zt. musikalischer Programmleiter des Bayerischen Rundfunks.

Werke: Lieder (op. 1, 5, 6, 7); Kammermusik (op. 4, 8, 10); Singspiel op. 3; heitere Kantate op 11. Am bekanntesten wurden bisher die „Intermezzi" für großes Orchester op. 9 durch zahlreiche Aufführungen im In- und Ausland, u. a. Tonkünstlerfest Königsberg 1930. Die Orchesterarie op. 12, die auf dem Tonkünstlerfest 1932 in Zürich zur Aufführung gelangt (Uraufführung März 1932 in Dresden), entstand im Sommer 1931.

REZITATIV UND ARIE FÜR SOPRAN UND ORCHESTER OP. 12.

Die Verse der Arie stammen von der Schweizer Dichterin Regina Ullmann. Im Rezitativ werden Bilder von der Zwiespältigkeit der menschlichen Seele aufgerollt. Die Arie führt den Gedanken aus, wie einsam, wie allein wir alle sind. Der bewegten Farbigkeit des Rezitativs sind die ruhigen Linien, die einheitliche Thematik der Arie gegenübergestellt.

Was unter „Sachlichkeit" in der Tonkunst zu verstehen wäre!

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Als das Wort von der „Neuen Sachlichkeit" gerade auch in der Musik aufkam, sagte ich mir: Ei, das ließe sich ganz wohl hören! Denn wenn wir wieder etwas von jener Sachlichkeit in die Tonkunst hineinbekommen, die für unsre großen Meister ein unaufgeschriebenes künstlerisches Gesetz bedeutete, so kann dies zu jener Grundlage führen, die wir dringend nötig haben. Auf das Wort „Neue" wollen wir dabei gar kein so großes Gewicht legen, soll es uns doch gerade auf die „Sache" ankommen, und schließlich, das Kind will seinen Namen haben.

Und so gab ich denn auch darauf acht, was das junge Musikergeschlecht unter „Sachlichkeit" verstehe, ich kam sogar einmal mit einem Vertreter der neuen Richtung darauf zu sprechen, wobei er mir den Ausdruck dahin erklärte, er bedeute Verantwortungsgefühl, die Besten unter den jüngeren modernen Komponisten hätten sich vorgenommen, nichts zu schreiben, was sie nicht voll und ganz verantworten könnten. Auch das hörte sich ganz trefflich an, zeigte mir aber immer noch nicht so wirklich, worauf es meiner Ansicht nach ankam, und was ich denn auch über die Angelegenheit las, gab mir keine Gewißheit darüber, daß unter Sachlichkeit etwas verstanden würde, mit dem sich — denn darauf kam ja schließlich alles an — in der Praxis, in der nüchternen Praxis sogar, etwas Ordentliches anfangen lasse. Recht bald wurde der Ausdruck auch Schlagwort wie so manches andere, und das wiederum heißt soviel, daß es weit mehr im Munde geführt als daß darüber nachgedacht wurde. So trat es auch bald wieder in den Hintergrund. Vergessen ist es aber keineswegs wie so manches aus der modernen Schlagwort-Fabrik, und das verdankt das Wort dem Umstand, daß es wirklich etwas „Sachliches" hinter sich stehen hat, d. h. etwas, das in der wahren Kunst immer von Bedeutung gewesen ist, und zwar sogar tiefer Bedeutung. Nur sprach man darüber nicht eigentlich, weil es, wie bereits bemerkt, zu den unaufgeschriebenen künstlerischen Gesetzen gehörte, das nach außen hin unverbindlich und sogar willkürlich oder doch rein persönlich bedingt erschien, während es im Gegenteil für den Betreffenden sogar Angelpunkt seines Schaffens sein konnte. Und hierüber wäre denn doch einmal zu sprechen.

Sachlichkeit hat mit der Sache zu tun, es ist somit die Entscheidung zu treffen, was zur betreffenden Sache gehört oder nicht. Und zwar wird diese Entscheidung immer doppelter Art

sein, *allgemeiner* und *besonderer*. Das Erste insofern, als es zunächst heißt, eine Sache ihrem *allgemeinen* Wesen nach zu erkennen, derart, daß ein Komponist weiß, d. h. erkennen gelernt hat, was z. B. Kontrapunkt und Harmonie im Reiche der Tonkunst bedeuten — vgl. als großartigste Beispiele „Meistersinger" und „Tristan" —, weiterhin etwa, worin das Wesen einer bestimmten, von ihm gepflegten Kompositionsgattung zu finden ist usw. Im *Besonderen* aber, als er nun auch zu bestimmen und zu entscheiden vermag, was in jedem *einzelnen* Fall im sachlichen Sinn zu tun ist. In diesem Sinn betrachtet, wird ohne weiteres ersichtlich, daß die ganze Frage der Sachlichkeit von der *Gesinnung*, weiterhin auch dem Verantwortlichkeitsgefühl als gewissermaßen Selbstverständlichkeiten nur insofern abhängt, als Sachlichkeit gewollt und erstrebt wird. Wollen und Erstreben sind aber, selbst etwa bei heißestem Bemühen, noch gar keine Gewähr dafür, daß das Richtige, Sachliche, Wahre oder wie wir es bezeichnen wollen, auch *erkannt* worden ist. Hieraus erklären sich die Enttäuschungen bei vielen, die das Allerbeste wollen, in ihrer Art auch das Allerbeste geben, mit „Herzblut", wie sie sich gerne ausdrücken, ein Werk geschrieben haben — die trockene Antwort Hugo Wolfs dieser Versicherung gegenüber, er seinerseits schreibe mit der *Feder*, ist bekannt —, und die nun höchlichst enttäuscht und sogar aufgebracht sind, wenn ihnen ein wirklicher Kenner der „Sache" nach vielleicht sogar kurzem Blick auf ihre Arbeit sagt: Sie müßten zuerst einmal wissen, was ein kontrapunktisches, ein sinfonisches Thema ist, welche Bewandtnis es mit einer Liedmelodie usw. hat. Und er wird, wenn's ihm nötig erscheint, ein kleines Kunstgedicht Goethes laut werden lassen, das allerdings recht wenig gekannt wird und wohl deshalb, weil es in seiner herben Sachlichkeit und künstlerischen Strenge den allermeisten Künstlern vor den Kopf stößt, ein Gedicht aber, in dem der Dichter ein Letztes auf diesem Gebiet zusammenfaßt und es jedem wie einen Spiegel vorhält. Es betitelt sich „*Künstlers Apotheose*", also die Vollendung des Künstlers, müßte aber gerade deshalb, d. h. als erstrebenswertes Ideal, in jeder Kunstanstalt, und zwar möglichst in jedem einzelnen Zimmer als Wandspruch zu finden sein. In dieser Zeitschrift schon öfters herangezogen, möge es aber gerade in den ganzen Zusammenhang dieser Ausführungen gestellt sein; es heißt:

> Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen,
> Sich durch Natur und Instinkt allein
> Zum Ungemeinen aufzuschwingen.
> Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
> Der darf sich keinen Künstler nennen.
> Hier hilft das Tappen nichts; eh' man was Gutes macht,
> Muß man es erst recht sicher kennen.

Daß man ja das letzte Wort als solches liest und versteht, also nicht etwa als „können", und an einen Druckfehler glaubt! Kunst kommt nach Goethe vor allem von „*kennen*", dem eigentlichen Untergrund des Könnens. Und die Kunst im allgemeinen zu kennen, heißt eben, das zur Sache Gehörige erkannt und durchgedacht zu haben. Daß nun auf diesem ganzen, so ungeheuer großen Gebiet noch so gut wie nichts im Sinne der praktischen Kunstübung erkannt worden ist, und zwar deshalb, weil die wahrhaft Erkennenden, die großen Meister, mit ganz wenig Ausnahmen weder willens noch fähig waren, das von ihnen Erkannte außer in ihren Meisterwerken weiterzugeben, ist nun eben einmal Tatsache, die nur von denen bestritten werden kann, die nicht wissen, worum es hier denn eigentlich geht. Statt der großen Meister, den wahrhaft und mühsam genug Erkennenden, haben dann bekanntlich die Theoretiker das Wort ergriffen, die aber, in den meisten oder eigentlich allen Fällen mißglückte Künstler und somit Außenseiter der Kunst, nur das erkennen konnten, was ihrem dumpfen Blick vorbehalten blieb, sowie ihrem theoretischen Verstande entgegenkam, und dies auch dann, wenn sie ihrerseits selbst mit Hunderten eigener künstlerischer Werke die Welt von ihrem Kennen und Können überzeugen wollten. Solange auch nicht die tiefe und von jedem großen Meister unsichtbar unterschriebene Wahrheit in das Bewußtsein der Künstlerwelt übergeht, daß es weit schwieriger ist,

die Kunſt und ihre einzelnen Gattungen im angegebenen Sinne zu erkennen als inſtinktmäßig — ſiehe Goethes Spruch! — etwas ſogar ganz Hübſches ſelber zu produzieren, ſolange wird auch Sachlichkeit im Sinne dieſer Meiſter ein mehr oder weniger leerer Begriff ſein und bleiben. Kein geniales Schaffen ohne geniales Erkennen! Eines ſchließt das andere mit ein. Und die Verhältniſſe liegen ſo, daß wir wohl eine große Zahl genialer und genialſter Werke beſitzen, aber blutwenig grundſätzliche Erkenntniſſe angegebener Art.

Daß dies bald anders wird, ſind Zukunftsträume. Ihre Erfüllung hängt nichtsdeſtoweniger davon ab, ob die Muſikbetrachtung, beſſer noch die Muſikerkenntnis, wirklich einmal in künſtleriſche Hände gelangt. Da werden dann auch, um einmal bei handgreiflichen Sachlichkeits-Dokumenten anzufangen, gewiſſe Ausſprüche großer Muſiker einen ganz anderen Klang erhalten wie bisher, wo ihnen eine ſubjektive und ſomit unverbindliche Bedeutung gegeben wird. Vielmehr werden ſie dann bitterernſt genommen, veranlaſſen demgemäß in einer Weiſe zum Nachdenken, daß ſie ſowohl klärend wie befruchtend, vor allem aber auch ethiſch reinigend auf ein heranwachſendes Komponiſtengeſchlecht wirken können und wirken müßten. Da ſchreibt ein Richard Wagner, das eigentliche harmoniſche Genie des 19. Jahrhunderts, als erſte Regel habe zu gelten, nie eine Tonart zu verlaſſen, ſolange nicht eine innere Notwendigkeit vorliege (Über die Anwendung der Muſik auf das Drama). Man ſehe ſich nun um, wie dieſes Wort das glatte Gegenteil von dem iſt, was ſozuſagen unſere ſämtlichen Theorielehrer — n. b. auch wenn ſie Komponiſten ſind — an den Konſervatorien ihren Schülern beibringen. Da heißt's vielmehr: moduliere bis zum Verbluten, zeige, was du gelernt haſt. Mit allen Mitteln der Spekulation iſt man bekanntlich der Harmonik auf den Leib gerückt, die als ſolche, losgelöſt von allem geiſtigen und auch innermuſikaliſchen Zuſammenhang, nicht den geringſten Widerſtand leiſten konnte. Mit dem glorreichen Ergebnis, daß nach dieſer Vergewaltigung alle inneren Organe verletzt waren, dafür aber der Weg frei für den Abgrund, die kalte, ſeelenloſe Atonalität. Von dem, was jede Seite eines Meiſterwerks kündet, daß die künſtleriſchen Mittel nichts als ſolche, alſo niemals Zweck ſind, war kaum mehr etwas im Bewußtſein der Lehrenden zu finden, und von einer entſcheidenden Änderung iſt auch heute noch wenig genug zu verſpüren. Modulieren und überhaupt jede harmoniſche Häufung ohne inneren Grund iſt nun eben einmal ſo unſachlich wie möglich.

Und das keineswegs etwa nur nach dem Urteil Wagners. Keiner unſrer großen Meiſter denkt nur um ein Komma anders, es läßt ſich z. B. nicht ſachlicher, und zwar ſachlich gerade vom dramatiſchen, keineswegs nur etwa muſikaliſchen Standpunkt aus, modulieren, als es Mozart in ſeinen Meiſteropern getan hat; nicht eine Modulation, die nicht auf einen dramatiſchen Grund zurückginge, muſikaliſch aber nicht die Selbſtverſtändlichkeit ſelbſt wäre. Man ſtudiere doch einmal die Meiſterwerke nach dieſen beiden Seiten hin, erſt dann weiß man, was ſie überhaupt bedeuten, wie „ſachlich" ſie ſind. Oder ein anderes, weniger leicht erkennbares Beiſpiel, Bachs vierſtimmige Choralſätze in ſeinen Kantaten, bekanntlich Kernwerke reicher, oft in einer einzigen Zeile verſchiedene Tonarten berührender Modulation. Solange ein ſie Studierender nicht herausgebracht hat, auf welch genau kontrollierbare, alſo ſachliche Art Bach vorgegangen iſt, und zwar inhaltlich wie rein muſikaliſch, wolle er doch ja nicht dieſe Choralſätze ſich zum Vorbild nehmen. Es geht ihm ſonſt wie Reger, der in ſeinen hieher gehörigen Choralſätzen den genau ſachlich führbaren Beweis geliefert hat, daß ſie wohl mit den Abt Voglerſchen, nicht aber den Bachſchen Bearbeitungen etwas zu tun haben.

Das Betrübliche und geradezu Entmutigende liegt aber in dem Umſtand, daß, macht man heutige ſelbſt beſte Muſiker, die doch ihren Bach ſtudiert haben wollen, auf Derartiges aufmerkſam, ſie einen mit den verwunderſten Augen anſchauen und man ihnen erſt auseinanderſetzen muß, wie denn eigentlich z. B. Bachs Choralſatz beſchaffen iſt und worauf er, im Gegenſatz zum Regerſchen, beruht. Überhaupt wird ſeit Jahrzehnten mit Bach ein Kultus getrieben, der im hellſten Widerſpruch zu dem ſteht, was von Bach gelernt worden iſt. Bach will aber von Kunſtgenoſſen nicht mißverſtändlich gefeiert, ſondern ehrlich ſtudiert ſein. Und das

ist's nun einmal: Wo bleibt das sachliche Studium, ohne das einfach nichts Ordentliches zu wollen ist?

Soll ich noch ein anderes, ziemlich gleichlautendes Wort eines großen Musikers zitieren, um das Gleiche nach anderer Seite hin ein wenig zu beleuchten. Da entgegnete der Komponist der „Entführung" dem Kaiser auf dessen Vorwurf: „Gewaltig viel Noten, lieber Mozart!" mit der Bestimmtheit eines Gottes: „Nicht eine Note zuviel, Majestät!" Das ist weit weniger ein stolzes, als vor allem ein auf innerste Sicherheit gegründetes Künstlerwort, Sicherheit insofern, als Mozart für die eigentliche Bedeutung sozusagen jeder Note einstehen, sie mit seiner vollen Künstlerperson sachlich beweisen und demgemäß vertreten konnte. Dreiviertel Jahre vorher, seinem „Idomeneo" gegenüber, hätte er ein so sicheres Wort nicht, oder nur mit Überhebung seiner Person, sprechen können, und Derartiges lag einem Mozart ganz und gar nicht. Denn in diesem Werk ist manches nicht allein nur „komponiert", seelisch noch nicht ausgewachsen, sondern Mozart hat vielfach noch nicht gerade jenen sachlichen Unter- und Hintergrund, der seinem späteren Opernschaffen — und dieses setzt mit der „Entführung", seinem eigentlichen dramatischen „Durchbruch", ein — das Kennzeichen gibt. (Vgl. hierüber meine Arbeit: Mozarts „Idomeneo" als Quelle für „Don Giovanni" und „Die Zauberflöte" im Januarheft 1931 der „Z. f. Musikwissenschaft".) Das zeigt an einem sehr bedeutsamen Beispiel, daß jene Sachlichkeit, von der hier im Sinne von Goethes „Künstlers Apotheose" die Rede ist, keineswegs etwa nur angeboren, sondern von einem Künstler mit heißem Bemühen erstrebt werden muß, und zwar auf Grund innerster Einblicke in eine Kunstgattung überhaupt sowie aber des eigenen Schaffens in seiner Eigenart. Mozart tut im „Idomeneo" oft zu viel an der Sache, er ist aus einem genialisch jugendlichen Überreichtum heraus an Einzelheiten verschwenderisch in jenem Sinn, daß etwa gerade die Hauptsache zu kurz kommt. Und dies wiederum deshalb, weil er diese Hauptsache noch nicht derart festzuhalten vermag, daß sie sich auf den Hörer überträgt. Auch der reichste Künstler macht von seinem Reichtum eine falsche Anwendung, wenn er ihn an unrechter Stelle und zu unrechter Zeit verausgabt. Auch er muß in jenem Sinn haushälterisch oder doch planvoll vorgehen, die erkennen läßt, er stehe, wie ein vornehmer, noch so freigebiger Reicher, über seinem Reichtum, von dem er einen sachlichen Gebrauch macht. Das hat Mozart dann in einer wunderbaren Weise erreicht, und auf welche Art, macht das eigentliche Sachlichkeits-Kapitel in seiner innersten künstlerischen Lebensgeschichte aus.

Dieses äußere „Zuviel" nun, das in zahlreichsten Fällen darauf beruht, daß dem Künstler das wichtige, schlagende „Wort" nicht einfällt und er deshalb auf Umschreibungen sich angewiesen sieht, dieses „Zuviel" spielt vor allem von der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts bis in unsere Zeit eine geradezu entscheidende Rolle. Keineswegs etwa, daß diese Musiker „Idomeneo"-Komponisten sind, gewiß nicht, aber der Reichtum an musikalischen Mitteln verschiedenster Art ist im Laufe der Zeit derart groß geworden, daß auch ein an und für sich wirklich nicht „begüterter" Komponist, so er sich findigen Blickes umgesehen hat, wie ein Krösus dastehen und mit dem übernommenen Reichtum verschwenderisch um sich werfen kann. Es hat schon Mitte des letzten Jahrhunderts Männer gegeben, die dieses billige Getue bemerkten und über den Scheinreichtum ihre Glossen machten. Einer war Moritz Hauptmann; er spricht von dem „Akkordschutt" in den Partituren, der zwischen die Oberstimme und den Baß geworfen werde. Diese unsachlich billige Art des Musikmachens ist nicht die einzige, es gibt auch eine andere, ernste oder besser, seriöse, die in jenem Sinn zuviel tut, die am besten mit Ü b e r w u c h e r u n g e n zu bezeichnen ist. Harmonische und kontrapunktische Überwucherungen bei allmählicher Einschrumpfung des Urelements, des melodischen, das beruht alles darauf, daß zu den ohnedies selbstherrlich gewordenen künstlerischen Mitteln keine sachliche Stellung eingenommen wird. Es wird auch immer bemerkbarer, daß unsre Zeit diese Überwucherungen satt hat, die Tatsache, daß fast nur noch ältere Musik mit Erfolg herausgegeben werden kann, die große Liebe des deutschen Volkes zur Musik vor allem nur älterer Kunst gilt, spricht eine allzu deutliche Sprache. Der Prozeß einer Umstellung hat auch eingesetzt, es gibt zahlreiche Kom-

poniſten, die wieder „einfach“ ſchreiben wollen und es auch tun, aber ſie iſt noch wenig erfreulich, dieſe „einfache“ Muſik. Um zu einer ſolchen von innerem Wert zu gelangen, müſſen erſt gründlichſte „Sachlichkeitsſtudien“ an älterer Muſik getrieben werden, und zwar, wie wir uns Eingangs dieſer Zeilen ausdrückten, im Allgemeinen wie im Beſonderen. Sachlichkeits-Studien ſind nun etwas ganz anderes, als was heute unter Muſikſtudium — das in ſeiner handwerklichen Bedeutung keineswegs zu kurz zu kommen braucht — verſtanden wird. Sie zielen, und das werden ſchon dieſe kurzen Ausführungen erwieſen haben, auf weſentlich anderes als nur nach dem Reinmuſikaliſchen. Sondern ſie fragen nach dem künſtleriſchen Warum. Daß Bach, Mozart oder Wagner die oder jene Modulation machen, den oder jenen Akkord anwenden, geradeſo inſtrumentieren, das ſieht, mit Verlaub, jeder Eſel, der ein paar diesbezügliche Kurſe abſolviert hat; warum er aber überhaupt, gerade an dieſer Stelle und ausgerechnet ſo moduliert uſw., das ſieht heute ſchon deshalb ſozuſagen niemand, weil nach dieſem Warum überhaupt nicht gefragt wird. Wer ſich nun nur einigermaßen in der Geſchichte der Menſchheit, wirklich nicht nur der Kunſt, umgeſehen hat, weiß, daß es immer wieder zunächſt auf die Frageſtellung angekommen iſt. Und ſie iſt entſcheidend für die kommende Muſikentwicklung, die muſikaliſche Sachlichkeits-Frageſtellung. Mit ihr, darüber beſteht kein Zweifel, ſtehen oder verſinken wir.

Nord gegen Süd im muſikaliſchen Hören.

Ein muſikaliſches Wortgefecht.

Von Albert Wellek, Wien-Leipzig.

Ein Freund trifft den Verfaſſer Unter den Linden und hält ihn an.

Der Freund: Sie wieder in Berlin? Ach, vorzüglich! — Nur auf der Durchreiſe? — Ah! — Nun ſagen Sie mir aber einmal, lieber Doktor (er nimmt ihn unterm Arm): was iſt denn eigentlich los mit Ihnen? Vor längerm leſe ich in einem Blatt, — hm, wo war es nur? — in der „Zeitſchrift für Muſik“, nicht wahr? — daß Sie verſchiedene Gehörarten entdeckt haben. Sagen Sie mir, um Gottes willen, wie ſoll man das verſtehn: Gehör-Arten? Entweder man hat Gehör, oder man hat keines. Man kann nur richtig hören oder falſch, doch nicht der eine ſo und der andre anders!

Der Verfaſſer (noch etwas verdutzt): Ja, richtig. In der „Zeitſchrift für Muſik“. — Haben Sie meinen Auffatz geleſen?

Fr.: Bei Gott, nein, das war mir zu gelehrt.

Verf.: Das entſchuldigt Sie. Ich hätte es Ihnen ſonſt nicht verziehen, daß Sie meine Rundfrage unbeantwortet gelaſſen haben, die den Auffatz beſchloß.... Sie haben doch abſolutes Gehör?

Fr.: Jawohl, — da haben wir's wieder! Sie ſchreiben von drei Typen des abſoluten Gehörs. Das abſolute Gehör kann doch nur eines ſein, nicht ſo oder ſo. Entweder man hat es, oder man hat es nicht.

Verf.: Aber Sie machen doch wohl manchmal auch Fehler?

Fr. (erſtaunt): Beim abſoluten Hören? Nein!

Verf.: Überlegen Sie ſich das gut! Sonſt mache ich noch am Ende einen Verſuch mit Ihnen.

Fr.: Behüte! — Hm. — Ja, iſt denn das noch abſolutes Gehör, wenn es fehlerhaft iſt? Ich hätte gedacht, das abſolute Gehör beſteht eben darin, daß man keine Fehler macht.

Verf.: Aber warum denn? Ein altes Mißverſtändnis! Abſolutes Gehör iſt weiter nichts als die Fähigkeit, den einzelnen Ton auch ohne Stützpunkt zu erkennen: die „abſolute Tonhöhe“, wie man, mehr oder minder treffend, ſagt. Es kann mehr oder weniger ſicher ſein, wie jede andere Fähigkeit. Irren iſt menſchlich. Das abſolute Gehör iſt auch nur eine menſchliche Fähigkeit und kein Herrgott. — Übrigens, Sie ſind ſo erſtaunt über meine Gehörtypen. Iſt

es Ihnen nicht auch schon einmal aufgefallen, daß wir eine ganz andere Art Musik haben als z. B., sagen wir, die Italiener?

Fr.: O — allerdings. Aber —?!

Verf.: Sie glauben, ich weiche Ihnen aus. Im Gegenteil: gleich werden wir's haben! — Also, es gibt sehr verschiedene Arten Musik, z. B. die deutsche und die italienische, darüber sind sich die Gelehrten einig. . . .

Fr. (ungeduldig): Aber das sind doch ästhetische Unterschiede. Deswegen werden doch die Deutschen nicht anders hören als die Italiener!

Verf.: Sagen Sie das nicht so schnell! Was die Italiener betrifft, weiß ich es selbst noch nicht; ich habe vorläufig noch zu wenig mit Italienern zu tun gehabt. Aber ich kann Ihnen ein noch näheres Beispiel geben. Gerade wir Deutschen sind bei weitem kein einheitliches Volk, das wissen wir. Gibt es nicht auch eine norddeutsche und eine süddeutsche Musik?

Fr. (zögernd): Mit „süddeutsch" meinen Sie wohl vor allem österreichisch?

Verf.: Gewiß. Nehmen wir also einmal die Musik der Haydn, Mozart, Schubert, Johann Strauß — ja? Und dann die der Bach, Händel, Brahms usw. Sie verstehen mich. Das sind zwei Welten.

Fr.: Ja, nun bin ich aber doch gespannt, wo das hinaussoll!

Verf.: Sehr einfach. Denken Sie einmal nach. Sind Sie so sicher, daß der Norddeutsche genau so hört wie der Süddeutsche, oder — meinetwegen — der Österreicher?

Fr.: Wenn er Ohren hat — ganz sicher.

Verf.: Das sollte mich wundern. Sie s p r e c h e n doch schon einmal ganz verschieden. Ich meine jetzt nicht die Mundart — das ist eine Sache für sich. Aber die Intonationsweise, die Sprechmelodie des Nord- und Süddeutschen ist genau gegensätzlich. Das hat Sievers bewiesen.

Fr.: Eduard?

Verf.: Jawohl, der berühmte Germanist, Phonetiker, und was sonst noch, — der eben verstorbene. — Aber jetzt will ich Ihnen endlich sagen, was i ch bewiesen habe. Das absolute Gehör — das ist doch der Sinn für die Tonhöhe, nicht wahr?

Fr.: Wozu fragen Sie mich? Ich sage natürlich Ja. Aber Sie werden es ja doch besser wissen.

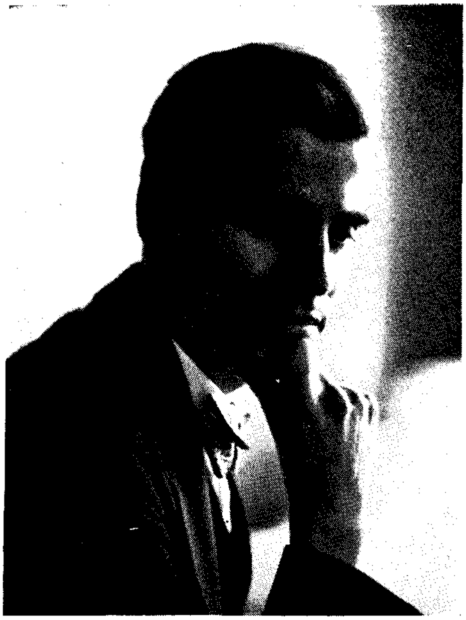
Verf.: Erraten! Nämlich nicht das mit dem absoluten Gehör, aber das mit dem Besserwissen. Man hat allerdings bisher allgemein geglaubt, das absolute Gehör sei ein Schätzungsvermögen für die Tonhöhe. Wäre dem so, so müßte das absolute Ohr, wenn es sich irrt, die Töne am häufigsten mit den nächst höheren und tieferen verwechseln, also Halbtöne, oder höchstens Ganztöne. Nun schauen Sie einmal mich an! Es ist mir beim besten Willen unmöglich, mich um einen Halbton zu irren; wenn ich mich schon irre, so irre ich mich gleich um eine Quint oder Quart.

Fr.: Das ist unglaublich. Dann haben Sie nicht eine Spur von absolutem Gehör.

Verf.: Ganz im Gegenteil: ich mache sehr selten Fehler. Aber es ist gar nichts Unglaubliches daran. Quinttöne erscheinen mir eben ähnlich. Und was verwechselt man? Das, was einem ähnlich erscheint. So wie die Töne im Quintenzirkel aufeinanderfolgen, sind sie für mich ähnlich. *C* und *g*, *c* und *f* sind sehr ähnlich, *c* und *d* schon weniger. *C* und *cis* oder *des* sind äußerst unähnlich: sie sind ja auch 5 oder 7 Quinten weit voneinander entfernt; ich könnte sie nie verwechseln. Aber dafür bin ich auch Österreicher und Sie ein Norddeutscher, lieber Freund. Sie verstehen das nicht. Natürlich! Bei Ihnen ist es nämlich anders, und zwar sogar umgekehrt.

Fr.: Hm, allerdings. Das ist das erste Mal, daß ich von Tonähnlichkeiten höre. Die Sache ist mir völlig neu. Mir ist noch nie ein Ton dem andern ähnlich vorgekommen. Abgesehen natürlich von den Oktaven.

Verf.: Möglich. Möglich aber auch, daß, wenn ich Sie jetzt auf das absolute Gehör zu prüfen anfange, am Ende doch Halbtonverwechslungen herauskommen. Und so ist es im allgemeinen auch. Ein Hamburger Freund von mir, ein Dr. Weinert, hat 22 Hamburger auf absolutes



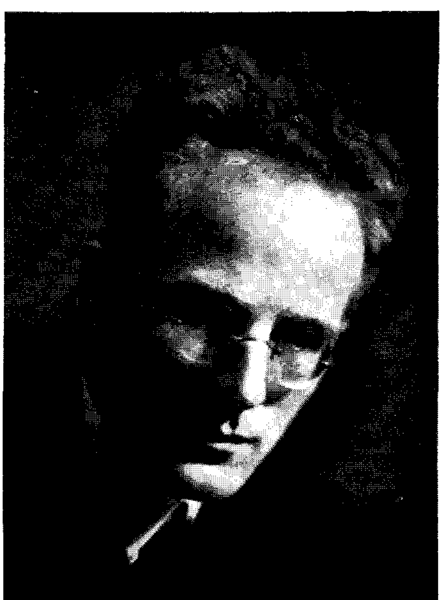
Phot. Elfe Borofka-Niemeyer, Potsdam

Hans Chemin-Petit



Phot. Lipnitzki, Paris

Conrad Beck



Phot. Karl Werkgarner, Wels

J. N. David



Phot. Geiringer-Horowitz, Wien

Hans Gál



Karl Gerſtberger



Phot. Lotte Meitner-Graf, Wien

Otto Jokl



Paul Kletzki



Phot. Sufe Byk, Berlin

Paul Hindemith

Gehör hin unterſucht; ſie haben durchweg 75 Prozent Halbtonfehler gemacht. Ich meinerſeits habe eine doppelt ſo große Menge in Wien und in Prag geprüft und kaum einen einzigen Fall dieſer Art gefunden! Ein Dirigent, ein ſehr genialer junger Menſch, der ſich ſelten irrte, machte in der Hälfte der Fälle Quintenfehler, Halbtonverwechſlungen faſt nie; höchſtens in den Randlagen auf dem Klavier, wo die Töne meiſt unſauber werden. Noch ſchöner ſtand es bei einer ganz ausgezeichneten tſchechiſchen Pianiſtin: bei ihr gab es bis zu 75 Prozent Quintenverwechſlungen — ohne Spaß.

Fr. (kopfſchüttelnd): Höchſt merkwürdig.

Verf.: Nicht für mich. Aber für Sie. Umſo beſſer: es freut mich nur, daß Sie es merkwürdig finden. Das beweiſt nur, was ich beweiſen will: Sie haben eben einen andern Gehörtyp. Ganz in Ordnung! Sie ſind ja auch Norddeutſcher. Meine Prognoſe ſtimmt. Und wenn Ihr Norddeutſchen ſo anders hört als wir: kein Wunder, daß Ihr dann auch ſo andre Muſik macht. Verſtehen Sie jetzt den Zuſammenhang?

Fr.: Hm. Das alles ſcheint mir nun doch nicht ſo unbedenklich. Sie ſprechen von 22 Hamburgern und ſoundſoviel Wienern und Pragern. Das iſt doch eigentlich herzlich wenig. Sind da Ihre Verallgemeinerungen nicht etwas kühn?

Verf.: Sehen Sie, mein Lieber, das iſt eben der Grund, weshalb Sie mir meinen Fragebogen hätten beantworten ſollen: — Sie und jeder andre Abſoluthörer. Tun Sie es noch, es wäre wirklich nett von Ihnen! — Aber ſeien Sie unbeſorgt, ich bin auch darauf nicht angewieſen. Meine Gehörtypen ſind nicht bloß Typen des abſoluten Gehörs, glücklicherweiſe, ſondern genau ſo des relativen Hörens. Ich kann jeden Beliebigen darauf unterſuchen, der nicht gerade muſikaliſch vernagelt iſt. Und das tu ich auch, und daher habe ich mein Wiſſen.

Fr.: Das kann ich mir nun ſchon gar nicht vorſtellen.

Verf.: O, es iſt gar nicht ſo ſchlimm. Ich kann ja z. B. ſchon jeden Beliebigen nach der Tonähnlichkeit fragen; nur fällt das freilich oft ſchwer — wie z. B. auch Ihnen. Aber ich kann es noch billiger machen. Das relative Ohr iſt, genau ſo wie das abſolute, ſehr ſelten vollkommen. Und an ſeinen Fehlern verrät man ſich: das weiß der Pſychologe. Alſo nehmen Sie an, ich habe einen Haufen von muſikaliſchen Menſchen vor mir, die ihr relatives Gehör nie geübt haben. Ich gebe ihnen die reine Quint an, ſo oft ſie nur mögen, damit ſie ſie ſich gut einprägen können. Schön. Und dann gebe ich ihnen, bunt durcheinander, eine ganze Reihe verſchiedener Tonſchritte, und ſie haben zu beſtimmen, ob es Quinten ſind oder nicht. Mache ich das in Wien, ſo verwechſeln mir die Leute die Quint mit der Quart, ja ſogar mit der Oktave. — Sie wollen etwas ſagen. Ich weiß genau, was. Aber ſagen Sie es lieber nicht! Dieſelben Leute erkennen den Tritonus ſehr gut und verwechſeln ihn nie mit der Quint. Trotzdem der Tritonus doch der nächſtkleinere Tonſchritt iſt und die Quart, oder gar die Oktav, der Größe nach viel ſtärker von der Quint abweicht. Dieſe Leute urteilen eben nicht nach der Größe, ſondern nach einer ganz anderen Eigenſchaft des Intervalls: mein Freund von Hornboſtel — hier an der Univerſität! — hat es „Intervallfarbe" genannt. Der Name ſagt alles. Der Tritonus hat eine ganz andere „Farbe" als die Quint; aber Quint und Quart — die haben ſehr ähnliche Farben. Und was verwechſelt man? Das, was einem ähnlich vorkommt. — Denſelben Unterſchied haben Sie übrigens auch ſchon beim Einzelton. Die ſog. Tonhöhe iſt nicht eine Eigenſchaft am Tone, ſondern zwei. Das eine iſt die Tonhöhe im engeren Sinne, die Helligkeit, die von unten nach oben ſtetig wächſt. Aber wir haben ja doch nicht 84 verſchiedene Töne auf dem Klavier, ſondern 7mal 12. Es hat nämlich jeder Ton auch ſeine „Farbe", ſeine Eigenart, ſein Geſicht; aber nicht alle 84 haben verſchiedene Farben, ſondern ſie wiederholen ſich von 12 zu 12, in den verſchiedenen Oktaven. Und darauf beruht auch der Gegenſatz im abſoluten Hören bei Ihnen und mir. Sie als Norddeutſcher richten ſich mehr nach der Helligkeit, ich als Süddeutſcher mehr nach der „Tonfarbe". Die Tonfarben aber ähneln einander in Quinten: das habe ich Ihnen ſchon geſagt.

Fr.: Wie, und beim Intervallhören? Da habt ihr Österreicher auch eure Spezialität?

Verf.: Ja, sehen Sie: wenn ich denselben Versuch mit den Quinten in Hamburg mache, so fällt er umgekehrt aus. Der Norddeutsche urteilt mehr nach der Größe und weniger nach der Farbe. Das ist auch der Grund Ihres großen Erstaunens.

Fr.: Das alles klingt märchenhaft. Daß Quint und Quart etwas gemeinsam haben mögen, leuchtet mir ein. Sie sind ja Umkehrungen von einander. Aber was hat die Quint mit der Oktave zu schaffen?

Verf.: Sehr viel. Sie werden mir zugeben, wir Österreicher sind ein musikalisches Volk. Nun habe ich einmal im Wienerwald junge Burschen und Mädchen ein Lied anstimmen hören; sie wollten es einstimmig singen, aber einige fielen in der Quint ein: — und sie merkten es nicht. Ein richtiges Organum, wie im Mittelalter. Das kann man wohl in Norddeutschland ebenfalls hören, oder in Holland; aber dort ist es ein wirkliches Organum: die Sänger wissen es, wann sie „quintieren", und wann sie „oktavieren". Aber in meinem Falle waren es trotzdem musikalische junge Leute, sie hielten die Quinten rein; wären sie in Tritonen oder Sexten geraten, so hätten sie es sofort bemerkt und wären wohl tüchtig erschrocken. Ich selbst — weiß Gott, ich wäre imstande, eine Quint und eine Oktave zu verwechseln, im Zusammenklang, auf seltenen Instrumenten. . . .

Fr. (fassungslos): Aber das ist ja musikalischer Schwachsinn!!

Verf.: Im Gegenteil. Verzeihen Sie, wenn ich auch da widerspreche! Es heißt weiter nichts, als daß man über der „Farbe" des Tons oder Intervalls die Höhe oder den Abstand übersieht. Aber gerade die Farbe ist die viel edlere, musikalischere Eigenschaft. Sie können einen Hund oder eine Maus auf einen Ton dressieren; und wenn Sie dann den Ton zu hoch oder zu tief geben, einerlei, ob um einen Ton oder um eine Oktave, so erkennt das Tier ihn nicht wieder und rührt sich nicht. So viel absolutes Gehör hat eine Maus! Oder wenn Sie einem Papageien einen Pfiff beibringen, so wird er ihn genau in der Tonhöhe lernen, die Sie ihm vorpfeifen, und ihn nie in einer andern pfeifen als in dieser. So viel Sinn für die Tonhöhe hat ein Papagei! Kein Scherz: schon die Tiere verstehen sich darauf. Aber die „Farbe" der Töne, die kennt nur der Mensch. S i e übrigens auch, sonst wären Sie nicht musikalisch. Aber in Ihren Gehörurteilen lassen Sie sich von der Tonhöhe leiten, die primitiv genug ist, um von Tieren erfaßt zu werden. Also, wenn eines von beidem musikalischer Schwachsinn ist, so ist es das — nichts für ungut! — Aber ich will das Kind nicht mit dem Bade ausschütten. Ich habe allen Respekt vor dem Norden, zumal vor dem nordischen Kontrapunkt. Ihre Gehörart hat den Kontrapunkt erschaffen: er hat seine Wiege in Holland und Nordfrankreich. Die südliche Gehörart, umgekehrt, wurzelt in Harmonie und Klang. Die Harmonie ist in Italien geboren und in Österreich in ihre klassische Form gegossen. Übrigens dürften alle Donauvölker in diesem Sinne zusammenhängen: eine Art musikalische Donauföderation. . . .

Fr.: Freilich. Ja. Aber wie hängt nun der Sinn für Harmonie und Klang mit dem Quintenverwechseln zusammen?

Verf.: Nicht immer, aber oft. Ich behaupte natürlich nicht, daß etwa Mozart Quinten verwechselt hat. Er hat vielleicht überhaupt nie etwas verwechselt. Ich kann es freilich nicht wissen: ich war ja, leider Gottes, nicht dabei. — Aber ich kann sehr wohl sagen: Unsere Harmonik ist das Geschöpf jener Gehörform, die unter Umständen Quinten verwechselt. Die Harmonie ist auf der Quintenverwandtschaft aufgebaut: auf dem Dominantenprinzip; und dann auf der Obertonreihe, in der die Quint an erster Stelle steht. Auf der Obertonverwandtschaft beruht auch die Quintenähnlichkeit, wie wir im Süden sie erleben. Ich werde noch einmal eine Musikgeschichte schreiben unter diesem Gesichtspunkt. — Verstehen Sie jetzt den Zusammenhang?

Fr.: Hm, es beginnt mir zu dämmern. . . .

Verf.: Nun: mit der Zeit. — Aber ſagen Sie nie wieder einem Kind, daß es auf ſeinen Ohren ſitzt, wenn es Quinten verwechſelt!

Fr.: Ja — tu ich denn das?

Verf.: Ich weiß nicht. Aber vor einer Viertelſtunde hätten Sie es gewiß getan. Von heute ab werden Sie ſich ſagen: Hut ab! ein Nachfahre Paleſtrinas und Mozarts!

Rundfrage über das abſolute Gehör.

Von Albert Wellek, Wien-Leipzig.

Das muſikaliſche Wortgefecht „Nord gegen Süden im muſikaliſchen Hören" erwähnt einen Fragebogen für Abſoluthörer, der in unſerer Zeitſchrift im Septemberheft 1930 erſchienen, nachher übrigens auch in der „Zeitſchrift für Muſikwiſſenſchaft", im Oktober desſelben Jahres, abgedruckt war. Unſer Dialog ſtützt ſich in manchem auch auf die Ergebniſſe dieſer Umfrage; und da wir damals den Teilnehmern der Rundfrage die Mitteilung der Ergebniſſe an dieſer Stelle in Ausſicht geſtellt hatten, wollen wir hier kurz darauf zurückkommen.

Der Einlauf betrug 36 Beantwortungen unſeres Fragebogens, abgeſehen von ſolchen, die vom Verfaſſer ſelbſt mit ihm bekannten Perſonen aufgenommen wurden. Die Zahl mag gering ſcheinen, iſt es aber nicht ſo ſehr, wenn man bedenkt, wie ſelten wirklich ausgeſprochenes abſolutes Gehör doch iſt, und wie ſchwer die weniger ausgeprägten Abſoluthörer dahin zu bringen ſind, ſich ſelbſt als ſolche zu erkennen. 23 Herren ſtehen 13 Damen gegenüber, was im Sinne der öfter gehörten Annahme ſpricht, daß das abſolute Gehör im allgemeinen das männliche Geſchlecht bevorzugt, wie dies ja auch, ſehr viel mehr noch, von der kompoſitoriſchen Begabung gilt.

Merkwürdig, oder vielleicht auch bezeichnend, iſt, daß unter dieſen 36 nicht eine Antwort aus Öſterreich ſtammt, auch dann nicht, wenn wir es in ſeinem alten Umfang nehmen: wiewohl doch der Verfaſſer ſelbſt Öſterreicher iſt. Dagegen hat ſich ein Schweizer und ſogar ein Däne beteiligt (letzterer ein Enkel des däniſchen Komponiſten Niels W. Gade); während die übrigen 34 Abſoluthörer Reichsdeutſche ſind. Hierunter ſind die Süddeutſchen mit bloß 9 Antworten in der Minderzahl gegen 18 Mittel- und 7 Norddeutſche.

Einigermaßen zuverläſſige Schlüſſe auf den Gehörtyp konnten begreiflicherweiſe nicht aus allen Antworten gezogen werden; hauptſächlich deshalb, weil ſelbſt diejenigen Beantworter, welche Fehler beim abſoluten Hören an ſich beobachtet haben, kaum etwas Näheres über die Art der Fehler — ihre Größe — zu ſagen wiſſen. Damit wurde die Frage nach der Tonähnlichkeit zur wichtigſten Frage; und da gehört es nun zu den Eigentümlichkeiten des norddeutſchen Gehörtyps, daß ihm dieſe Frage oft unverſtändlich oder geradeswegs ſinnlos erſcheint. Gleichwohl wird man aus der bloßen negativen Beantwortung dieſer Frage ſchwerlich ſchon auf den nordiſchen Typ ſchließen dürfen; und ſo kommt es, daß, ſoweit die Typen überhaupt agnoſziert werden konnten, der Südtyp überwiegt. Und zwar laſſen ſich insgeſamt 14 ſüdliche gegenüber 5 nördlichen Fällen vermuten, während die übrigen 17, alſo faſt die Hälfte, unentſchieden bleiben. Die „nördlichen" Fälle ſind durchwegs tatſächlich Nord- oder Mitteldeutſche; zu den „ſüdlichen" zählt überraſchenderweiſe der Däne und auch ein Nord- und ein Nordweſtdeutſcher, ferner ein nördlich-ſüdlicher Miſchfall; unter den übrigen 10 ſind 6 Süd- und 4 Mitteldeutſche. Beſonders ſchlagend als Südtyp charakteriſiert ſich ein Leipziger von halb ſüddeutſcher Abſtammung, indem er angibt, daß er „beim Pfeifen eines vorgeſungenen oder vorgeſpielten Tons meiſtens in der Quinte einſetze".

Nun gibt es neben dem Nord- und Südtyp noch einen 3. Typ des abſoluten Gehörs, der weſentlich anders geartet iſt. In unſerm Dialog iſt von „Tonfarbe" und „Intervallfarbe" die

Rede; dort ist „Farbe“ zunächst nur bildlich gemeint: wir haben kein besseres Wort, das Eigentümliche eines Tons oder Tonschritts zu bezeichnen, das ihn von jedem anderen unterscheidet. Es gibt aber auch Menschen, die diese „Farben“ wortwörtlich als Farben sehen, denen sie als Farben mit den Tönen mitgegeben sind: das ist das bekannte Phänomen des „Farbenhörens“. Der 3. Typ des absoluten Gehörs ist nun der, bei dem das absolute Gehör mit einem Farbengehör verbunden ist oder sogar mehr oder minder darauf beruht.

Die Ergebnisse unserer Rundfrage im Hinblick auf diesen 3. Typ sind erstaunlich reich, gerade angesichts der schwachen Beteiligung, und sie sind zum Teil von unbedingtem wissenschaftlichen Wert. Während mehrere Beantworter die bloße Möglichkeit einer Farbparallele zu den Tönen entschieden und sogar ausfällig zurückweisen, geben nicht weniger als 11, also fast ein Drittel von allen, an, Farben mehr oder minder zahlreich und regelmäßig mit Tönen oder Tonarten zu verbinden. Am häufigsten sind nicht Einzeltöne, sondern Tonarten, vorzugsweise Dur, selten Moll, der Gegenstand der Farbanknüpfung: von einer Dresdner Orchesterschülerin, die als einziges C-dur als „weiß“ empfindet, aufwärts bis zu zwei ihrer Kollegen, die volle 12 Tonartfarben für Dur und noch die eine oder andre für Moll bereit haben. In diesen Fällen handelt es sich wohl nur um Farb-Vorstellungen, die sich nicht aufdrängen und nach Belieben ausgeschaltet werden können. Des weiteren sind jedoch zwei Herren darunter: Professor Dr. Hermann Poppen, Universitätsmusikdirektor in Heidelberg, und Lothar Köhnke, Lehrer an der Orchesterschule der Sächsischen Staatskapelle in Dresden, die beide ein vollzähliges Tonsystem in Farben besitzen, welche sie „immer und unwillkürlich“ gegenwärtig haben, das sie verfolgt und nie verläßt, „ob sie daran denken oder nicht“; und beide erklären übereinstimmend, daß ihr absolutes Gehör auf diesen Farberscheinungen fußt. Der Fall Poppen ist insofern weniger ausgeprägt, als nur die Töne der weißen Tasten des Klaviers bei ihm stark ausgesprochene Farben haben, die chromatischen Zwischenstufen dagegen mehr als Varianten jener erscheinen; was wohl darauf zurückgehen mag, daß diese Tonfarben sich in früher Jugend herausgebildet haben werden, als das Musikempfinden noch vorwiegend diatonisch und auf die weißen Tasten konzentriert war. Demgegenüber hat Köhnke ein gleichmäßig ausgebildetes vollständiges Farbensystem dreifaltig: für die Einzeltöne, für die Durtonarten und für die Molltonarten! „Auf diesen Farbensinn“, sagt er, „kann ich mich mit absoluter Sicherheit verlassen; ich höre jeden angeschlagenen Ton oder Zusammenklang zunächst als Farbe und erkenne daran die Tonhöhe und -Lage“. „Ich bin der Ansicht, daß das sichere Unterscheiden der Farben bei mir das eigentliche (akustische) absolute Gehör ausmacht.“ Beide Herren scheinen im übrigen dem 2., süddeutschen Gehörtyp zuzuneigen; der 3. Typ des absoluten Gehörs — das Farbengehör — schließt ja die Zugehörigkeit zu einem der beiden andern nicht aus.

Hiemit ist also bewiesen, daß es ein indirektes absolutes Gehör gibt, das auf Farben beruht; eine Behauptung, die vom Verfasser schon vor Jahren aufgestellt worden und damals großen Zweifeln begegnet ist. Der einzige Fall dieser Art, der bisher bekannt geworden war und mit einiger Sicherheit so gedeutet werden konnte, ist der des angesehenen Wiener Musikforschers Prof. Dr. Robert Lach, bei welchem jedoch die Tonfarben heute schon wieder verblaßt sind (wie dies bei fortschreitenden Jahren oft vorzukommen pflegt), wodurch gleichzeitig bezeichnenderweise auch das absolute Gehör geschwunden ist. Fälle von der Ausgeprägtheit der eben beschriebenen scheinen demnach ganz außerordentlich selten, und es ist als ein Glücksfall zu bezeichnen, daß sie durch unsere Rundfrage ans Licht der Wissenschaft gezogen worden sind. Ich werde denn auch nicht verfehlen, sie einer genaueren wissenschaftlichen Würdigung zu unterziehen.

Hier sei nur abschließend allen Teilnehmern meiner Umfrage aufs herzlichste für ihr Interesse gedankt. Besonders verpflichtet bin ich auch den Herren Oberregierungsrat Rich. Wicke, Weimar, und Dr. Rich. Engländer, Dresden, die beide zwar nicht selbst den Fragebogen beantworten konnten, dafür aber aus eigenem Antrieb in ihrem Schülerkreise zur Beantwortung anregten.

Musiktantièmen.*)

Von Julius Nitsche, München.

Der Musikschutzverband (Verband zum Schutze musikalischer Urheberrechte) hält die Tätigkeit des konzertierenden Künstlers für ein einträgliches Gewerbe. Als Vertreter der Interessen der Komponisten sucht er für diese aus den vermeintlichen Riesengewinnen der konzertierenden Künstler möglichst viel herauszuschlagen. So lag mir ein der Münchener Geigerin Herma Studeny unterbreiteter Vertrag vor, nach dem diese für ein Pauschale von 100 M. das Recht haben soll, zwei Kammermusikwerke im Jahre je einmal (oder ein Kammermusikwerk im Jahr zweimal) zu spielen. Wenn sie eine tantièmepflichtige Sonate oder ein tantièmepflichtiges Streichquartett einstudiert hat, dann kann sie es im Rahmen des Pauschalvertrags für den Betrag von 100 M. nur in zwei Programmen zum Vortrag bringen. Für jede weitere Wiederholung verlangt der Musikschutzverband 60 M. (also mehr, statt weniger!). Ein Amateurorchester spielte eine Sinfonietta. Spieldauer zehn Minuten. Kostenpunkt: 140 M. Ein Concerto grosso von Händel oder ein Brandenburgisches von Bach wären um 140 M. billiger gewesen. Man fragt sich da: warum soll ein kleines Kammerorchester für zehn Minuten Spieldauer für Notenleihgebühr und Aufführungsrechte jedesmal 140 M. zahlen, wenn z. B. ein durchschnittliches Ölbild in einer modernen Kunstausstellung mit dem gleichen Betrage für Zeit und Ewigkeit bezahlt ist und wenn für das Bild doch wahrhaftig nicht weniger Geist, Kunst, Zeit und Mühe aufgewendet worden sind, damit es zustande kam?

Der Musikschutzverband begründet seine Forderung damit, daß der konzertierende Künstler alles bezahlt, was für die Konzertunternehmung nötig ist: Regiespesen für die Konzertdirektion, Saalmiete, Inserate, Plakatdruck und Plakatkleben, Programme und Eintrittskarten, Heizung und Beleuchtung des Konzertraumes, Hauspersonal für Reinigung, Bedienung, Garderobe usw., Miete, Transport und Stimmen des Klaviers, Instandhaltung der Streichinstrumente, Notenmaterial, Konzertkleidung; kurz, daß er einfach alles bezahlt und für einen Kammermusikabend 400 bis 1200 M. Kosten riskiert; nur eine Forderung will er nicht anerkennen, und das ist die Forderung des Komponisten, der die geistige Grundlage des Konzertabends, eben die Komposition, geschaffen hat. Der Komponist, dessen Forderung die höchste sein und an erster Stelle befriedigt werden sollte, er allein soll leer ausgehen.

Die konzertierenden Künstler aber sagen: Wir haben die Möglichkeit, die hohen Kosten eines Konzertabends einzubringen, wenn wir ausschließlich klassische oder vorklassische Musik spielen. Da ist mit ausreichendem Publikum zu rechnen. Gibt's wirklich ein kleines Defizit, nun, so geht's auf Propagandakosten; man muß eben auch Opfer bringen, um Schüler zu bekommen und um den noch Lebenden und Wirkenden zugezählt zu bleiben. Die Kritik kommt und beschäftigt sich in der Lokal- und Fachpresse mit der Leistung; daraus ergeben sich Konzertaufträge gegen festes Honorar, und ein etwaiges Defizit gleicht sich damit wieder aus. — Anders ist's mit Kompositionen der Lebenden. Da bleibt das Publikum aus. Das Besuchsverhältnis ist ungefähr das gleiche wie in der bildenden Kunst: in das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin oder in die Alte Pinakothek in München gehen viel mehr Menschen als in die Ständige Ausstellung des Vereins Berliner Künstler im Berliner Künstlerhaus oder in die Ständige Ausstellung der Künstlergenossenschaft in München. Zu dem viel größeren Kostenaufwand hat der Konzertierende auch noch den tief deprimierenden Anblick des leeren Saales, der qualitätsmindernd auf die Leistung einwirken kann. Die Kritik ist zwar anwesend; aber sie ignoriert die Leistung des konzertierenden Künstlers und bespricht in der Tages- und Fachpresse nur die

*) Wir geben hiermit zu diesem wichtigen Thema einem Wirtschaftsfachmann das Wort, der an den Vorarbeiten des internationalen Urheberschutzes in Rom in der Abteilung für bildende Kunst teilgenommen hat, zugleich aber durch seine nahen Beziehungen zur Musik auch mit Interesse die Entwicklung des Musikschutzes und seine Handhabung durch den Verband im Laufe der letzten Jahre verfolgte.

Komposition. Der Konzertierende bekommt also kein Werbematerial in die Hand; kein Konzertauftrag kann auf den modernen Abend hin zustandekommen; das Publikum liest nur von der Komposition, nicht von der Leistung des Vortragenden und kommt damit in Versuchung, diese für unwichtig zu halten. Und außer allen Kosten und moralischen Opfern kommt noch hinzu, daß das neue Werk eine unverhältnismäßig lange Vorbereitungszeit braucht; das oft gespielte klassische Streichquartett ist mit zwei Proben aufgefrischt; zum modernen Streichquartett sind vielleicht dreißig Proben nötig.

Daraus folgert der Konzertierende: Wenn wir den heutigen Komponisten so ungeheure Opfer an Geld, Zeit und Arbeit bringen, wenn wir für unsern Idealismus, das Werk der lebenden Komponisten durch unsern Vortrag fördern zu wollen, auch noch auf lohnende Konzertaufträge und Schülerzuwachs verzichten, dann ist es wohl angebracht, daß die Komponisten die Opfer anerkennen und nicht noch Forderungen stellen, die es ganz unmöglich machen, sich mit ihren Werken auseinanderzusetzen. Der Komponist reihe sich doch nicht unter die Plakatkleber, Garderobenfrauen und Billettkontrollierer ein! Er stelle sich als Künstler etwa auf die Stufe eines Romanschriftstellers, der ja vom Buchverleger auch erst prozentuell am Umsatz beteiligt wird. Nur wo der Umsatz von vornherein feststeht (z. B. bei Zeitschriften und Zeitungen, oder bei Büchern, deren Absatzziffer durch Erfahrung von vornherein bekannt ist), wird davon abgegangen und dem Autor sogleich ein bestimmter Betrag bewilligt werden können.

Tantièmen sind Gewinnanteile. Kein konzertierender Künstler hätte je etwas dagegen einzuwenden gehabt, daß der Komponist seinen Anteil am G e w i n n eines Konzertes haben soll, in dem seine Werke zum Vortrag gelangen. Da aber mit dem Musikschutzverband eine Einigung auf einer vernünftigen Grundlage nicht zu erzielen ist, steht jetzt die Angelegenheit so, daß die Musik der Lebenden einfach aus den Konzertprogrammen der Instrumentalsolisten und der Konzertsänger verschwindet. Und allgemein hört man das Witzwort umgehen, der Musikschutzverband meine, er sei dazu da, das Publikum vor moderner Musik zu schützen.

Für die Komponisten, die das Unglück haben, dem Musikschutzverband anzugehören, ist die Lage unentwirrbar schwierig, weil sie auch Manuskripte nicht hergeben dürfen, ohne daß der Verband mit dem Konzertierenden tarifmäßig verrechnet. Damit schwindet die ernste moderne Musik aus den Konzertsälen. Es entsteht ein falsches Bild vom musikalischen Schaffen unserer Zeit, weil das Publikum zu der Meinung kommen muß, es werde heute nur Schlagermusik geschrieben, keine Sonaten, keine Kammermusikwerke, keine Lieder, keine Symphonien und keine Solistenkonzerte.

Die Konzertierenden haben nur zu gewinnen aus dem Verzicht auf Musik der Lebenden; sie haben besser besuchte Konzerte, brauchbarere Besprechungen, sie sparen Geld und Arbeit; sie haben einfach alle Vorteile. Die Komponisten sind fast ausnahmslos festbesoldete Orchesterdirigenten oder Lehrer an staatlichen oder städtischen Musikschulen, wenige von ihnen Lehrer in privater Tätigkeit; kein einziger ist darauf angewiesen, vom Ertrag der Kompositionen zu leben; sie nehmen die Sache vorläufig nicht für wichtig genug, um energisch gegen ihren eigenen Verband vorzugehen.

Die wirklich Leidtragenden sind die Verleger und die Musikalienhändler. Die Verleger haben große Summen in die Herstellung von Notenwerken hineingesteckt. Sie taten das im Vertrauen darauf, daß sie vom Ertrag der Aufführungen 25 Prozent erhalten sollten. Das ist nicht viel in Anbetracht der phantastisch hohen Kosten für die Herstellung von Notenwerken, die in der Regel noch erschwert wurde durch umfangreiche und oftmalige Korrekturen. Nun untergräbt der Schutzverband der Komponisten selbst die Absatzmöglichkeit, die vorher schon nicht groß war. Der konzertierende Künstler fühlt sich kaum noch veranlaßt, Notenwerke der Lebenden zu kaufen. Da außerdem das Publikum von neuer Konzertsaalmusik fast nichts hört, kommt auch die Anregung für die Hausmusik treibenden Amateure, sich mit moderner Musik zu beschäftigen, in Wegfall. Der musikliebende Laie spielt oder singt, was ihm gefallen hat; gewinnt er den Eindruck, daß Berufsmusiker unter der Produktion der Lebenden nichts Aufführungsfähiges finden, dann hat er als Laie nicht nötig sich in unbekanntes Gelände zu wagen.

So liegt die ganze Produktion fest. Manches wäre wert, daß es zum Erklingen gebracht würde und, wenn sich einmal die Konzertierenden seiner angenommen haben, auch in musikfreudige Privathaushalte seinen Einzug fände. Der Schaden ist schon jetzt unberechenbar hoch. Er wächst mit jedem Tag. Die Sache hat nämlich neben der künstlerischen auch noch eine andre Seite. Wenn durch Einfrieren der zeitgenössischen Produktion die Verleger außerstand gesetzt werden, neue Werke herauszubringen, dann werden mit dem Verlagswesen auch die herstellenden Gewerbe, Notenstich und -druck, zum Einschrumpfen gebracht. Flotter Betrieb verbilligt die Herstellung; schlechter Geschäftsgang tut das zwar anfangs auch, führt aber am Ende zu Verteuerung. Und zu der Preissteigerung als Folge der Seltenheit des Gewerbes kommt noch die wachsende Belastung durch Arbeitslosigkeit. Die Preisspannung zwischen den durch Notverordnung verbilligten alten Werken und den neu herzustellenden wächst ins Riesenhafte. Der Ausweg aus den Schwierigkeiten verstopft sich immer mehr. Und der Zeitpunkt rückt näher, in dem der Verleger gern ein neues Werk auflegen möchte; aber er kann nicht mehr, weil die erforderlichen Exemplare durch Abschreiben hergestellt werden können und das Abschreiben billiger zu stehen kommt.

Es wäre im Interesse aller Beteiligten und auch sehr im Interesse des musikalischen Lebens der Gegenwart, wenn sich einmal Musikverleger und Musikalienhändler zu der Frage äußerten, die bisher nur von Komponisten und Konzertierenden behandelt und jetzt einfach durch passive Resistenz der Konzertierenden zur Erledigung gebracht wird.

Eine Oper wird totgeschwiegen.

Skizze aus dem Leben von Fritz Stege, Berlin.

„Wie — wie sagten Sie?“ stotterte Heinz Rühling und gab sich gar keine Mühe, seine Aufregung zu verbergen. „Sie kommen vom . . . vom . . .“

„Vom Union-Verlag“, ergänzte der freundliche alte Herr, der ganz unvermittelt in den ärmlichen Arbeitsraum des jungen Komponisten eingedrungen war, und weidete sich an seinem Erstaunen. Zugleich musterten die Augen des Gastes die Einrichtung des Raumes, und in Gedanken beschloß er, sein Angebot um abermals hundert Mark zu erniedrigen.

„Wir haben Gelegenheit gehabt, uns bei der Uraufführung Ihrer Volksoper ‚Sang und Sage‘ von den Vorzügen des Werkes zu überzeugen, und bieten Ihnen einen günstigen Verlagskontrakt. Ich nehme an, daß Ihnen die Vorteile einer Verbindung mit unserem Großunternehmen genügend bekannt sind . . .“

O, Heinz Rühling wußte genug, um nicht beinahe einen lauten Jubelschrei auszustoßen. Das war ja der Union-Verlag, der fast alle großen Theater an der Hand hatte und ihnen geradezu vorschreiben durfte, welche Neuheiten im Verlauf der Saison aufgeführt wurden. Man erzählte sich viel von den unwahrscheinlichen Verbindungen dieses Unternehmens, das, von internationalen Banken gestützt, in der Tat die Macht besaß, über die Entwicklung der deutschen Musik zu entscheiden. . . .

Heinz Rühling sah sich auf dem Gipfelpunkt seiner hochragenden Wünsche und ließ seine Gedanken noch einmal flüchtig in die Vergangenheit tauchen. Er erlebte in einer Sekunde das Fieber des Schaffenden, die bangende Angst um endliches Gelingen, die Furcht vor den Absagebriefen der Theater. Aber er hatte Glück. War es die Neuheit der Opernform, die zum ersten Male den strengen Stil des Mittelalters auf die musikdramatische Ebene verpflanzte und von dort aus Verbindungen zur Gegenwart suchte, war es die Eigenheit des selbstverfaßten Märchenstoffes — kurzum, sein Werk fand Gnade vor den Augen eines westdeutschen Theaterintendanten. Die Première war ein ganz unerwarteter Erfolg. Zagend saß Rühling in der Direktionsloge und bangte um sein Werk. Wird das alte Märchen von der Prinzessin, deren Kuß jedem Liebenden den Tod bringt, auch richtig verstanden werden? Wird man die Tendenz erkennen, daß nur eine geläuterte reine Minne ohne körperliches Begehren die Prinzessin

von ihrem Fluch zu erlösen vermag? Und wird man den Vergleich zur Gegenwart ziehen und sich fragen, wie weit die heutige oberflächliche Zeit von der hohen Auffassung der Liebe entfernt ist, die ihren Lohn in der Entsagung findet?

„Gestatten Sie: mein Name ist Rehfuß. Jakob Rehfuß. Wollen Sie so freundlich sein, an diese Stelle hier Ihre Unterschrift zu setzen?"

Heinz Rühling starrte auf das Papier, und in seiner Vorstellung wandelten sich die Druckzeilen in die Notenlinien seiner Partitur. Er mußte es wirklich glauben, daß ihm ein großer Wurf gelungen war. Mußte glauben, was ihm die andern gesagt haben: daß er der Schöpfer der modernen deutschen Volksoper geworden sei. Daß es noch keiner verstanden habe, so wie er den Geheimnissen der Volksseele nachzuspüren, altdeutsche Weisen so dramatisch zu verknüpfen, echte Volksmotive wie den Reigen vor der Dorflinde geschickt in den Rahmen einzubeziehen und die Höhepunkte so überzeugend zu gestalten, daß die Hörerschaft tief ergriffen war, als zum Schluß der Minnesänger nach einem melodienreichen Duett mit der von ihm geliebten Prinzessin in stiller Entsagung seiner Wege geht, während gleichzeitig der Fluch von ihren Lippen genommen wird, der so vielen gierigen, lüsternen Bewerbern den Tod als Strafe für ihre Mißachtung der hohen Minne gebracht hat. . . .

„Unterschreiben Sie ruhig! Ich denke, schon in der nächsten Saison . . . in Kiel, in Hannover, in Breslau . . . vielleicht sogar in der Berliner Staatsoper . . ."

Heinz Rühling vermochte sich später nicht zu entsinnen, wie seine Unterschrift in den Kontrakt kam. Noch weniger konnte er angeben, was für Bedingungen der Kontrakt enthielt. Vor seinen Ohren summten immer noch die letzten Worte des freundlichen Herrn Rehfuß. „In Kiel, in Hannover, in Breslau, vielleicht sogar in der Berliner Staatsoper . . ."

Die Monate vergingen. Heinz Rühling sah mit fieberhafter Spannung von Tag zu Tag der Morgenpost entgegen. Kein Brief teilte ihm die geplante Aufführung seiner Oper mit, keine Nachricht des Union-Verlages erfüllte seine sehnlichsten Hoffnungen. In der Tagespresse und den Fachzeitschriften verfolgte er die Angaben über Neuerwerbungen der deutschen Bühnen. Er sah, daß Hannover seinen Bedarf an Neuheiten bereits gedeckt hatte. Ebenso Kiel. Ebenso Breslau. Er schrieb an den Union-Verlag. Bescheiden, fast zu unterwürfig. Erhielt keine Antwort. Schrieb nochmals. Dringender, energischer. Nach langer Zeit ein nichtssagender Bescheid: Wir bedauern, aber die Verhältnisse gestatten zur Zeit nicht usw. Aber ganz bestimmt in der nächsten Saison, und anbei senden wir Ihnen die ersten Korrekturbogen des Klavierauszuges, hochachtungsvoll.

Das Jahr verging. Heinz Rühling hatte Gelegenheit, den Pressechef eines bedeutenden Landestheaters kennen zu lernen. „Haben Sie schon den Klavierauszug meiner Oper ‚Sang und Sage' einmal durchgesehen?" — „Wie? Was? Davon höre ich ja heute zum ersten Male!" — „Ja, hat Ihnen denn der Union-Verlag keine Ansichtssendung geschickt?" — „Gott bewahre! Hier haben Sie den diesjährigen Verlagsprospekt. Sie sehen — Ihre Oper ist nicht einmal angeführt!"

Heinz Rühling glaubte den Verstand zu verlieren. Seine liebe Oper, sein liebes Märchenspiel vergessen, mißachtet, ausgestoßen aus der Reihe der Bühnenerfolge. Da soll doch gleich . . .

Er hatte nicht einmal das Reisegeld, um den Verlag aufsuchen zu können. Ein guter Freund bot ihm seine Hilfe an. Rühling wurde mit jener Freundlichkeit empfangen, die zu erkennen gibt, daß der Besucher lästig erscheint. „Aber wo denken Sie hin, verehrter junger Freund! Bei unserer starken Inanspruchnahme — bei unserer Massenproduktion — und überhaupt — wissen Sie — wir müssen Ihnen ganz offen sagen: Ihre Oper *paßt nicht zu der kunstpolitischen Richtung, die wir in diesem Jahre an den deutschen Bühnen verfolgen. . . .* Haben Sie inzwischen etwas Neues komponiert?"

Der gleiche Freund, der ihm die Reise ermöglicht hatte, wandte sich an den Union-Verlag mit der Anfrage, unter welchen Bedingungen es möglich sei, die Oper zurückzukaufen. Der Verlag lehnte jede Verhandlung darüber ab. Enttäuscht gab der Freund dem jungen Komponisten den Rat, einen Prozeß gegen die Firma anzustrengen wegen Verletzung des Paragra-

phen 32 des Verlagsgesetzes, der dem Verleger die vertragsmäßige Verbreitung eines übernommenen Werkes zur Pflicht macht. Der Freund konnte ihm nur eine kleine Summe zur Verfügung stellen. Der Prozeß zog sich in die Länge. Während der Verhandlungen war mit keiner Aufführungsmöglichkeit der Oper zu rechnen. Die Kosten wuchsen ins Unermessene. Rühling verpfändete seinen gesamten, nicht gerade wertvollen Besitz. An manchen Tagen stand er hungernd vor den Speisehäusern der Großstadt — ohne einen Pfennig Geld in der Tasche. Den erfahrenen Rechtsanwälten des Union-Verlages gelang es, den Prozeß zu ihren Gunsten zu entscheiden. Rühling brach unter diesem Ergebnis fast zusammen. Da trafen einige Worte sein Ohr — beim Hinausgehen aus dem Gerichtssaal — hinter der Türe. . . .

„Na? Der macht nicht mehr lange! Haben Sie sein verhungertes Gesicht gesehen?"

Ein widerliches Lachen ließ den Lauschenden erschauern.

„Fabelhaft — unser Chef. Der weiß, was er will. Der versteht es, allzu gefährliche deutsche Talente im Zaume zu halten, damit sie nicht den Siegeszug der einzig wahren und zeitgemäßen internationalen Kunst unversehens aufhalten. . . ."

Einen Augenblick — einen ganz kleinen Augenblick fühlte Heinz Rühling den brennenden Wunsch, dem Sprecher die Kehle zuzudrücken. Dann aber empfand er dankbar den Fingerzeig des Schicksals, das ihm noch einmal, ein letztes Mal Gelegenheit bot, seine Widerstandskraft zu stählen und den qualvollen Selbstmordgedanken ein trotziges „Und dennoch" entgegenzustemmen.

Ein Jahr darauf wurde am Stadttheater einer süddeutschen Provinzstadt eine neue Oper aufgeführt. Von einem ganz unbekannten, noch nie hervorgetretenen Komponisten. Wie hieß er doch gleich? Ja richtig — von Heinrich Zwinger. Oder so ähnlich. Selten hatte ein Werk einen derartigen Erfolg errungen. Kaum zuvor hatte man eine derart kraftvolle musikalische Sprache gehört, die ganz auf dem Boden des deutschen Volkstums wurzelte, ohne den Anschluß an die Gegenwart zu verlieren. Die Première sah ein aufs Tiefste ergriffenes Publikum.

Der Komponist stand hinter den Kulissen und weigerte sich, auf die Bühne zu gehen.

Da hörte er hinter sich eine quäkende, widerlich freundliche Stimme, die ihm bekannt vorkam.

„Ist das dort der junge Maestro? Guten Tag, Herr Zwinger! Ich habe die Ehre, Ihnen die Glückwünsche des Union-Verlages zu überbringen und Sie zu fragen, ob Sie Ihr hervorragendes Werk nicht unserem Verlag . . ."

Blitzschnell wandte sich der Komponist um.

„Ah — wir kennen uns doch? Mein Name ist Rehfuß, Jakob Rehfuß! Und Sie sind Herr Rühling, nicht wahr? Ja — eh — sehen Sie — eh — habe ich Ihnen nicht gleich gesagt, daß Sie noch mal e Leuchte am Firmament des Musiklebens werden — was sag' ich — e Leuchte — nein — e Sonne — e . . ."

Heinz Rühling verließ wortlos den Bühnenraum, suchte den Ausgang und trat in die kühle, sternenklare Nacht hinaus.

Hinter ihm verebbten die Wogen des Beifalls.

Und vor ihm lag die unermeßlich weite, unbekannte, aber von tröstendem Hoffnungsglanz erhellte Zukunft.

Musikalische Saphire.

Von Walter Niemann, Leipzig.

Zweites Gefunkel.

In England fragt man: Is the composer British? — ist er Engländer nach Abstammung, Erziehung, Studium, Charakter, künstlerischer Art? In Frankreich: Hat er Kultur, Geschmack, Form- und Klangsinn, dichterisches Empfinden, hohe Allgemeinbildung? In Deutschland: Wo verlegt er, ist er Jude oder Christ, Nationalsozialist oder Kommunist, hat er eine äußere Machtstellung als Konservatoriumsdirektor oder -lehrer, ist er auch Kritiker, welchen Stil, welche Rich-

tung vertritt er (siehe Riemann für den Lebenslauf, „Anbruch", „Auftakt", „Melos", „Weihergarten" für den Stil), gehört er zur „Neuen Musik" oder gar noch zu den abgestandenen Nachromantikern und Impressionisten, mit welcher Etikette ist er signiert, in welcher Schublade liegen seine Akten, mit welchem Schlagwort wird sein Schaffen „umrissen"? —

*

Merkblatt für den Kritiker: Verlange immer das, was du nicht zu hören bekommst! Schreibt der Komponist ein Biedermeier-Menuett von 1830, schüttle mit sanftem Vorwurf dein kritisches Haupt und sage, du kämest über die inneren Divergenzen zwischen Form und Stil nicht hinweg. Schreibt der Komponist eine Sarabande im Stil des 17. Jahrhunderts, so fordere eine in dem des 18. Schreibt er eine Allemande in Bachischer Art, so verlange eine in Form und Stil Frobergers. So was macht sich immer gut, und die Leute staunen über deine tiefen Kenntnisse der geheimnisvollen alten Tanzformen.

*

Wenn du von der Uraufführung eines großen, fünfsätzigen modernen Orchesterwerks noch gar nichts verstanden hast, so schreibe getrost: die äußere Routine überwiegt die innere Notwendigkeit seiner Komposition. Das führt zu keinen unangenehmen Weiterungen, und wenn es dir nicht grade nützt, so schadet es doch nur dem Komponisten.

*

Bist du ein prominenter Pianist (oder willst du einer sein), so studiere dir etwa Brahms' f-moll-Sonate, eine große Sonate — am besten die Hammerklavier- oder die Waldstein- oder die in as op. 110- — von Beethoven, eine Gruppe Präludien und Fugen aus dem „Wohltemperierten" von J. S. Bach und den „Carneval" von Schumann (oder eine Sonate von Chopin) ein. Mit diesem erstaunlich neuen und unbekannten Programm kannst du dein ganzes Leben volkstümliche Klavierabende geben und volle Häuser machen.

*

Suche der großen, vielfältig zusammengesetzten Hörermasse des Rundfunk niemals durch kurze einführende oder verbindende Worte die Einführung in dein Schaffen zu erleichtern. So was — das wird dir die Kritik bescheinigen — ist heute verwerflich, lehrhaft, pedantisch, komisch und ein trauriges, unzeitgemäßes Zeichen der programmatischen oder malerischen Einstellung des Komponisten.

*

„Man muß etwas haben, woran man sich halten kann." Viele Kritiker haben leider nicht nur nichts, woran sie sich halten können, sondern sie haben auch keinen Grund und Boden unter den Füßen.

*

Die deutschen Rundfunkzeitungen zeichnen sich in der Regel dadurch aus, daß sie das bringen, was der musikalische Durchschnittshörer nicht braucht, und das nicht bringen, was er braucht.

Zum Exempel: Er wird aus der Bastler-Beilage ganz genau erfahren, daß die Größe des Anodenwiderstandes der Audionröhre am kritischsten ist, da von ihm der Einsatz der Rückkopplung zum Teil mit abhängt. Er wird auch in der Kriminalroman-Beilage erfahren, wie Mr. Piff vom Londoner Scotland Yard Miß Mixedpickles das gestohlene Diamantenkollier wieder auf der „Britannic" während ihrer Überfahrt nach den U. S. A. abjagte. Er wird auch in den Programmen der ausländischen Sender lesen können, daß der russische Stalin-Sender von 0,2—0,4 Uhr Nachrichten sendet.

Aber er wird zum Requiem von Brahms, zum Chorkonzert des Motettenchors, zum Modernen Liederabend, zum uraufgeführten Männerchor vergebens die Lieder- und Chortexte suchen!

*

Liest man die Stimmen der radikalen Linken, so erfährt man, daß der Rundfunk vor allem für die künstlerische und wirtschaftliche Sicherung und Festigung der neuen Künstler-Generation

(d. h. der ganz auf die „Neue Musik" eingestellten Künstler-Generation) da ist. Der Rundfunk ist die letzte, innerste Verteidigungsposition der aus allen Außenwerken — Oper, Konzert, Hausmusik, Unterricht, Vortrag — längst langsam herausgedrängten „Neuen Musik". Nun kann sie zeigen, daß sie „das Volk" und das „Gemeinschaftsmusizieren", mit dem sie so gerne kokettiert, hinter sich hat. Die radikalisierenden Programme der deutschen Sender sprechen dafür, des Volkes Stimme aber dagegen. Hiervon aber, von des Volkes Stimme, hängt die wirtschaftliche Sicherung und Festigung des deutschen Rundfunk ab. Ohne sie ist aber an die künstlerische Sicherung der neuen Künstler-Generation nicht zu denken. So ist alles ein Kreislauf und dafür gesorgt, daß die Neuen-Musik-Bäume nicht in den Himmel wachsen.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die Saison nähert sich ihrem diesjährigen Abschluß, und die Zahl der musikalischen Veranstaltungen vermindert sich von Tag zu Tag. Und ob die wieder aufgenommenen „Kunstwochen" vor der Sommerpause zur Neubelebung des Berliner Musikbildes beitragen werden, dürfte denn doch recht fraglich erscheinen.

In der Oper gab's ein paar unwichtige Neueinstudierungen: Mozarts „Entführung", Verdis „Simone Boccanegra" und die „Ariadne" von Strauß. Dieses Werk, das in einer sehenswerten, geschmackvollen Inszenierung Tietjens dargeboten wurde, bedeutete in seiner vorbildlichen Rollenbesetzung mit Maria Ivogün, Max Lorenz, Anni Konetzni u. a. nicht nur ein künstlerisches Ereignis, sondern geradezu ein Erlebnis. Richard Strauß wohnte der Première persönlich bei und durfte sich wiederholt dem begeisterten Publikum zeigen. Leo Blech war der vortreffliche Dirigent des Abends.

Selbstverständlich bietet auch das Konzertleben selbst für anspruchsvolle Hörerkreise noch genügend reiche Anregungen. Etwa Kleibers ausverkaufter Beethovenabend mit dem reifen Solospiel von Wilhelm Backhaus. Oder das Konzert des Ärzte-Orchesters unter Leitung von Dr. Kurt Singer mit der Aufführung des Bachschen „Magnificat" in stillos schleppenden Tempi, oder die Kammermusikabende des Rosé-Quartett oder des ausgezeichneten Lütticher Streichquartetts, oder Solisten wie die indianische Sängerin Lushanya, die in ihrer Naivität so rührend ist, daß man ihr kein häßliches Wort über ihre gesangliche Unzulänglichkeit sagen möchte. . . .

Aber einige wenige Veranstaltungen nur heben sich über den Durchschnitt des Konzertniveaus hinaus, weil sie typische Züge des Berliner Musiklebens zeigen und zu grundsätzlichen Betrachtungen Anlaß geben. Da ist zunächst das Festkonzert anläßlich der Fünfzigjahrfeier des Berliner Philharmonischen Orchesters. Eingebettet zwischen Bach und Bruckner erblickte ein Variationenwerk von Paul Hindemith, betitelt „Ein Philharmonisches Konzert", das Licht der Tonwelt. Es handelt sich um eine Modernisierung der Concerto grosso in der Gegenüberstellung verschiedenster solistisch verwendeter Instrumente. Hindemith gelangt in dieser Arbeit zu einer deutlichen Auflockerung der Struktur und Durchsichtigkeit des harmonischen Gefüges. Die Einfälle selbst lassen jedoch soviel zu wünschen übrig, daß ein ablehnendes Gesamturteil über diesen neuen Hindemith nicht zu vermeiden ist. Hindemith durfte sein Opus dem Philharmonischen Orchester und seinem Dirigenten anläßlich des Jubiläums widmen. Eine Ehre für — den Komponisten. Der Festakt selbst brachte Ehrungen sonder Zahl für Furtwängler, dem von der Reichsregierung die Goethe-Medaille verliehen wurde, und der neben dem Harfenisten Otto Müller als ältestem Orchestermitglied die Ehrenmitgliedschaft der Philharmoniker erwarb. Dem Orchester selbst wurde von Oberbürgermeister Sahm die finanzielle Sicherstellung zugesagt. In allen Ansprachen kam die herzliche Liebe für diesen vorbildlichen Klangkörper zum Ausdruck, der dazu berufen ist, das Ansehen deut-

scher Musikkultur im Ausland zu befestigen. Mit Beethovens „Freudensymphonie" klang das Fest stimmungsvoll aus.

Als zweites Ereignis von typischer Bedeutung sei die Hugo Kaun-Gedächtnisfeier des „Berliner Sängerbundes" erwähnt. Wie stark die Persönlichkeit des Altmeisters deutschen Chorgesanges gerade in den Herzen der deutschen Sängerschaft verwurzelt ist, das charakterisierte der Vorsitzende des Sängerbundes, Rektor Brauner, mit verständnisvollen Worten. Auf dem geschmückten Podium des Hochschulsaales, angesichts der Bronzebüste Kauns vor den umflorten Sängerfahnen, fanden sich unsere bedeutendsten Konzertchöre ein, um dem Verstorbenen einen klingenden Gruß nachzusenden: Der Berliner Lehrergesangverein unter Hugo Rüdel, die Liedertafel unter Max Wiedemann, der Sängerverein unter Max Eschke, der Beethovenchor unter Hanns Mießner, und Kauns volkstümlichste Chorlieder erlebten eine eindrucksvolle Wiedergabe. Die Feier, an der auch die Angehörigen Kauns teilnahmen, wurde zum Teil auch auf den Berliner Rundfunksender übertragen. Eine reichlich verspätete Ehrung. Was einmal versäumt wurde, läßt sich nicht so leicht wieder gutmachen. Merkwürdig, wie lange die von M. v. Schillings angekündigte Kaun-Feier der „Akademie der Künste" auf sich warten läßt!

Und an dritter Stelle sei auf eigenartig neue Wege des Chorgesanges hingewiesen, die neuerdings vom „Arbeitersängerbund" beschritten werden. Diese Chorexperimente dürfen für denjenigen, der vorurteilslos nach neuen chorgesanglichen Formen Ausschau hält, unmöglich unbeachtet bleiben. Der „Schubertchor" brachte unlängst ein originelles Werk zur Uraufführung, betitelt „Mann in Beton", mit dem Untertitel „Proletarische Ballade für Männerchor, Orchester, sieben Sprecher und Film" von Stemmle und Weisenborn, Musik von Walter Gronostay. Man charakterisiert dieses szenisch aufgeführte Chorwerk am besten als „Chormontage". Die Erzählung von einem Arbeiter, der bei einem Dammbau versehentlich in einen Brückenpfeiler eingeschlossen wird und geopfert werden muß, um nicht den Bau des betonierten Staudammes zu gefährden, gliedert sich in Sprechpartien, Chöre, Orchesterzwischenspiele und Sologesänge. Neu ist die dramatische Belebung des Chores (Gestikulationen), die illustrierende Verwendung von Lichtbildern und die Einfügung eines besonderen Podiums, auf dem die Sprecher zu Scheinwerferbeleuchtung regelrecht agieren. Das Auf- und Abtreten der Arbeitgeber unterstreicht der Chor der Arbeiter durch Zwischenrufe, das Marschieren des Arbeiterheeres wird angedeutet, kurzum, ein Mittelding zwischen Oper und Konzertstück ist geschaffen, das ungemein fesselnd und lebendig wirkt. Die Wurzeln dieser neuen Form ruhen zweifellos in den funkmusikalischen Hörbildern und dem Mahagonny-Stil Kurt Weills. Gelänge es, den Inhalt von der üblichen klassenkämpferischen Tendenz loszulösen, so wäre hiermit eine wesentliche Bereicherung des Konzertlebens gewonnen, die der zur Zeit stagnierenden Konzertentwicklung bahnbrechend neue Wege weist.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Zu dem Bericht über die große Feier des Haydn-Jubiläums ist eine der eindrucksvollsten Aufführungen nachzutragen, mit der die Wiener Burgkapelle, jene alte Pflegestelle geistlicher Musik, durch selten gehörte Werke von Josef Haydn, unter der Leitung von Karl Luze und Mitwirkung der Sängerknaben, sich ein besonderes Verdienst erwarb. Eingeleitet durch feierliche Festfanfaren, geblasen auf silbernen Trompeten, die noch aus der Zeit Maria Theresias stammen, und abgeschlossen durch das prachtvolle, leider nur so selten gehörte „Te Deum", stand im Mittelpunkte die „Missa in honorem Sancti Bernardi de Offida", jenes Werk aus dem Jahre 1796, das Haydn als Revolutionär der Form zeigt, indem er hier zum ersten Male statt der bisher üblichen Arien ein Soloquartett verwendet. Diese und die bekanntere „Heiligmesse" mit dem innigen Benediktus machten die Veranstaltung zu einer der schönsten des

ganzen Haydnfeftes. Das liebliche „Stabat mater“ des jungen Haydn erklang in einer Kirchenaufführung durch den Gefangverein öfterreichifcher Eifenbahnbeamten unter Prof. Führichs Leitung, endlich die „Harmoniemeffe“ im Stefansdom zu einem feierlichen, von dem inzwifchen verfchiedenen Kardinal Fürfterzbifchof Dr. Piffl felbft zelebrierten Hochamt; mit diefer weihevollen Aufführung des letzten größten kirchenmufikalifchen Werkes von Haydn, unter Domkapellmeifter Ferdinand Habel, war die denkwürdige Huldigung befchloffen, die Wien und Öfterreich ihrem großen Tonmeifter darbrachten.

Jofef Marx' fünfzigfter Geburtstag wurde mit einem ihm gewidmeten Konzert feftlich begangen; felbftverftändlich beherrfchte auch da, wie im ganzen Schaffen von Marx, das Lied die Fülle des Gebotenen, und der glückliche Komponift hatte in Lotte Lehmann und Jofef Manowarda, die er felbft am Flügel begleitete, Interpreten, die fowohl nach der Seite der Intelligenz des Vortrags, als in Bezug auf das Moment des höchften finnlichen Wohlklangs, das bei Marx ja immer eine nicht nachzulaffende Grundbedingung ift, die höchften Anforderungen erfüllten.

Um Jofeph Haas der in Wien — trotz eines vor mehreren Jahren vom Domorganiften Karl Walter durchgeführten großen Haas-Abends im Dom — noch immer nicht zur vollen verdienten Anerkennung gelangt ift, bemühte fich mit fchönem Erfolg ein von Rudolf Preißler veranftaltetes Konzert in der Urania.

Die Anwefenheit Hans Pfitzners in Wien nahm die Wiener Pfitzner-Gemeinde zum erwünfchten Anlaß, um, wie in früheren Jahren, in dem intimeren Rahmen der fogenannten Doblingerfchen Hauskonzerte, einen Abend feinen jüngften Schöpfungen zu widmen. Fritz Sedlak, Primgeiger des nach ihm benannten Quartetts, fpielte mit Walter Bricht, der den Klavierpart aufs klarfte herauszuarbeiten verftand, die Violinfonate. Pfitzner felbft begleitete feine letzten Lieder op. 40 zum Gefange von Alice Schrötter-Coroza, einer Gefangskünftlerin von großem Format, adeliger Stimmgebung und tief eindringender Vortragskunft. Am Schluffe bereitete Pfitzner den Wienern eine ungewöhnliche und genußvolle Stunde: anftelle des verhinderten Sängers interpretierte er felbft vom Flügel aus feine letzterfchienene Kompofition, die tief gehaltvollen drei Sonette op. 41. Der ungewöhnliche Vorgang wurde zum unvergeßlichen Ereignis, denn man war in die Lage verfetzt, die künftlerifchen Abfichten des fchöpferifchen Geiftes gleichfam unmittelbar von der Quelle weg zu genießen.

Aus dem Inhalt der vielen fonftigen Kompofitionskonzerte diefer Winterfpielzeit fielen uns Lieder von Franz Mittler und Jofef Rinaldini, ferner eine fchöne Cello-Sonate von Frieda Kern auf, doch muß ich mich hier mit ihrer bloßen Erwähnung begnügen.

An Orchefterkonzerten war die ausklingende Saifon gleichfalls nicht arm. Bruno Walter zog aus einer Aufführung der Fünften Sinfonie von Tfchaikowfky alle Effekte dramatifch belebter Virtuofenmufik hervor. In einem reizvoll gefälligen Concerto grosso für Klavier und Streicher von Erneft Bloch glänzte er dann als Dirigent und Klavierfpieler zugleich. Zu unferem letzten Bericht über die Aufführung der Matthäus-Paffion unter Robert Heger wäre ergänzend feftzuftellen, daß fich in dem Soloquartett neben den im Oratorium längft bewährten Stimmen von Mia Peltenburg, Helge Roswaenge und unfrem Manowarda der gehaltvolle Baß von Georg Hann und der vollklingende fatte Alt von Ifolde Riehl prachtvoll einfügten und hervorragend bewährten.

Wilhelm Furtwängler, als Brucknerdirigent berufen und auserwählt, erfreute im erften Nicolaikonzert der Philharmoniker mit der Siebenten, Clemens Krauß im zweiten mit einem Wagner-Strauß-Programm, deffen foliftifchen Teil Kammerfänger Friedrich Schorr beftritt.

Die Volksoper bot mit Georg Baklanoff eine blendende Aufführung der „Tosca“, blendend vor allem durch fein Spiel und die naturaliftifche Gefte, aber auch durch feinen Gefang,

dessen bezwingende Kunst vorhandene Mängel der Stimme gar nicht aufkommen läßt. Weniger erfreulich und notwendig schien es uns, daß wir nun auch den „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" von Bert Brecht und Kurt Weill über uns ergehen lassen mußten. Diese ganz an unsre wertlose und wertverachtende Zeit gebundene, auf höhere Wertung gar keinen Anspruch erhebende musikalisch-dramatische Eintagsfliege bleibt in dem genugsam bekannten parodistisch-negierenden „Stil" der Dreigroschenoper und braucht darum kaum genauer besprochen zu werden. Den Veranstaltern, die sich „Wiener Opernproduktion" betiteln und die Aufgabe gestellt haben, unbekannt gebliebenes modernes Opernschaffen lebendig zu machen, wünschen wir Glück — zu hoffentlich besserer Wahl für die Zukunft. Eine im Konzertsaal durchgeführte, aber trotzdem bühnenmäßige Aufführung von Bizets „Djamileh", des lieblichen Einakters, den wir seit Mahlers Zeiten mit der unvergeßlichen Renard nicht gehört haben, brachte Rainer Simons mit einem Ensemble durch ihn geschulter Kräfte heraus; darin fiel die nach Erscheinung, Spiel und Gesang einheitliche Leistung der Frau Michiko Meinl-Tanaka als Djamileh angenehm auf.

In der Staatsoper war der neustudierte „Maskenball" zu hören, unter Arturo Lucons als des Gastdirigenten sorgfältiger Leitung, mit Pataky als Grafen Richard, Schipper als René und Frau Zika als Amelia. Insbesondere die letztgenannte Künstlerin müssen wir als eine der glücklichsten Akquisitionen der Staatsoperndirektion anerkennend hervorheben. Ein, allerdings nicht neustudierter „Tannhäuser" mit Tino Pattiera, der bereits ein Lieblingsgast bei uns geworden ist, in der Titelrolle zeigte wiederum deutlich, wie sehr uns ein richtiger deutscher Heldentenor fehlt, denn Herr Völker, über den nur das höchste Lob zu sagen wäre, erweitert seinen Rollenkreis leider zu langsam und zögernd. Dafür bot Lotte Lehmann, die wahrhafte musikalische Heroine unserer Staatsoper, als Elisabeth das Höchstmögliche an Innigkeit des Gefühlsausdrucks, bei aller dramatischen Schlagkraft, und das Ergreifendste im Wunderton ihrer Stimme. Frau Rünger, die zum erstenmal die Venus sang, hat in schönem Aufstieg eine respektable Höhe ihrer Kunst erreicht.

An der Jubelfeier für Haydn beteiligte sich die Staatsoper mit dem „Apotheker" und einem Ballett — na endlich! müssen wir ausrufen, denn seit zwei Jahren ist's die erste Ballettneuheit! — Robert Heger hatte für diesen Zweck aus dem unerschöpflichen Reichtum hierzu sich eignender Haydnscher Kompositionen einen abwechslungsreichen Strauß zusammengebunden, an dessen choreographischer Ausdeutung sich das gesamte Ballettensemble beteiligte, mit Begeisterung beteiligte, da ihm, dem so stiefmütterlich behandelten Teil unsrer Künstlerschar, endlich wieder einmal Gelegenheit gegeben war, zu glänzen. Der „Apotheker" in der Bearbeitung von Robert Hirschfeld wirkte erfrischend und köstlich namentlich durch Elisabeth Schumann in der reizvoll schalkhaften Figur der Grilletta, und durch den humorvollen Apotheker Sempronio Richard Mayrs.

Auf besondere Einladung der Staatsoper kam Hans Pfitzner nach Wien und dirigierte eine Aufführung seines „Herz" — diesmal vor einem vollen Hause und mit einer Wirkung, die an Stärke und Tiefe wohl nichts zu wünschen übrig lassen kann. Der stürmische Empfang, den man ihm bereitete, und der jubelnde Zuruf im Publikum und im Orchester ließ wohl kaum einen Zweifel darüber, daß die kunstverständige Wiener Öffentlichkeit nicht weiter gewillt ist, sich von der gegen das Werk auch bei uns geflissentlich betriebenen und immer wieder neu geschürten Hetze in seinem eigenen ruhigen Urteil irre machen zu lassen. Pfitzner selbst soll die ihm gebotene Besetzung der Solopartien, mit den Herren Jerger, Maikl, Manowarda und Zimmermann, sowie ganz besonders mit Frau Helletsgruber als Helge, eine der besten genannt haben. Der Riesenerfolg, den das „Herz" in Wien fand, wird nun doch wohl nicht mehr abgestritten werden können.

Die Lösung des musikalischen Preisrätsels „Eine Hirtenweise"

von Carl Schroeder, Bremen (Märzheft 1932).

Das ist im Leben häßlich eingerichtet,
Daß bei den Rosen gleich die Dornen stehn,
Hatt' man für ZFM bisher gedichtet,
So konnte mann alsbald belohnt sich sehn.
Doch nunmehr ist es „fine" mit dem Dichten
Herr Bosse hat sich ja jetzt umgestellt.
Fortuna wird durchs Los in Zukunft richten,
Das ist nun einmal so der Lauf der Welt.
Doch wie's auch kommen mag, wir knacken weiter,
Die Nüsse, die Herr Bosse uns serviert.
Ist unsre Nuß mal taub, das macht nichts weiter,
Die Glücksgöttin hat uns dann angeschmiert.

Karl Schlegel, Recklinghausen.

Die Notennamen der im Märzheft zum Abdruck gekommenen Hirtenweise ergaben in Verbindung mit den Buchstaben, die an Stelle der Pausen zu setzen waren, den folgenden Ausspruch Hans v. Bülows:

„Es gibt keine schlechten Orchester, es gibt nur schlechte Dirigenten".

Die „neue Ära", die nun mit dieser heutigen Lösung bezüglich der Verteilung der Preise beginnt, hat einen starken Niederschlag in den eingegangenen Briefen gefunden. So sangen die Dichter mehr oder weniger umfangreiche und bewegende Klageweisen, die „Prosaiker" hingegen äußerten sich mit lebhafter Zustimmung zu der neuen Aussicht, daß nunmehr einem jeden Einsender einer richtigen Lösung ein Preis winken könne. Nur „unsre" Komponisten schafften unentwegt wie bisher, mit Ernst und Eifer den Blick lediglich darauf gerichtet, wie das Thema der Aufgabe in eigener Komposition geschickt und geschmackvoll zu verwenden sei. Aus den insgesamt 57 richtigen Lösungen entschied das Los:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 10.—) für Hedwig Zwiener, Neisse;
einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 8.—) für Otto Müller, Lohr a. M.;
einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 6.—) für Olga Schuchardt, Nordenham i. Oldenbg.;

je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 4.—) für Emil Baritsch, Kilchberg — Heinrich Koch, Zeitz — Karl Meinberg, Dirigent, Hannover — Martha ter Vehn, Emden.

Unter den kompositorischen Einsendungen, die die Hirtenweise selbst als Thema verarbeiteten, ist an erster Stelle die Arbeit von Helmut Bräutigam, dem jungen Oberprimaner aus Crimmitschau, zu nennen. Er hat über die Hirtenweise „Phantastische Variationen für kleines Orchester" geschrieben. Der Umfang der Partitur umfaßt 47 sechzehnzeilige Seiten! Dem Umfang nach also die größte bisher eingegangene Lösung. Erfreulicherweise ist aber auch der Inhalt als die Arbeit eines hoffnungsvollen Talentes zu bezeichnen, an dem man seine helle Freude hat. Wenn Helmut Bräutigam so fortfährt, darf die musikalische Zukunft noch manches von ihm erwarten Ein kurzer Streifzug durch das Werk wird unsre Leser sicher interessieren. Helmut Bräutigam läßt zunächst das Thema im Englisch Horn ertönen, dem sich Flöte, Oboe und Horn in *F* anfügen. Das als „klein" bezeichnete Orchester wächst aber im Laufe der Variationen zu ziemlich starker Besetzung an und umfaßt weiterhin neben dem Streichkörper auch Harfe, vollständiges Schlagzeug, 2 Flöten, 2 Oboen, Klarinette, Fagott, 2 Hörner, Trompete und im Wechsel kleine Flöte und Englisch Horn. Der 1. Variation, einer zarten Träumerei, schließt sich die 2. „mutwillig und lebhaft" mit breit hingelegtem Thema in den Streichern an, die 3. gibt die Führung an die Solovioline, von Englisch Horn, Fagott, Horn und Harfe und den 1. Violinen begleitet, während die 4. Variation in „grotesker Form", beginnend im Streichkörper, das Thema durch das sogenannte kleine Orchester hindurchjagt. Die 5. Variation bringt einen kurzen „Walzer", in der 6. übernimmt die Oboe das Thema in „lustiger" Durchführung, während die 7. „zum Gruseln" bringen will. Streicher und Trompeten mit Dämpfern, Horn gestopft, Pauken tremolierend! Der Spuk setzt sich fort in der 8. Variation, nur geht es hier „geheimnisvoll" zu. Die Violinen übernehmen die Führung. Die 9. Variation bringt in lebhaftem Tempo eine breit ausgesponnene Tanzform, die auch das ganze Orchester zum Erklingen bringt. Das Werk findet hier seinen Höhe-

punkt in der Herausarbeitung des Themas im *fff* durch Hörner und Trompeten, während die letzte 10. Variation das Ganze ruhig ausklingen läßt. Die Bratsche nimmt das Thema auf, die übrigen Streicher und Bläser folgen und verklingen im *ppp*. Dann ertönt das Thema nochmals im Englisch Horn mit leisen Harfenklängen. Helmut Bräutigam zeigt sich in seinem Werk auch als ein gewandter Instrumentierer. Ist auch das Ganze als ein Erstlingswerk zu betrachten, so zeigt es doch schon gute Vertrautheit mit dem Orchester. Wenn der Komponist in so kurzer Zeit und lediglich als Lösung auf ein Rätsel eine solch tüchtige Partitur schreibt, so dürfen wir von einer späteren selbstgewählten größeren Aufgabe wohl noch eine Steigerung dieser Leistung erwarten. Wir möchten ihm nur wünschen, daß sein Opus ihm einmal zum Erklingen gebracht würde, damit er aus dem Werk heraus selbst erkennt, wo noch Schwächen liegen und damit in seiner Weiterentwicklung gefördert würde. Dem großen Werk des jungen Helmut Bräutigam ist ein kleines Opus des KMD Richard Trägner-Chemnitz gleichzustellen, der in seiner fein durchdachten Art der Verarbeitung des Themas unter dem Titel „Zwei Hirtenweisen" die gediegene alte Schule verrät. Den beiden Arbeiten erkennen wir einen besonderen Bücherpreis von je M. 10.— zu. Einen feinen zweistimmigen Kanon schrieb MD Bruno Leipold-Schmalkalden, während Oberlehrer Martin Georgi-Thum i. Erzgeb. eine kleine Arbeit einsandte, die für Streichquartett mit Flöte, Blockflöte in C und Fagott 5 Variationen über das Thema bringt, eine kontrapunktisch geschickt gemachte Arbeit, die alle Anerkennung verdient. Diesen beiden letztgenannten erkennen wir je einen Sonderbücherpreis im Werte von M. 8.— zu. Außer den vorgenannten sind noch eine Reihe weiterer guter musikalischer Lösungen eingegangen, so von Walter Rau-Chemnitz ein „Kleines Stück für Oboe und Klavier", Studienrat Theo Feige-Schulpforta „Eine Hirtenweise" für Gesang und Oboe", Studienrat Ernst Lemke-Stralsund eine „Hirtenweise" für eine Singstimme mit Streicherbegleitung, Lehrer Rudolf Kocea-Wardt ein zweistimmiger Kanon, MD Hermann Langguth-Meiningen eine „Nordische Hirtenweise" für Schalmei und Klavier, wobei im Klavier ein Motiv von E. Grieg verarbeitet wird. Allen diesen letztgenannten, wie auch Georg Dahlke-Dortmund, erkennen wir einen Sonder-Bücherpreis von je M. 4.— zu.

Daneben erhalten die Dichtungen von Rektor R. Gottschalk-Berlin, Wilhelm Löhner-Freiberg i. Sa. und Lehrer Bruno Wamsler-Lauscha wie auch die Erzählung von Christian Zeiller-München je einen Bücher-Sonderpreis im Werte von M. 6.—.

Wir haben länger als der Raum es eigentlich erlaubte, bei der Charakterisierung der Einsendungen verweilt, so daß wir diesmal von dem Abdruck der einen oder anderen, auch kürzeren Arbeit leider absehen müssen. Nachstehend seien daher nur noch die Namen der übrigen Einsender richtiger Lösungen aufgeführt:

A. Bauersfeld, Lehrer, Mühlhausen — Ludwig Betz, Hadamar.

Helene Christian, Musiklehrerin, Neisse.

Hellmut Erhard, Musikdirektor, Dresden-Fr.

August Gammelin, Parchim — Arthur Görlach, Oberpostsekretär, Waltershausen i. Th.

Frau Kathleen Haas, Berlin — Wilhelm Hans, St. Ingbert — Wilhelm Herold, Dekan, Schwabach — Frau Prof. Maria Horand, Purkersdorf b. Wien.

Reinhard Israel, Oberprimaner, Münster i. W.

Edwin Janetschek, Musikreferent, Prag — Max Jentschura, Lehrer, Rudersdorf — Grete Jungk, Organistin, Brake i. O.

Hans Kasch, Herford i. W. — Günther Köhler, stud. phil., Eisenach — Emma Krenkel, Musiklehrerin, Michelstedt i. O.

Helene Meyer, Kiel — Ph. Möller, Hadamar.

A. Pichtin, stud. mus., Leipzig — Grete Popken, Musiklehrerin, Jever i. O. — Prof. Eugen Püschel, Chemnitz.

Dr. Max Raab, Handelskammersekretär, Reichenberg i. B.

Erhardt Seifert, Würzburg — Josef Sykora, Musiklehrer, Elbogen.

Walter Schiefer, Kantor, Hohenstein-Ernstthal — Emmy Gräfin Schlieffen, Bad Doberan — Ernst Schumacher, Emden — Elfriede Schwarz, Musiklehrerin, Neisse.

Johannes Stegmann, Konzertmeister, Mannheim.

Edwin Telschow, Lehrer, z. Zt. Davos-Dorf — Schwester Tharsilla, Boppard — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz.

Herbert Uhlig, Chemnitz.

Paul Voß, Musiklehrer, Lauenburg i. Pomm.

Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B.

Z.



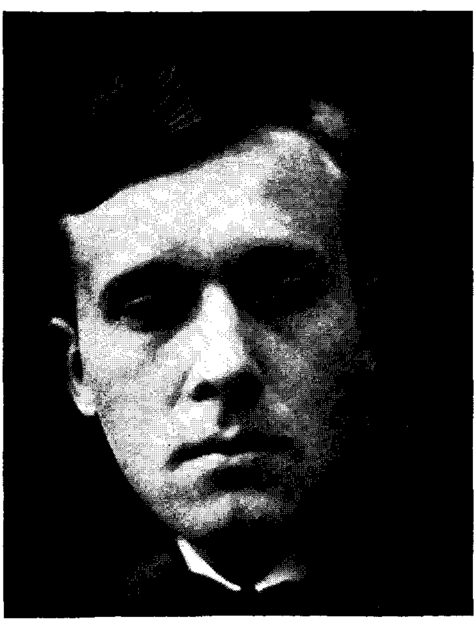
Phot. Schlee-Tauffig, Baden b. Wien

Ernst Křenek



Phot. E. Hoenisch, Leipzig

Günter Raphael



Hermann Reutter



Trude Rittmann

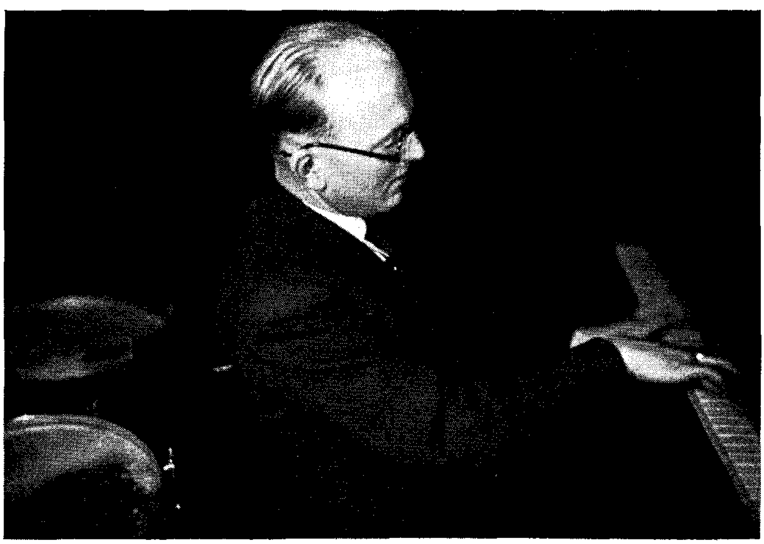


Phot. Hoſtrup, Mannheim

Ernſt Toch



Gerhart von Weſterman



Herbert Trantow

Muſikaliſches Silben-Preisrätſel

von Fritz Stege, Berlin.

Aus den nachſtehend aufgeführten Silben ſind 25 Wörter zu bilden, deren Anfangs- und Endbuchſtaben, beide von oben nach unten geleſen, einen unbekannten muſikaliſchen Ausſpruch Ciceros in freier Überſetzung von F. Stege ergeben.

Die Silben lauten:

a — an — ba — bel — bo — ca — ce — ce — de — de — dent — di — di — — dus — e — em — ex — fi — go — gro — he — hek — in — ir — kas — kel — la — la — land — lant — li — li — lo — ly — mit — mo — mond — mor — mu — na — ne — ni — ni — nist — o — on — pli — pon — pres — qui — rah — re — re — re — res — ri — rie — sa — sem — si — si — so — songs — stu — stu — them — täts — ti — tra — traum — tre — tu — u — u — um — um — um — ver — wal — wie — zer.

Die Wörter bedeuten:

1. Name einer bekannten Operette.
2. Figur aus dem Freiſchütz
3. Berühmter Beethovenſpieler
4. Blasinſtrument
5. Dichtung Richard Wagners
6. Eröffnungsmuſik
7. Liturgiſcher Geſang
8. Oratorium von Händel
9. Inſtruktiver Komponiſt des 19. Jahrh.
10. Wiſſenſchaftlicher Ausbildungsgang
11. Beſondere Art der Meſſekompoſition
12. Altfranzöſiſcher Tanz
13. Bedeutungsvoller Blasinſtrumentenfabrikant
14. Tongattung
15. Komponiſt der römiſchen Schule (1600)
16. Vortragsbezeichnung
17. Oper von Schreker
18. Klaſſiſche Ständchenform
19. Allgemeiner Vertreter eines modernen Stils
20. Folkloriſtiſche Kompoſition Amerikas
21. Schwebungserzeuger auf der Orgel
22. Mittelalterliche Bezeichnung der Orgelpfeife
23. Häufiger Beiname italieniſcher Konſervatorien
24. Engliſche Kirchenkompoſition
25. Verzierungsfigur.

Die Löſungen des vorſtehenden Rätſels ſind bis 10. Auguſt an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung gelangen insgeſamt ſieben Preiſe zur Verteilung, über die das Los entſcheidet, und für die Bücher nach freier Wahl der Preisträger aus dem Verlag von Guſtav Boſſe zur Verfügung ſtehen. Die Preisſtaffelung iſt folgende:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—
vier Troſtpreiſe: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—

Für richtige Löſungen, die in beſonders gelungener Form (Dichtung, Kompoſition und dgl.) eingeſandt werden, behalten wir uns eine geſonderte Prämierung und gegebenenfalls auch Veröffentlichung vor. Z.

Neuerſcheinungen.

Jahrbücher:

Bach-J. 1931. 28. Jahrg. Hrsg. von Arnold Schering. Gr. 8⁰. 148 S. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1932.

Händel-J. 1931. 4. Jahrg. Hrsg. von Rud. Steglich. Gr. 8⁰. 130 S. Ebenda. — Enthält in einer „Betrachtung des Händelſchen Meſſias" des Herausgebers einen Auffatz, der auch breiteſte Muſikerkreiſe angeht.

J. der Muſikbibliothek Peters für 1931. Hrsg. von Kurt Taut. 38. Jahrg. Lex. 8⁰. 164 S. — Enthält an Aufſätzen: Schering, Künſtler, Kenner und Liebhaber der Muſik im Zeitalter Haydns und Goethes; Fr. Blume, J. Haydns

künstlerische Persönlichkeit in seinen Streichquartetten; J. M. Müller-Blattau, Goethe und die Kantate; P. Ollendorff †, Max Abraham. — Der Herausgeber hat eine vorzüglich geführte Totenschau für das Jahr 1931 und die wichtige, sehr ausführliche Bibliographie zusammengestellt.

J. der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin. 4. Jahrg. 1930—31. Hrsg. von H. Halbig. Gr. 8⁰. 102 S. Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1932. — Enthält eine Anzahl Aufsätze von L. Heß (W. v. Baußnern), Moser (Gleichgewichtserscheinungen in der Musik), E. C. Kraus (Schönberg), A. Sittard (Schützaufführungen), K. Schubert (Üben), Jöde (Volks- und Jugendmusikpflege) M. 6.—.

— — —

Adlung, Jakob: Musica mechanica organoedi. Originalgetreuer Neudruck mit einem Nachwort, hrsg. von Chr. Mahrenholz. 2 Tle. in 1 Bd. Berlin 1768. Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1932. M. 20.—.

Allerup, Albert: Die „Musica practica" des Joh. Andreas Herbst und ihre entwicklungsgeschichtliche Bedeutung. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Schulmusik. Gr. 8⁰. 78 S. Ebenda. M. 3.80.

Loge, Eckhard: Eine Messen- und Motettenhandschrift des Kantors Matthias Krüger aus der Musikbibliothek Herzog Albrechts von Preußen. Gr. 8⁰. 59 S. Ebenda. M. 3.—.

Ulrich, Ernst: Studien zur deutschen Generalbaßpraxis in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Gr. 8⁰. 82 S. Ebenda. M. 3.80.

Schubert, Johannes: Das Wechselverhältnis von Choral und Orgelchoral im 16. Jahrhundert. Gr. 8⁰. 75 S. Ebenda.

Eimert, Herbert: Musikalische Formstrukturen im 17. und 18. Jahrhundert. Versuch einer Formbeschreibung. Gr. 8⁰. 57 S. Augsburg, Dr. B. Filser Verlag, 1932. M. 3.—.

Heurich Hugo: John Wilbye in seinen Madrigalen. Gr. 8⁰. 90 S. Ebenda.

Zingel, Hans Joachim: Harfe und Harfenspiel vom Beginn des 16. bis ins zweite Drittel des 18. Jahrhunderts. Gr. 8⁰. 269 S. und Notenanhang. Halle, M. Niemeyer, 1932. M. 12.—.

Moser, Hans Joachim: Ein Bachscher Familientag. Ein fröhliches Spiel um Bachs Quodlibet und weltliche Kantaten. Kl. 8⁰. 56 S. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1932.

Quodlibet. Ein Fragment für 4 Singstimmen mit Generalbaß. Geschrieben von Joh. Seb. Bach. Erstmals veröffentlicht von Max Schneider. Veröffentlichungen der Neuen Bach-Gesellschaft. Ebenda.

Beaufils, Marcel: Schumann. In „Maître de la musique". Mit 40 Abbildungen. 75 S. Paris, Les Editions Rieder, 1932.

Walter Niemann: Meßplatz op. 127. Litolff, Braunschweig.

Walter Niemann: Tafelmusik op. 125. C. F. Kahnt, Leipzig. M. 3.—.

Carl Friedrich Zelter: 50 Lieder für eine Singstimme mit Klavier, hrsg. von Ludwig Landshoff. Schott, Mainz, 1932.

Hans Pfitzner: Lieder op. 40 u. 41 für Gesang und Klavier. C. F. Peters, Leipzig.

G. Gabrieli: Sonata Pian e Forte. Studienpartitur. Hrsg. von Fritz Stein. C. F. Peters, Leipzig.

Heinrich Alexander Winkler: Die Bachstätte in Eisenach (der Streit um Joh. Sebastians Geburtshaus). Gr. 8⁰. 46 S. Verlag der Thüringer Monatshefte, Flarchheim i. Thür. M. 1.80. — Eine verdienstvolle Schrift, die mit gründlicher Sachkenntnis an das Problem vorurteilsfrei herantritt.

Hans Kayser: Der hörende Mensch. Gr. 8⁰. 368 S. Mit zahlreichen Noten und Tafeln. Verlag Lambert Schneider, Berlin. M. 15.—. — Ein außerordentlich interessantes Werk, auf das wir noch ausführlich zurückkommen.

Besprechungen.

Bücher:

FRITZ VOLBACH: Handbuch der Musikwissenschaft Bd. II. Ästhetik, Akustik, Tonphysiologie, Tonpsychologie. (Verlag Aschendorff, Münster i. W.)

Das Kapitel „Ästhetik" hat den Vorteil, daß Volbach sich nicht auf die Musikästhetik beschränkt, sondern auf breiterer Basis, der allgemeinen Ästhetik aufbaut. Das Geschick des Verfassers, auch komplizierte, schwierige Dinge im Plauderton dem Leser nahe zu bringen, bewährt sich in diesem Abschnitt ganz besonders. Auch für den, der mit den Grundbegriffen der musikalischen Ästhetik längst vertraut ist, werden die persönlichen Urteile des Verfassers über Künstler, Persönlichkeit und Stil interessieren, die von scharfsichtiger Einstellung zu diesen Dingen Zeugnis geben. Selbst die trockene Materie der Akustik und Tonphysiologie nimmt unter Volbachs Feder Gestalt an. Von großem Wert für das Verständnis sind die dem Text überall beigefügten bildlichen Darstellungen, Tabellen und Musikbeispiele. Ein Verzeichnis der

wichtigsten Literatur erschließt auch dem Nichtfachmann neue Quellen, an denen er sich weiterbilden kann. Dr. F. J. Ewens.

GEORG ANSCHÜTZ: Farbe-Ton-Forschungen, Band III: Bericht über den II. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung (Hamburg, 1.—5. Oktober 1930). Mit 80 teils buntfarbigen Bildtafeln, Notenbeispielen und Textfiguren. Gr. 8⁰. XVI und 438 S. Hamburg 1931, Psychologisch-ästhetische Forschungsgesellschaft (Vertrieb für den Buchhandel durch Otto Meißners Verlag).

Schon im Sinne erfrischender Abwechslung ist es jedenfalls zu begrüßen, wenn Kongresse über Fragen der Kunst diesen ihren ästhetischen Charakter auch darin dokumentieren, daß sie über das Wissenschaftliche hinaus künstlerische Darbietungen in ihr Programm nehmen. Erfreulichste Vielseitigkeit auch in diesem Hinblick zeigte der „Zweite Kongreß für Farbe-Ton-Forschung" in der Universität Hamburg: ein Wagnis schon dem Titel nach, — das hier aber nicht zum ersten Mal gewagt wurde: Ein erster Kongreß dieses Namens hatte im März 1927, ebenfalls in der Hamburgischen Universität, getagt. Ein überfachlicher Kongreß, einem „vertikalen Trust" vergleichbar, war hier bewußtes Ziel: Vereinigung verschiedener wissenschaftlicher, künstlerischer und kunstpädagogischer Bestrebungen im Zeichen eines im übrigen speziellen — aber eben nur in „horizontaler" Hinsicht speziellen — Problems: Farbe und Ton.

Der umfängliche, bis in die Debatten hinein gründlichst wiedergebende Bericht — ebenso sorgfältig redigiert wie verschwenderisch ausgestattet — legt hievon ein glänzendes Zeugnis ab. Der künstlerische Charakter der Tagung nimmt sich naturgemäß einigermaßen „modernistisch" aus. Die Farbenmusik-Experimente des Deutschen Ludwig Hirschfeld (Frankfurt a. O.), des Tschechen Zd. Pešánek (Prag), des Russen Anatol Vietinghoff-Scheel (Graz) stehen, mit reichen Selbstillustrationen, im Vordergrund, daneben so bedeutende Neuerer der Bühne wie Hans Wildermann (Breslau) und namentlich Alb. Talhoff (München); aber auch der Vorkämpfer eines „abstrakten" Tonfilms, Oskar Fischinger (Berlin), ist zwar nicht persönlich vertreten, aber näher gewürdigt. An musikpädagogisch Wertvollem sind zwei Beiträge zur Verwendung der Farbe im elementaren Musikunterricht, von H. Grahl (Kiel) und H. Päßler (Leipzig), zu nennen. In wissenschaftlicher Hinsicht steht, für den musikalisch Interessierten, ein Vortrag von Ernst Barthel (Köln) im Vordergrund, der „Wesensanalogie und Wesensgegensatz der Farben und Töne" in ebenso scharfsinniger wie tiefgründiger und vorurteilsfreier Weise, man kann sagen: endgültig, formuliert. Im übrigen ist auch der Rezensent mit zwei Vorträgen vertreten, einem sprachpsychologischen und einem psychologischen Beitrag zur Musikgeschichte: „Die Entwicklung unserer Notenschrift aus der Synopsie", d. i. dem Tönesehen. Für den Musiker ist ferner noch der etwas spitzfindige Beitrag von Alex. Truslit (Berlin) über „Das Element der Bewegung in der Musik und in der Synopsie" zu nennen. Damit ist das wissenschaftlich Wertvolle des Bandes freilich nicht ausgeschöpft, doch liegt es im übrigen auf andern Gebieten: so vor allem die ausgezeichneten Beobachtungen über Blindenzeichnungen von W. Voß (Kiel). Der Herausgeber des Berichts, zugleich Leiter und Organisator der Tagung, Prof. Georg Anschütz in Hamburg hat sich selbst mit einer allgemein kulturphilosophischen Betrachtung begnügt: „Die neue Synthese des Geistes". — Der schon durch das überwältigende Bildermaterial höchst anziehende Band wird jedenfalls ein merkwürdiges Dokument einer merkwürdigen kulturellen Bewegung bleiben, die sehr wahrscheinlich noch weiter von sich hören machen wird. Dr. Albert Wellek.

LOTTE KALLENBACH-GRELLER: Geistige und tonale Grundlagen der modernen Musik im Spiegel der Gegenwart und Vergangenheit. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1930. III, 251 S. Br. RM. 6.—.

Man greift angelegentlich nach diesem Buch, das verspricht, „gedankliche Einfallsreihen über den Begriff und das Erlebnis Musik darzustellen". Man setzt wieder und wieder zur Lektüre und Durcharbeit an, man sucht herum, man „frißt" sich durch — und legt es beiseite mit dem Gefühl absoluter Leere und völliger Fremdheit. Dieses Buch wurde von einer Frau (!) aus der Hypertrophie eines wissenschaftlich überzüchteten Intellektes heraus geschrieben, in einem rücksichtslos unverständlichen Stil mit Schachtelsätzen bis zu 22 Druckzeilen und verwirrend falscher Zeichensetzung, — durchdrungen von der Besessenheit eines ab ovo-Komplexes, der stellenweise groteske Formen annimmt. Allen Respekt vor der Erkenntnistheorie und vor dem heißen Streben, den vielfältigen Befund der musikalischen Tatsachen auf „letzte" Dinge, auf grundlegende „Kategorien des menschlichen Geistes" zurückzuführen, aber das darf nicht verleiten, den Zusammenhang mit dem lebendigen Objekt, der Kunst, dem Kunstwerk und seinen Elementen unrettbar zu verlieren. Eine spekulativ-philosophische, zudem stark psychologisch fundierte Kunstbetrachtung in Art und Umfang, wie sie dies Buch aufweist, ist zum einen Male „passée", zum anderen so gut wie fruchtlos. Das schließt nicht aus, daß im einzelnen eine Fülle guter Beobachtungen gemacht, Probleme gesehen, Erkenntnisse gewonnen werden; das schließt nicht aus, daß ein ganzes Ka-

pitel (über die „systematischen tonalen Grundlagen der Musik") eine einheitliche theoretische Darstellung unseres abendländischen Tonsystems gibt, — aber welch ein Aufwand an geistig-philosophischer Durchleuchtung, an Zurückgehen auf Grundbegriffe, an verwirrenden Abschweifungen, in die aufdringlich aller angelesener Wissensballast gepackt wird, — welch ein Aufwand steht kümmerlichen Ergebnissen gegenüber, die selbst in diesem Theorie-Kapitel vor Jahrzehnten schon von Riemann genau so (auf seine Art freilich) gesagt wurden und die nirgends aus dem Bereich blassester Abstraktion hinausgelangen. Keine Aussage ist einfach, schlicht, verständlich; alles wird begrifflich verklausuliert und unerträglich beschwert. Außerdem endet diese philosophische Erkenntnis-Methode fast immer in einer gefährlichen Relativität der Einstellung, der Urteilsfähigkeit, in einem „alles verstehen heißt alles verzeihen", das wir, besonders der modernen Musik und Vertretern wie Schönberg, Haba, Hauer, Weill gegenüber durchaus nicht billigen können. Uns scheint gerade heute nicht die Zeit zu sein, eine deduktive Methode derartigen Ausmaßes anzuwenden. Wir müssen erst mal wieder bescheiden werden, uns von dem bombastischen Wust solcher abstrakter Kunstbetrachtung abwenden, kleinen wie großen, aber lebendigen Realitäten zu.

Aus dem Buch seien als Proben, doch mehr der Kuriosität halber, drei Stellen zitiert: eine programmatische, eine Würdigung Schönbergs, eine Zukunftsvision! S. 28: „Der vorliegende Versuch, eine Abhandlung über tonale Grundlagen und Klangwerte der modernen Musik zu schreiben, kann sich daher im Sinne einer philosophisch-fundierten Anschauungsweise nicht als Absicht, über die moderne Musik endgültige Ansichten oder gar Wertungen mitzuteilen, darstellen, sondern hat sich das viel bescheidenere Ziel gesteckt, die Probleme zu klären, deren Lösung erst die Voraussetzung für das Begründen einer musikalischen Kunstwissenschaft bilden würde, und vor allem müßte das Verhältnis zur Geschichte untersucht werden." — S. 76: „Schönberg, der berufenste Erbe der Romantik, hat den Ausdruck von Einsamkeit, Mystik, Sehnsucht in einem neuen Sinne so überzeugend geformt, daß wir seiner Konzentrationsfähigkeit die neu gewonnenen Formkräfte der heutigen modernen Musik zuschreiben müssen." — S. 244: „Die Musik der Zukunft wird keine Gefühlsmusik sein, sondern eine Bewegungsmusik, eine ewige Melodie von Farben, Tönen, Linien, absolut und geistig in einer völligen Rationalisierung des s e n s u s".

Hans Költzsch.

Musikalien.

OTHMAR SCHOECK: 5 Lieder für gemischten Chor a cappella. P. Pabst, Leipzig.

Schoeck gibt in diesen Liedern mit volkstümlichen Texten kleine stimmungsvolle Gelegenheitsarbeiten, die sich teils in etwas komplizierteren Wendungen bewegen, teils ganz schlicht „nach der Väter Weise" dahinziehen. In den Liedern steckt flüssiges Melodiegut, zu zwanglosem Musizieren denkbar geeignet. v. Saalfeld.

OTHMAR SCHOECK: Sonate für Baßklarinette in B oder Fagott (Violoncell) und Klavier op. 41. Verlag: Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Die moderne Musikantennatur spricht aus dieser Sonate. Ohne die Tradition zu vergessen, durchstreift auch Schoeck Gebiete, die erst in neuester Zeit der Musik dienstbar gemacht wurden. Von sicherem Instinkt geleitet, verwendet er jedoch die ab und zu fragwürdigen Kunstmittel unserer Zeit nur soweit als sie seinen Absichten dienlich sind oder seinem Empfinden entsprechen können.

Seine Sonate für Baßklarinette und Klavier vermittelt in dieser Hinsicht starke Eindrücke moderner Klangäußerung und Linienführung. Einem interessanten, stark zusammengedrängten ersten Teil mit gehäuften akkordischen Schiebungen und Rückungen, folgt ein Satz, der ein einprägsames mit Quintolen durchsetztes Thema in mächtigen Steigerungen vorwärts treibt, um in geistvoller Kombination in ein recht durchsichtig gesetztes Finale einzumünden, das die Sonate witzig und geistvoll beschließt. Ende gut, alles gut. Das Streben nach neuem Melos ist allen drei Sätzen gemeinsam. Im letzten Satz scheinen mir Schoecks diesbezügliche Absichten am meisten erfüllt.

Die Sonate ist nur von geringem Umfang und dies reicht ihr in verschiedener Hinsicht zum Vorteil.

Sie ist auch für Fagott oder Cello ausführbar. Das Fagott kann natürlich die Klangwirkung der Baßklarinette auf keinen Fall ersetzen. Dem Cellisten dürfte sie jedoch eine wirklich dankbare Aufgabe bieten.

Einige kleine Druckfehler sind bei der Korrektur stehen geblieben. F. Seraph.

KARL GERSTBERGER, Konzert für Streichorchester — Zwei Geigen mit Cello und Streichquintett op. 19. Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel.

Nach alten Vorbildern sicher geformt, ist das Werk von echter Musizierfreudigkeit erfüllt und mag der Gattung der neueren Gemeinschaftsmusik einzureihen sein. Geschickter kontrapunktischer, dabei immer durchsichtiger Satz, prägnante Thematik, gute Gegenüberstellung der beiden konzertanten Geigen sowie des Cello zum Tutti fallen besonders auf.

Zu begrüßen ist in jetziger Zeit das Verfahren des Verlags, das Werk in der Originalhandschrift

des Komponisten herauszugeben. Mag dies auch zunächst durch verringerte Herstellungskosten veranlaßt sein, so soll man doch nicht verkennen, daß hierdurch doch ein besonderer Eindruck vom Wesen des Komponisten geschaffen wird. Die Verleger sollten nach Möglichkeit mehr von diesem Verfahren Gebrauch machen. Georg Kießig.

VOLKMAR ANDREAE: Li-Tai-Pe, Acht chinesische Gesänge für eine Tenorstimme und Orchester op. 37. Nachdichtungen v. Klabund. Verlag Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich. (Nach dem Klavierauszug referiert.)

Feine Liederlyrik, die sehr zarten, stimmungsvollen Texte haben eine farbige Untermalung in durchaus natürlicher Harmonik gefunden. Der melodische Fluß wird durch die Deklamation nicht gehemmt, die sich nicht selten der gedanklichen Führung der Begleitinstrumente unterordnet. In der Textbehandlung des Liedes vom Kummer ist zu beanstanden: „Der Wirt hat Wein" — Pause — „Aber er soll noch nicht die Becher bringen" — Pause — „Ich will erst noch" — bedenkliche Pause — „Das Lied vom Kummer singen".

K. Schurzmann.

HEINRICH LEMACHER: Missa Nr. VI „Veni Creator", Wk. 52, für Männerchor a cappella. Verlag P. J. Tonger, Köln a. Rh.

Lemacher ist einer der wenigen modernen Tonsetzer, die mit dem vollen technischen Rüstzeug kirchliche Gebrauchsmusik zu schreiben verstehen. Er läßt reich imitatorische Gebilde aufblühen und streut gerne Archaismen ein; die Stimme führt er reichlich linear, in großen Bogen durch Reibungsdissonanzen und Spannungscharakter hindurch, um sie dann wieder zu vollem Chorklang und voluminösen „Leerklängen" zusammenzuballen. Der Kontrapunkt hier ist rein musikalisch, nicht eigentlich malerisch. Über Lemachers Kirchenwerken schwebt der Zauber der Musik etwa Okeghems oder Josquins, des abklingenden 15. und anhebenden 16. Jahrhunderts. In der vorliegenden Messe greift Lemacher auch ein kompositionstechnisches Verfahren dieser alten Zeit auf, sie ist eine „missa parodia", die das thematische Material seiner Hymnusvertonung Veni creator spiritus (für sechsstimmigen a cappella-Chor) auf die Messetexte überträgt und für sie erweitert und umgießt. Eine solche Tonsprache und ein solches Parodieverfahren gelingt aber bisher nur einem Künstler vom Format Lemachers.

Dr. O. Ursprung, München.

STEFAN FRENKEL: „Kleine Suite" für Viol. und Streichorchester op. 12. Verlag Ries & Erler.

Kaffeehaus-Musik bietet Stefan Frenkel in einer „Kleinen Suite" für Violine (Solo!) und Streichorchester. Eine ganz lustige Musik, deren üble Beiklänge in einem solchen Konzertlokal kaum eine Kontrolle ermöglichen. Zum Beispiel: das Orchester spielt eine ausgesprochene A-dur-Melodie im Einklang, wozu die Solo-Violine die vier leeren Saiten im Fandango-artigen Rhythmus zum Erklingen bringt. Im „Tempo di Boston" heult das Solo-Instrument ein Motiv in Quartengängen rauf und runter, da ein anderer Fingersatz einfach unmöglich. Im übrigen bezeugt der Autor auf Schritt und Tritt sein bedeutendes geigerisches Können.

R. Hgl.

ERNST SCHIFFMANN: Invention für Streichorchester op. 2. Verlag: Tischer u. Jagenberg.

Eine klar disponierte, akademische Arbeit zeigt: Invention für Streichinstrumente von Ernst Schiffmann op. 2. Ausgabe des Münchener Tonkünstler-Vereins, unterstützt von der Stadt München. Man sollte den jungen Komponisten in erster Linie das lebendige Hören ihrer Werke ermöglichen, und die Drucklegung hintenan stellen. Im Übrigen sei allen deutschen Städten Münchens vorbildliche Fürsorge zur Nachahmung besonders empfohlen. Ernst Schiffmann strebe so fort; er sei einem gewissen: J. S. B. bestens empfohlen.

R. Hgl.

HEINRICH ZÖLLNER, op. 95. Serenade C-dur für Flöte mit Streichorchester. Verlag Ries & Erler, Berlin.

In vier kurzen klang- und melodiefrohen Sätzen weiß der Komponist manches Hübsche zu sagen, ohne in die Tiefe zu gehen. Recht wirkungsvoll ist der Schluß, wo die Celli eine vorher schon von der Flöte gebrachte schöne Gesangsmelodie anstimmen, lieblich umspielt von Flötenfiguren, bis das Prestothema des Schußsatzes zum effektvollen Ende führt. Das Werk ist besonders Liebhabervereinigungen zu empfehlen.

Paul Mittmann.

HERMANN ZANKL, op. 5. Ländliche Suite für Flöte allein. Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Die vier Sätze der Suite sind an Wert recht ungleich; am besten ist der muntere 2. Satz „Junges Tier", auch die melancholische „Hirtenweise" ist ganz charakteristisch, verliert aber durch zu viele Wiederholungen des klagenden Hauptmotivs an Interesse; schwach in der Erfindung ist „Grauer Tag" und die „Kirmes" hätte noch derber und lustiger sein können. Paul Mittmann.

FIDELIO FINKE: Sonate für Flöte und Klavier. Universal-Edition.

Der Komponist ist Direktor der deutschen Musikakademie in Prag. Die Sonate gehört zu den unerquicklichsten Erscheinungen der atonalen Flötenliteratur. Die Tatsache, daß der Schlußsatz in der Flötenstimme in C-dur, in der Klavierstimme aber in Cis-dur notiert ist, besagt genug. Ist noch den beiden lebhaften Außensätzen, besonders dem

ersten, der in seiner ruhelosen Bewegtheit so recht ein Sinnbild unserer heutigen Zeit ist, ein gewisser motorischer Schmiß nicht abzusprechen, so fällt der schwülstige Mittelsatz mit seinen greulichen Mißklängen richtig auf die Nerven. Man fragt sich, wer diese „Musik" spielen soll, die natürlich auch erhebliche technische Schwierigkeiten aufweist.

Paul Mittmann.

CARMINA, ausgewählte Instrumentalsätze des XVI. Jahrhunderts, herausgegeben von H. J. Moser und Fritz Piersig. Nagels Musik-Archiv Nr. 53.

In diesem Heft werden erstmalig zwölf 2—5-stimmige textlos überlieferte Sätze des 16. Jahrhunderts vorgelegt, darunter je einer von Isaac und Heinrich Finck und vier von Ludwig Senfl. Der bequemen Spielbarkeit wegen sind sie im Violin-, Alt- und Baßschlüssel in vierfach verkürzten Notenwerten mitgeteilt. Daß von vier zu vier Vierteln Taktstriche durchgezogen sind, uniformiert das Bild freilich zu sehr in neuerem Sinne. Wenn die Striche weniger durchgreifend erschienen, entweder punktiert oder nur zwischen den Systemen, wäre ihr Zweck, die Übersicht zu erleichtern, auch erreicht worden. — Streichern und Bläsern (Blockflötenspielern!), die mit der Klangwelt jener Zeiten Bekanntschaft machen wollen, erst recht natürlich solchen, die sie schon gemacht haben, sei dieses Heft angelegentlich empfohlen.

Dr. Rudolf Steglich.

GEORG PHIL. TELEMANN: Sonata polonese (Nr. 1) für Violine, Viola und Basso continuo, herausgegeben von Alicja Simon. Nagels Musik-Archiv Nr. 50.

Hier haben wir eines von den Stücken, zu denen Telemann durch einen Aufenthalt in Pleß in Oberschlesien angeregt wurde: mit Humor und Grazie ergeht er sich hier in „hanakischer Wildheit" und Melancholie. Das sehr lebendige, wirksame und unschwere, gar nicht empfindliche Stück, das ebensogut solistisch wie orchestral besetzt werden kann, wobei der Bratschenpart auch von der Violine ausführbar ist, wird Spielern und Hörern in Haus und Schule viel Freude machen. Einige Winke für die Wiedergabe: der Gegensatz von forte- und piano-Strecken, den Telemann nicht ausdrücklich anmerkt, der sich aber aus dem musikalischen Verlauf ergibt, darf nicht überhört werden. Im zweiten Allegrosatz nimmt die rechte Hand des Generalbaßspielers auf dem 2. und 4. Viertel der Takte 12 und 30 besser fis' dis' bezw. gis' e' statt der Pausen. Für die Takte 45—48 und 51—54 desselben Satzes sei pizzicato-Ausführung vorgeschlagen. Im zweiten Allegro — einer kräftigen Mazurka — ist am Schluß das da capo zu ergänzen: die beiden ersten Teile sind zu wiederholen.

Dr. Rudolf Steglich.

C. PHIL. EM. BACH: Sonate in C-dur für Gambe und unbezifferten Baß. Bearbeitung für Violoncell (Violine) und Klavier von Paul Klengel. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dieses Heft macht eine lebensvolle, zügige Sonate aus dem ersten Berliner Jahrzehnt Philipp Emanuels (1746) wieder zugänglich in einer Bearbeitung, die in ihrer Art sehr sorgfältig ist, aber eine Übersetzung in musikalische Ausdrucksgewohnheiten bedeutet, die vom Original wegführen. Die Spieler werden gut tun, die zugefügten Vortragszeichen als u n v e r b i n d l i c h e Vorschläge zu betrachten. Zum Beispiel alle *mf*, die nicht im Übergang von *p* zu *f* oder *f* zu *p*, sondern selbständig, etwa zu Anfang eines Themas erscheinen (Philipp Emanuel ist, ähnlich Beethoven, nichts weniger als ein Mezzoforte-Mensch gewesen, wie es z. B. der Erfurter Klavierkomponist und Mützenmacher Joh. Wilh. Häßler war), dann auch viele diminuendo-Zeichen (1. Satz Takt 9, 12 usw.) und, gleich zu Beginn, die Metronomisierung der Achtel in dem Viervierteltakt-Andante — sie würde den Flußrhythmus des Satzes sozusagen in einen Tropfenrhythmus auflösen.

Dr. R. Steglich.

ENGELMANN, op. 34. Phantasie, Passacaglia und Fuge g-moll für Orgel. Edition Breitkopf.

Ein starker horizontaler Wellengang umbrandet die vertikalen Stützen, welche in ihrem Aufbau ein kühnes, wohlgegründetes Harmoniegesetz erkennen lassen. Damit gewinnt auch ein häufig abgewandeltes Motiv, wie „Muß i denn" originalen Ausdruck, besonders der Verwendung bei Bach gegenüber (Mit Fried und Freud, Aus tiefer Not, 6stimmig). Zwischen den dramatischen Gipfelungen der Phantasie und der entlösten Freudigkeit in der Fuge, wirkt eine delikate Passacaglia als wohltuendes Quietiv. Der aus schön entwickelten Formen sprechende Gehalt des Ganzen dürfte bei angemessener Darstellung sich unschwer enthüllen, da ein Wechsel zwischen Ruhe und Bewegung der Harmoniefolge die Auffassung erleichtert.

Prof. A. Egidi.

SERGE BORTKEWICZ: Kindheit (14 leichte Klavierstücke nach dem Roman von Leo Tolstoi) op. 39; 7 Préludes op. 40 und Ballade op. 42 für Klavier. Henry Litolff's Verlag, Braunschweig.

Meiner kurzen Charakteristik von Bortkewicz' lyrischen Klavierwerken im „Klavierbuch": „Sie kommen in ihrem wunderbar wohllautenden und weitgesponnenen, eleganten Satz und ihrer feinen pianistischen Kultur gleichermaßen von Chopin, Henselt und Liszt, wie von seinem Lehrer Liadow, verraten jedoch in ihrer schön-melodischen, lyrischweichen und zu versonnenem Träumen neigenden Art die südrussische Heimat des Komponisten", habe ich noch heute nichts hinzuzufügen. Er ist sich und seiner „klassisch-romantischen" Natur treuge-

blieben. Höchstens, daß zu Chopin gelegentlich der frühe, lyrisch-schwärmerische oder orgiastisch-ekstatische Scriábin tritt (Préludes), oder daß man in den köstlichen Stücken aus dem Kinderleben gern einmal an Tschaikowsky's Beiträge für die Jugend denkt. Allein — das sind nur die stilistischen „Hintergründe". Was jedes Klavierherz und Klavierohr immer wieder an Bortkewicz entzückt, ist doch die ihm und fast allen Russen der romantischen Richtung besonders eigne Klavier k u l t u r, die mit dem sensibelsten Klavierklangsinn, dem sichersten Formsinn, dem auch im Virtuosen handlichsten Klaviersatz gepaart ist. Denn Bortkewicz ist ein geborener und ausschließlicher K l a v i e r komponist; einer der wenigen unserer Zeit, deren lyrische Ideale noch: Musik, Klang, Farbe, Form heißen.

Diese drei Hefte ergänzen und steigern sich aufs glücklichste: mittelschwere Hausmusik (op. 39), aristokratischer Salonstil (op. 40), großer virtuoser Konzertstil (op. 42). Jedem das Seine.

Wer nicht mit Henselt, Chopin und Scriábin vertraut ist — Grundbedingung für einen künstlerischen Vortrag der Préludes und der Ballade —, wird sich an die Stücke aus dem Kinderleben halten. 14 Stücklein, und jedes ein Treffer! Hier wird man auf engstem Raum die liebenswerte Persönlichkeit dieses seit Jahrzehnten „eingedeutschten" Russen am klarsten erkennen: seine russische Schwermut, seine stille Liebe zur guten alten Zeit — wie reizend die kleine Biedermeier-Federzeichnung der „Mutter" in Field's Art —, sein schalkhafter Humor: etwa, wie der Lehrer Iwanowitsch in seiner Gavotte die Fliegen jagt, wie die Kinder in wilden, knabenhaften Rhythmen Robinson spielen, wie die Amme ein schlichtes russisches Volksmärchen erzählt. Aber das Schönste kommt doch zuletzt im „Tod der Mutter"; hier zieht auf kleinstem Raum noch einmal ein ganzes Leben in alten, vertrauten Gestalten vorüber und erlischt am Schluß ganz sanft: dichterisch und menschlich gleich zart und rührend gestaltet.

Der fertige Pianist dagegen wird sich an die Préludes und die Ballade halten: edler, wohlklanggesättigter, farbenreicher Musik, die auch im mehr Etüdenhaften des Satzes (Prél. 1,5) niemals das dichterische Element verleugnet, doch das Schönste wohl wieder im Schwermütigen und Elegischen (Prél. 2, 4, 6, ganz herrliche Stücke!) gibt. — Die aus einem beinahe unscheinbaren, zweitaktig gegliederten Hauptthema großartig zur furiosen Stretta gesteigerte Ballade im düster-tragischen cis-moll ist pianistisch ganz auf die glänzende, großstilige Virtuosität ihrer Patin, Celeste Chop-Groenevelt, der Witwe Max Chop's, abgestimmt. Ein packendes, sicher geformtes Konzertstück von stärkster Wirkung!

Mit vollem Bewußtsein habe ich diese Werke etwas breiter als ihr „Umfang" es erwarten ließe, behandelt. Denn ich habe das Empfinden, daß man — namentlich in der internationalen Weltstadt Berlin — über dem nervösen Suchen und Jagen nach „neuen, treibenden Kräften" die Bewahrer und Träger der echten, älteren, neuromantischen Klavier k u l t u r allzu empfindlich unterschätzt, zu Unrecht als „Epigonen" abtut und vernachlässigt. Zu diesen aber gehört in vorderster Reihe Serge Bortkewicz. Dr. Walter Niemann.

Im Musikverlag P. J. T o n g e r, Köln a. Rh., erschienen:

OTTO SIEGL: „Der stille Hof" für vierst. Männerchor und Bratsche, op. 67 Nr. 1; „Festlicher Hymnus" für Männerchor mit Blasorchester oder Klavierbegl., op. 72. — PAUL GRAENER: „Ade" und „Der Verschwender" für vierst. Männerchor. — HERMANN UNGER: Osterchor aus Goethes „Faust", op. 56, für dreist. Frauen- oder vierst. gem. Chor mit Schülerorchester. Edition Tonger, Bd. 816. — HANS LANG: Jahreswende, op. 20, Chor mit Begleitung. Ed. Tonger, Bd. 835. — HEINR. PESTALOZZI: Lob der Heimat, op. 67, Ein Männerchor-Zyklus nach eigenen Gedichten. — „Aus dem Wundergarten des deutschen Volksliedes", 12 Volkslieder für gem. Chor bearbeitet von FRANZ BURKHART.

Mit Recht erfreuen sich die beiden äußerlich so verschiedenen Lieder S i e g l s einer inzwischen erworbenen Beliebtheit; es liegt ein eigentümlicher Zauber in den impressionistisch schweifenden und doch nicht uferlosen Stimmzügen des „stillen Hofes", einem Stück romantischer Genremusik, dem die rankende Bratschenmelodie mehr als bloße klangliche Untermalung bedeutet. Scharf kontrastiert dagegen die lodernde Kraft des „Festlichen Hymnus", dessen Aufführung durch einen Massenchor sich zu einer gewaltigen Kundgebung gestalten kann, gegen ein zwergiges, feiges Philistertum. G r a e n e r s „Ade" ist sehr schlicht und delikat, fast intim geschrieben, es wirkt wie ein Solo und zeichnet sich, wie „Der Verschwender", durch einen kristallklaren Satz aus. Wer mit solcher Schlichtheit so viel Charakteristik, Innigkeit oder Schalkheit ausdrücken kann, gehört gewiß zu unsern besten Künstlern. Es erübrigt sich zu bemerken, daß die Aufführung solcher Werke im Vortrag unbedingt von Natürlichkeit und gutem Geschmack bestimmt werde. — Zu danken ist Franz B u r k h a r t für seine künstlerisch wertvollen und sorgfältigen Bearbeitungen von 12 weniger bekannten Volksliedern für gemischten Chor; eine gewisse Meisterschaft zeigt sich gerade in der Einfachheit ihrer Struktur, sie sind also nicht schwer zu singen. Ohne besondere Namensnennung arbei-

tet Burkhart hier mit den Mitteln der Variation, der Imitation, des kanonischen und kontrapunktischen Stils und bleibt immer in den Grenzen des Sinnigen und Zarten, gemäß dem Titel der Sammlung. Schwierig ist es, die „besseren" herauszufinden, denn sie sind alle gut. Von den ältesten Liedern seien genannt: Winterlied („Nach grüner Farb' mein Herz verlangt"), „Wo soll ich mich hinkehren", „Wie schön blüht uns der Maien" und „Wach auf, mein's Herzens Schöne!", die ohne das übliche leidige Archaisieren geschrieben sind und uns daher weder alt noch jung anmuten, sondern eben wie echte, lebensvolle schöne Volkslieder. — Dem Männerchorzyklus „Lob der Heimat", nach eigenen sehr geschmackvollen Texten einheitlich und kontrastreich angelegt, gab der Dichterkomponist Pestalozzi ein charakteristisches Gepräge damit, daß er den sechs Liedern jedesmal die Überschrift als Motto mit pittoresker Musik voransetzte. Gelegentliche Instrumentalismen fallen nicht sehr ins Gewicht; halten sie sich doch durchweg in den Grenzen des mittelschweren Chorstils. Wenn auch Bedenken über eine Gesamtaufführung des Zyklus nicht unberechtigt sein mögen, da mangels tonartlicher Disposition und rhythmischer, satztechnischer u. a. Schattierungen eine leichte Einförmigkeit nicht zu leugnen ist, so kann die Aufnahme einzelner Lieder daraus in unsre Programme unbedenklich empfohlen werden; denn die Kraft der Empfindung und die Qualität der Erfindung — das gilt für alle sechs Lieder — ist ungekünstelt und echt. — Den Verhältnissen für Schüleraufführungen sind die begleiteten Chöre „Jahreswende" von Lang und „Osterchor" von Unger angeglichen, stilistisch und technisch in vorbildlicher Klarheit und Bestimmtheit; die Kompositionen werden dem Ethos der dichterischen Vorwürfe vollauf gerecht. Ist die Kunst der Verarbeitung der alten Choralmelodie in Ungers „Christ ist erstanden", wie auch die Führung der Stimmen anerkennenswert, so loben wir an der Langschen „Jahreswende" insbesondere die Modulationen und Kadenzen, die in diesem Chor reiche und kräftige Farbenwirkungen erzielen, während sie in jenem bei trockenem Vortrag leicht etwas akademisch-steif anmuten können. Beide von Lemacher und Mies herausgegebenen Werke können bestens empfohlen werden. Dr. Egert-Berlin.

Kreuz und Quer.

Joseph Joachim Raff (1882—1932).

Von Ernst Edgar Reimerdes, Celle.

Die 50. Wiederkehr seines Todestages am 24. Juni weckt die Erinnerung an den begeisterten Apostel Wagners und treuen Freund Liszts, Joseph Joachim Raff, den Schöpfer einst vielgespielter Kammermusik- und Orchesterwerke, die trotz ihrer Vorzüge in den letzten Jahrzehnten leider mehr und mehr aus unseren Konzertsälen verschwunden sind. Eine Ausnahme bildet die Symphonie „Im Walde", Raffs bedeutendste Schöpfung, reich an poetisch-musikalischer Phantastik, die vereinzelt noch zur Aufführung gelangt. Dabei hätte das eine oder andere unter den zahlreichen Werken eine Neubelebung wohl verdient, vor allem die Symphonie „Frühlingsklänge" und die leichte, aber durch Anmut, Geschmack und pikante Instrumentierung fesselnde c-moll-Symphonie.

Obwohl Schweizer von Geburt, war Raff in seinem Denken und Schaffen ganz Deutscher, schon sein feines Verständnis für die Schöpfungen Wagners und sein mutiges Eintreten für den Meister in Wort und Schrift zeugen von seinem deutschen Denken und Empfinden. — Raff, der am 27. Mai 1822 in Lachen am Züricher See als Sohn eines Organisten geboren wurde, besuchte nach Absolvierung des Jesuiten-Gymnasiums zu Schwyz das Seminar, um Elementarlehrer zu werden, da die Mittel für das Universitätsstudium nicht ausreichten. Bereits in jungen Jahren bekundete er musikalisches Talent und versuchte sich in kleinen Kompositionen. Aber sein Weg zum Erfolg war lang und beschwerlich, obwohl er Förderer und Freunde fand. Seine ersten Versuche schickte er an den hilfsbereiten, stets liebenswürdigen Mendelssohn, der ein günstiges Urteil fällte und ihn an einen Verleger empfahl. 1843 erschienen die ersten Kompositionen Raffs, der, hierdurch ermutigt, seinen Lehrerberuf aufgab, um sich ganz der Musik zu widmen. Seine Absicht, sich unter Mendelssohn weiterzubilden, wurde durch dessen frühen Tod vereitelt und die Unruhen von 1848 machten seine Hoffnungen auf eine Aufführung seiner Oper „König Alfred" zunichte. — Außer Mendelssohn übte Liszt großen Einfluß auf Raff

aus; 1845 trat er zu ihm in persönliche Beziehungen, die schnell sehr herzlicher Natur wurden. Auf Liszts Rat hin siedelte er 1850 nach Weimar über, wo sein Talent unter dessen Anleitung voll zur Entwicklung gelangte und reiche Früchte trug. Im vertrauten Umgang mit Liszt ging ihm das volle Verständnis für Wagners Bedeutung auf, seiner Bewunderung verlieh er damals in verschiedenen Schriften Ausdruck, deren eingehendste und umfassendste, „Die Wagner-Frage", 1854 erschien. Raff unterhielt u. a. auch freundschaftliche Beziehungen zur Familie des bekannten Goethe-Schauspielers Eduard Genast, mit dessen Tochter Doris er sich 1853 verlobte und später vermählte. 1856 siedelte er nach Wiesbaden über; hier entwickelte er eine rege kompositorische Tätigkeit und schuf eine Anzahl seiner Hauptwerke. 1877 folgte er einem Ruf an das neubegründete Hochsche Konservatorium zu Frankfurt a. M., das er bis zu seinem Tode leitete. — Raff, der eine vermittelnde Stellung zwischen den Romantikern und der neudeutschen Schule einnimmt, die besonders in den Liszt-Schülern ihre eifrigsten Vorkämpfer fand, war bedeutend als Instrumentalkomponist, und zwar besonders als Schöpfer von Symphonien. Seine besten Werke zeichnen sich durch fließende Erfindung und warmen Ton aus. In der Instrumentation ist Raff bei der Verwendung der Effektmittel des modernen Orchesters vorsichtig und sparsam. Von seinen 11 Symphonien sind die meisten Programm-Symphonien: „An das Vaterland", 1863 durch einen Preis der „Gesellschaft der Musikfreunde" ausgezeichnet, „In den Alpen", „Leonore", „Gelebt, gestrebt, gelitten, gestritten, gestorben, umworben", „Frühlingsklänge", „Im Sommer", „Zur Herbstzeit", „Der Winter" und „Im Walde". Diese Symphonien suchen auch ein Programm durchzuführen, wobei Raff sich stets noch der geschlossenen Formen bedient, sie sind durchwegs dreisätzig, jedoch findet sich meist irgendwo ein vierter Satz versteckt. Manchmal nimmt Raff in seine Symphonien selbst volkstümliche Klänge auf, bisweilen gefällt er sich sogar in einer gewissen Sentimentalität. Am selbständigsten erscheint er in seiner Leonoren-Symphonie, die, das diabolische, zu stark auftragende Finale ausgenommen, ebenso klassisch in der Form wie romantisch dem Inhalt nach sich darstellt und das Ausdrucksgebiet der Symphonie neu bereichert hat. — Raff war sehr produktiv, er schuf 214 Werke, darunter außer den bereits erwähnten Symphonien mehrere Sonaten für Klavier und Violine, acht Streichquartette, darunter „Suite in älteren Formen", „Suite in Kanonform" und „Die schöne Müllerin". Ferner Klavier-, Violin- und Cello-Konzerte, drei Suiten, fünf Ouvertüren für großes Orchester über „Ein feste Burg" sowie die Shakespeare-Ouvertüren zum „Sturm", zu „Othello", „Romeo und Julia" und „Macbeth" (die beiden letztgenannten 1894 aus dem Nachlaß erschienen) nebst Kammermusikwerken, zahlreichen Liedern und Klavierstücken, von denen viele als Salonmusik anzusprechen sind.

Übrigens gehört der Künstler neben Franz Lachner mit zu denen, welche die alte Kunstform der Suite zuerst wieder neu belebten. Unter diesen Orchestersuiten sowie unter den Konzerten, Kammermusik- und Klavierwerken befinden sich geistreiche und geschmackvolle Schöpfungen bzw. einzelne Sätze, die dafür zeugen, daß Raff es verdient hat, den hervorragendsten Talenten der neudeutschen Schule zugezählt zu werden. — Der Meister hat sich auch auf dem Gebiet des musikalischen Dramas versucht, jedoch ohne Erfolg; seine zum Teil in Weimar entstandenen und im dortigen Hoftheater aufgeführten Opern „König Alfred" und „Dame Kobold" fanden wenig Beifall und verschwanden schnell wieder vom Spielplan.

Jubiläum des Kölner Männergesangvereins.

Von Prof. Dr. Hermann Unger, Köln.

In unsere Zeit der wachsenden Erkenntnis dessen, daß der Zusammenbruch des deutschen Musiklebens nur von der Neubelebung der volksmäßigen Chorgesangpflege her aufgehalten und überwunden werden kann fällt die Begehung des 90jährigen Bestehens des Kölner Männergesangvereins, der sich aus kleinen Anfängen heraus zu einer, an erster Stelle stehenden Vereinigung emporgearbeitet hat. Und insofern verdient auch die bisherige Geschichte dieses Vereins eine, wenn auch auf knappen Raum zusammengedrängte Würdigung, zugleich als Rück-

blick wie als Ausblick auf seine wie unsere musikalische Zukunft. — Am 27. April 1842 fanden sich auf Veranlassung Caspar Krahes in Köln junge sangesfrohe Männer zusammen und schufen unter der, einem altgriechischen Worte nachgebildeten Devise „Durch das Schöne stets das Gute" Zusammenkünfte zur Pflege des Männergesangs. Es war dies also im gleichen Jahre, da Richard Wagner, nach vielen Enttäuschungen in Paris, sich seiner deutschen Mission wieder besann und auf dem Wege über Köln seine sächsische Heimat aufsuchte, um dort kurz nachher dem deutschen Männergesang in seinem „Liebesmahl der Apostel" gleich eines der wertvollsten Werke zu schenken. Zum Dirigenten der Kölner Vereinigung, die zunächst nicht mehr als zwanzig Männer zusammenfaßte,, wurde Franz Weber auf Lebenszeit ernannt. Die erste Anregung zu dieser sängerischen Neuschöpfung war wohl auch der Kölner Besuch Friedrich Zelters, des Berliner Leiters der Singakademie und Schöpfers der Liedertafel, der zehn Jahre zuvor, kurz nach seinem großen Freunde Goethe abberufen worden war. Und weiter fiel als kulturhistorisch wichtiges Ereignis in das Jahr der Vereinsgründung die Grundsteinlegung für den Weiterbau des Kölner Doms, dessen bisherige Unvollendung Goethe als ein trauriges Dokument deutscher Zerrissenheit beklagt hatte. Bei dem ersten Dombaufeste erklang, vom neuen Männerchor vorgetragen, die von Carl Leibl, dem Vater des großen deutschen Malers, komponierte Festkantate, wie denn überhaupt der junge Verein eine seiner hauptsächlichen Aufgaben darin erblickte, äußere festliche Begehungen immer wieder durch seine Mitwirkung schmücken zu helfen. So sang er 1852, als in Anwesenheit des Königs Friedrich Wilhelm IV. der Schlußstein für die Wölbung des Westportals und als 1880 in derjenigen Kaiser Wilhelms I. die Vollendung des Baues gefeiert wurde. Auch die Einweihung des Kölner Wallraf-Richartz-Museums verschönte der Verein durch seine Mitwirkung, und zahlreich sind die Serenaden, die von seinen Sängern fürstlichen Gästen dargebracht wurden, so u. a. Viktoria von England und ihrem Prinzgemahl, der Königin Augusta, dem Kronprinzen Friedrich, dem alten Kaiser bei seiner Durchreise zum Kriegsschauplatz 1870 und schließlich auch dem jetzt noch lebenden Kaiser Wilhelm II., als dieser zum ersten Male nach seiner Thronbesteigung 1891 Köln aufsuchte und hier eine Parade der Rheinflotte abnahm.

Daneben stellte sich der Verein uneigennützig jederzeit in den Dienst der öffentlichen Wohltätigkeit, so etwa zum Besten des Baufonds katholischer Kirchen in Köln wie im Rheinland, aber auch des Darmstädter Denkmals für Abt Vogler, den Zeitgenossen Beethovens und Lehrmeister Karl Maria von Webers und Meyerbeers, des Clever Lohengrinstandbilds, ebenso zugunsten der Angehörigen der deutschen Krieger 1870/71, der aus Frankreich damals ausgewiesenen deutschen Handwerker, der beim Brand in Chicago 1871 geschädigten Auslandsdeutschen, der Hinterbliebenen der Mannschaft des durch eine Katastrophe zerstörten Panzerkreuzers „Großer Kurfürst", der Hinterbliebenen des Komponisten und einstigen Kölner Dirigenten Konradin Kreutzer, schließlich, auch dies ein Kulturdokument, zum Besten „der auf Unterdrückung der Sklavenjagden in Afrika gerichteten Bestrebungen" (1888). Daß der Verein 1922 auf einer Sängerreise nach Berlin, Hamburg und Münster als Stimme des besetzten Gebietes für den Zusammenhalt mit dem damals schwerbedrohten Westdeutschland eintrat, soll ihm unvergessen bleiben.

Seinen schönsten Lohn fand der Kölner Männergesangverein freilich in der einmütigen Anerkennung seiner überragenden Leistungen, die ihren äußerlichen Ausdruck in mannigfacher Form erhielten: so bekannte der italienische Meister Giuseppe Verdi, der sich beim Kriegsausbruch 1870 durchaus als Romane zu Frankreich hingezogen gefühlt hatte, freimütig bei seinem Kölner Besuch: „Die Leistungen dieses Vereins übertreffen alles, was ich je auf dem Gebiete des Männergesanges gehört habe." Ähnlich sprach sich der Franzose Gounod aus, dem der Verein in Köln eine Serenade gebracht hatte, und Sgambati, der deutschfreundliche, von Wagner geförderte italienische Musiker, erklärte, daß man in seiner Heimat solchen Chorgesang nicht kenne, und es eine Großtat bedeuten würde, wenn der Verein sich entschließen könne, in Italien, dem Lande des Gesanges, seine Lieder erklingen zu lassen.

So ſind es eine ganze Reihe von In- und Auslandsreiſen, welche den Weg zum Ruhm des Vereins äußerlich begleiten, ſo etwa die zur Pariſer Internationalen Ausſtellung 1855, im Vorjahre wie in den folgenden ſolche nach England, eine weitere 1887 nach Mailand, Venedig, Bologna, Florenz, Rom, Neapel, Genua und Turin. Und immer wieder war es dieſer Verein, der ſich die höchſten Preiſe auf ſängeriſchen Wettſtreiten erſang, ſo beim Genter (1844), Brüſſeler (1845), Düſſeldorfer (1850), Antwerpener (1851), beim Wiesbadener Feſt des Jahres 1891, auf dem Sängerwettſtreit in Kaſſel 1899, dem erſten deutſchen dieſer Art, der dem Männergeſangverein die goldene Kaiſerkette zum erſten Male erwarb, die er dann ein zweites Mal ſich errang.

Solche Erfolge waren neben der Tüchtigkeit ſeiner Mitglieder in erſter Linie auch der Tatkraft ſeiner Vorſitzenden zu danken, ſo Krahes, Albert Heimanns, des Großvaters des heutigen Vorſitzenden des Vereins, dann Louis von Othegravens, des Vaters des noch lebenden weitbekannten Männerchorkomponiſten, weiter Auguſt Wilferts. Das Verdienſt dieſer Männer aber war neben der Verwaltung des Vereins auch ihre glückliche Hand in der Wahl der Vereinsdirigenten, deren Reihe ſich von Franz Weber über Samuel de Lange (1876—1885), zu Heinrich Zöllner, dem heute noch in Freiburg i. Br. wirkenden bekannten Komponiſten, hinzog. Zöllner, 1890 nach New York berufen, fand ſeinen Nachfolger in Otto Singer, dem durch ſeine ausgezeichneten Auszüge Richard Straußſcher Partituren bekannt gewordenen, unlängſt verſtorbenen Muſiker, der jedoch nach kurzer Zeit Köln verließ und in dem von Franz Wüllner dem Verein empfohlenen Joſeph Schwartz 1892 einen überlegenen Nachfolger erhielt. In deſſen Wirkungszeit fallen die Erfolge des Vereins auf den Kaiſerwettſingen, die man mit vollem Rechte der außergewöhnlichen chortechniſchen Fähigkeit dieſes vorher als Mitglied des Gürzenich-Streichquartetts und als Konzertmeiſter tätigen Mannes zugeſchrieben hat. Als Schwartz 1924 aus Altersrückſichten ſein Amt niederlegte, fügte es ein gütiges Geſchick, daß inzwiſchen Richard Trunk, durch den Kriegsausbruch an der Rückreiſe zu ſeinem damaligen Wirkungsort in New York verhindert, als Mitdirektor an die Rheiniſche Muſikſchule in Köln berufen wurde und ſeine in München und im Auslande längſt bewährten und rühmlichſt anerkannten muſikaliſchen und erzieheriſchen Fähigkeiten in den Dienſt des verwaiſten Vereins ſtellen konnte. Damit hatte der Kölner Männergeſangverein einen Dirigenten und Männerchorkomponiſten von Weltruf gewonnen. Und wenn ein Mann wie Siegfried Ochs, der anerkannt hervorragendſte neuere deutſche Chorerzieher und Dirigent, den deutſchen Männerchören anriet, ſich auch in ihrer Programmwahl fortſchrittlicheren Geſichtspunkten nicht zu verſchließen, ſo war es mit ein Verdienſt Trunks, an ſeiner Stelle bei aller zielbewußten Pflege des Reinſängeriſchen dennoch auch in muſikkultureller Hinſicht dem guten Neuen die Bahn gebrochen zu haben, wie er ja auch in der Schaffung einer Chorſänger- und Chordirigentenſchule Vorbildliches geleiſtet und auf zahlreichen Reiſen mit ſeinem Verein, ſo zur Wiener Schubertfeier 1928, aber auch bei den patriotiſchen Rheinlandbefreiungsfeſten als Komponiſt und Dirigent ſeinen Ruhm mit demjenigen des Kölner Männergeſangvereins verbunden hat.

Muſiker im Geſpräch: Prof. Hugo Rüdel.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Wer jemals Gelegenheit genommen hat, mit dem Chorgeſang Fühlung zu nehmen, der kennt den Namen Hugo Rüdel. Steht doch ſein Träger an der Spitze des geſamten Chorführertums: Als Leiter des „Berliner Lehrergeſangvereins", als Dirigent des „Staats- und Domchors", als der verantwortliche Mann für alle Chorpartien im Bühnenſpielplan der Berliner Staatsoper, und — worauf Meiſter Rüdel natürlich am ſtolzeſten iſt — als Chordirigent bei allen Feſtſpielaufführungen Bayreuths ſeit nunmehr dreißig Jahren.

„Wie iſt es nur möglich, Herr Profeſſor, daß Sie eine derartige Arbeitsbelaſtung geſundheitlich überſtehen können?"

Wir sitzen gerade zu zweien am Kaffeetisch in einer stimmungsvollen Zimmerecke der alten westberliner Wohnung, und es ist urgemütlich. Gerade hat mir Rüdel einen kleinen Einblick in seine Schätze gestattet: Die mit eigener Beleuchtungsanlage versehenen Fenster des Arbeitszimmers mit Wagnermalereien auf Glas von F. Staffen, ein Geschenk zu Rüdels 60. Geburtstag. Dann die unzähligen Bilder, Diplome, Ehrengeschenke, von vielen Fürstlichkeiten und bekannten Künstlern. („Dem Einzigen", schrieb Toscanini auf sein Bild, eine ähnliche Widmung zeigt Siegfried Wagners lebenswahre Photographie.)

„Der Arzt hat mir aber jetzt auch vollständige Ruhe verordnet", beantwortet Prof. Rüdel meine Frage. „Meine Venen-Entzündung war langwierig und schwer. Ich bin ja schon fiebernd im Sommer nach Bayreuth gefahren! Am 15. Juni hatte ich mein Jubiläum. Frau Winifred nahm Furtwängler und mich mit ins Festspielhaus, und ich ahnte gar nichts! Und nun diese musikalische Überraschung, von der ja die Zeitungen ausführlich berichteten. Ich sagte in meiner Ansprache, das sei doch wohl etwas zu viel gewesen, denn ich bin ja doch nur — «nur» Chordirigent. . . ."

„Leider entzieht sich die ungeheure Arbeitsleistung des vielbeschäftigten Chormeisters noch häufig dem allgemeinen Verständnis. Die schwersten Chöre, die Sie jemals einstudiert haben, waren wohl die Partien in der Oper «Christoph Columbus» von Darius Milhaud, die in Berlin uraufgeführt wurde?"

„Ach nein. Die schwersten Chöre sind für mich im «Tannhäuser». Oder nein, im «Parsifal». Wenn man in Bayreuth bei «Der Glaube lebt» auch nur die geringsten Schwankungen wahrnimmt, dann sagt der Berliner gleich: ‚Na, wat is denn det? Det können wir wo anders ooch haben, darum brauchen wir nicht nach Bayreuth!' Am Parsifal-Tage kann ich kein Mittag essen, und kurz vor der Vorstellung werde ich seekrank." — „Wie, bitte, Sie meinen?" — „Jawohl, regelrecht seekrank. Schon seit Jahren. Die Aufregung ist zu groß." — Einem solchen Vorbild der Pflichterfüllung nachzueifern, sollte unserer Jugend eine Ehre sein.

Gern schweift Rüdels Erinnerung zurück in die Jugendzeit. Er war Pianist, gab eigene Klavierabende, war Hornist u. a. im Philharmonischen Orchester an jenem denkwürdigen Abend, als H. v. Bülow in Berlin zweimal hintereinander an einem Abend die „Neunte" aufführte, — dann entsinnt er sich, wie er im Kadettenkorps die Kapellmeisterstelle ausschlug, weil er besondere Ziele verfolgte. — „Und wie kamen Sie zum Chor, Herr Professor?" — „Ach, direkt über Nacht. Unmittelbar an eine Aufführung der Neunten unter Weingartner schloß sich die Weisung des Grafen Hochberg, am nächsten Tage eine Chorprobe zu übernehmen. Und hier fand ich mein eigentliches Arbeitsgebiet. Aber es ist doch viel schwerer, eine Messe von Kurt Thomas einwandfrei herauszubringen als die h-moll-Messe von Bach! Ja — der a-cappella-Gesang! Wissen Sie, wieviel Jungs sich zur Aufnahme in den Domchor melden? 4—500! Die werden bis auf etwa siebzig gesiebt. Zahlreiche Bewerbungen auch beim Opernchor. Aus Not. Engagementslose Solisten. Aber was soll ich mit ihnen? Lernen Sie einmal die Tenorstimme sämtlicher Chöre in ein paar Dutzend Opern auswendig mit allen Texten und dann ... Aber entschuldigen Sie, ich muß ja noch in den Dom ..." „Herr Professor, bitte noch ein recht schönes Geleitwort für den Heimweg!" — „Sollen Sie haben! Diese Worte gab Frau Cosima Wagner ihren Töchtern in die Ehe mit: Das Edle denken, das Gute tun, das Schwere tragen!"

Merkwürdigkeiten des Wiener Geigen-Wettbewerbs.

Bekanntlich veranstaltet die Stadt Wien in der Zeit vom 5. bis 19. Juni im Rahmen der Wiener Festwochen einen Wettbewerb für Gesang und Violine. Laut Prospekt sollen diese Kunstkonkurrenzen dazu dienen, jungen Künstlern und Künstlerinnen den Weg in die Öffentlichkeit und den Aufstieg zum Welterfolg zu bieten. Man sollte also meinen, daß nur unbekannte Künstler zu diesem Wettbewerb zugelassen seien. Mit Erstaunen hört man aber, daß u. a. der junge Argentinier Otnoposoff, der in Berlin mit großem Erfolg an hervorragendster

Stelle herausgebracht wurde, nämlich als Solist eines Sinfoniekonzertes der Berliner Staatsoper, an dem Wettbewerb teilnehmen wird. Der Entdecker dieses Talentes war Generalmusikdirektor Erich Kleiber. Sein Lehrer ist Prof. Carl Flesch. Kleiber aber gehört ebenso wie Flesch dem — Preisgricht an, das über die Leistungen der konkurrierenden Künstler entcheiden soll.

Warum hat man nicht in die Bedingungen des Wettbewerbes eine Bestimmung aufgenommen, wonach die Schüler der Preisrichter selbst von der Teilnahme ausgeschlossen sind? Wäre das nicht korrekt gehandelt — um allen Zweifeln und Bedenken von vornherein die Spitze abzubrechen?

Wieder Berliner Kunstwochen.

Wieder einmal wird die Berliner Saison mit einer Reihe von Sonderveranstaltungen ihren Abschluß finden. Nicht „Festwochen" sind es, die uns der Magistrat diesmal beschert hat, sondern den Zeitverhältnissen entsprechend nur „Kunstwochen".

Kunstwochen — das bedeutet Arbeitswochen anstelle der einst mit erheblichen, untragbaren Geldopfern erkauften Festwochen. Man hat aus den ehemaligen Festwochen die vernünftige Lehre gezogen, daß ernsthaftes Kunststreben nicht notwendigerweise mit prunkhafter äußerer Pracht verbunden sein muß. Man ist zu der ursprünglichen Bedeutung des Saisonabschlusses zurückgekehrt: nämlich einen Überblick über die künstlerischen Höhepunkte der vergangenen Saison zu bieten. Darum war es richtig, Opern wie die „Hugenotten" in der neuen Bearbeitung von Dr. J. Kapp oder Verdis „Macbeth" in der anregenden Inszenierung des Intendanten Ebert dem Spielplan der Kunstwochen einzuverleiben. Merkwürdig berührt allerdings die Tatsache, daß Hans Pfitzners „Herz" anscheinend nicht auf das Programm der Kunstwochen gesetzt wurde.

Die zweite Forderung, die in früheren Jahren von der Kritik erhoben wurde und die leider bisher immer unerfüllt blieb, war der Wunsch nach größerer Volkstümlichkeit der gebotenen Veranstaltungen. Kunstwochen dürfen nicht allein dem Genuß der oberen Zehntausend vorbehalten bleiben, sondern müssen auf eine viel breitere Basis gestellt werden, damit auch das weniger zahlungskräftige Volk an den Veranstaltungen seiner Stadt teilhaben kann. Auch dieser Wunsch ist in einem höheren Maße als bisher berücksichtigt worden. Die Schloßmusiken im Schlüterhof des Stadtschlosses, die schon bei den letzten Festwochen vorgesehen waren, nehmen diesmal im Programm der Kunstwochen einen besonders großen Raum ein. Dazu kommt eine „Offene Singstunde" unter Leitung von Fritz Jöde, die erfahrungsgemäß immer eine bedeutende Anziehungskraft ausübt.

Und schließlich werden mit den Kunstwochen geschickt einige Opernaufführungen verbunden, die ohnedies für das Ende der Saison vorgemerkt waren: „Ariadne auf Naxos" von Strauß, „Die Banditen" von Offenbach und „Die Sizilianische Vesper" von Verdi.

Die Berliner Kunstwochen sind ein Musterbeispiel dafür, wie man unter Anwendung möglichster Sparsamkeit einen zwar bescheidenen, aber doch künstlerisch wirksamen Spielplan aufstellen kann. Solche „Kunstwochen" könnte sich jede deutsche Stadt ohne weiteres leisten. Allerdings sind sie nicht dazu angetan, die Ausländer anzulocken — das unerreicht gebliebene Ziel der ehemaligen Berliner Festwochen. Aber wenn es gelingt, mit Hilfe eines solchen festumrissenen Programms die Aufmerksamkeit der Städter selbst zu erregen und eine solche Serie von wertvollen Veranstaltungen unter einem zugkräftigen Sammelnamen zu Reklamezwecken auch über den Umkreis der Stadt hinaus auszunutzen, so ist damit der Kunst ebenso gedient wie den wirtschaftlich bedrängten Künstlern.

Randglossen zum Musikleben.

Von Fritz Stege, Berlin.

Westdeutsche Konzerteinnahmen. Eine vom Deutschen Städtetag veranstaltete Umfrage über die Einnahmen aus städtischen Konzerten hat für Westdeutschland folgende in-

tereſſante Zahlen ergeben: Aachen (30 Konzerte) 30 000 M., Bielefeld (12 Konzerte) 9000 M., Dortmund (43) 18 000 M., Duisburg (30) 24 000 Mk., Düſſeldorf (14) 27 000 M., Gelſenkirchen (14) 7940 M., Mülheim-Ruhr (10) 7500 M., Oberhauſen (6) 2500 M., Remſcheid (20) 6000 M., Saarbrücken (36) 27 000 M., Wuppertal (18) 24 000 M.

„Die Anteilnahme der Bevölkerung am Ko zertweſen iſt nicht geringer geworden", ſchreibt hierzu der Aachener „Volksfreund". „Das zeigt ſich an dem ſtarken Andrang, der ſtets vorhanden iſt, ſobald Konzerte zu billigen Preiſen ſtattfinden." — Ein Beweis mehr, daß die Behauptung vom mangelnden Intereſſe für gute Muſik jeglicher Begründung entbehrt und daß die wahren Urſachen für den Konzertniedergang nur wirtſchaftlicher Natur ſind.

*

Iſt der Rundfunk noch deutſch? In Heft 15 des Hamburger „Rundfunkhörer" prüft Prof. D. Dr. E. Dennert die von nationalſozialiſtiſcher Seite erhobenen Behauptungen nach, daß der Rundfunk mehr ausländiſche als deutſche Muſik verbreite, und kommt zu dem Ergebnis, daß dieſe Behauptung in der Tat zutrifft. Im Zeitraum von vier Wochen überwog die Zahl der ausländiſchen Komponiſten genau um hundert. Auffallend ſei, daß die Ausländer ſehr viel ſlaviſcher Herkunft ſeien. „Man mag daher zu den Nationalſozialiſten ſtehen, wie man will — ihre Forderung iſt berechtigt. Heute, in der Zeit erfreulichen Erſtarkens des Nationalbewußtſeins, bleibt der deutſche Rundfunk bedauerlicherweiſe bei der alten Vorliebe für das Fremde, und das, obwohl die deutſche Muſik Vertreter hat wie kein anderes Volk, ja, in Muſik allen vorangeht." Soweit Prof. Dennert. Nun, es wird ſchon anders werden. . . .

*

Der Kritiker, der ſich ſelbſt verneint. In den „Danziger Neueſte Nachrichten" (Nr. 88) finden wir zufällig einen Aufſatz „Kleines Alphabet der revidierten Muſik-Begriffe" von H. H. Stuckenſchmidt. Da leſen wir bei dem Schlagwort „Kritik": „Der redaktionell privilegierte und von Verlegern honorierte Irrtum". Was ſagt denn der Verlag der „B. Z. am Mittag" zu dieſer zyniſchen Auslegung ihres erſten Muſikkritikers?!

*

Muſik und Politik. Man begreift es vom chauviniſtiſchen franzöſiſchen Standpunkt aus, daß das franzöſiſche Muſikkomitee für die Kammerwahlen nur ſolche Kandidaten wünſcht, die ſich verpflichten, in der Kammer ſtets den Unterricht und die Propaganda der franzöſiſchen Muſik zu fördern. — Wenn aber in Deutſchland ſich ein Deutſcher zum nationalen Gedanken bekennt wie der Kölner Muſikprofeſſor Richard Trunk, ſo muß er es ſich gefallen laſſen, von der marxiſtiſchen Preſſe mit Schmutz beworfen zu werden. — Auch das wird einmal anders werden. . . .

*

Ein ſchmachvolles Anerbieten. Je mehr die Arbeitsloſenziffer zunimmt, deſto unverfrorener wird die Not unſerer Künſtler ausgenutzt. Man glaubt heute in gewiſſen Kreiſen, deutſchen Sängern alles zumuten zu dürfen, was gegen jeden Anſtand verſtößt. Die ausgezeichnete Konzertſängerin Urſula van Diemen wurde vom „Kabarett der Komiker" für eine Rolle engagiert, in der ſie ein Gefäß beſingen ſollte, das man wegen ſeiner verſchwiegenen Bedeutung bisher noch nicht auf die Bühne gebracht hat. Selbſtverſtändlich weigerte ſich die Künſtlerin und ließ es auf eine Klage vor dem Bühnenſchiedsgericht ankommen. Nun, es gibt in Berlin augenblicklich 3500 arbeitsloſe Berufsmuſiker. Iſt es nicht Urſula van Diemen, ſo wird ſich jemand anders finden, der die ſchmutzigen Zoten des Textbuches in den Mund nimmt. Daß das Ehrgefühl des Künſtlers ſyſtematiſch ausgerottet wird, iſt ja die natürliche Aufgabe jener Kreiſe, die als berufsmäßige Schmarotzer an deutſchem Weſen längſt erkannt ſind.

*

Der Schrei nach Volksmusik. Wie häufig hört man aus dem Kreise der Rundfunkhörer die Forderung nach einfacher, volkstümlicher Musik, und wie wenig wird im allgemeinen seitens der Rundfunkgesellschaften diesen berechtigten Wünschen Rechnung getragen! Da veröffentlicht beispielsweise die Berliner Funkzeitschrift „Sieben Tage" eine Reihe von derartigen Zuschriften. So schreibt beispielsweise ein Schlesier: „Es ist auf die Dauer nicht zu ertragen, wenn wir statt der leichten Musik immer wieder schwere Sinfonien und Ouvertüren-Ohrenschmaus vorgesetzt bekommen. Das Leben bei uns ist schon so schwer, da soll uns nicht auch noch der Rundfunk den Trauermarsch blasen. Ein einfaches Volkslied, das die Schönheit der Heimat besingt, ist mir und sicherlich Hunderttausenden lieber. Es stärkt Heimatgefühl und Heimatliebe." — Heiterkeit und Entspannung tun uns not, und in dieser Richtung hat der Rundfunk wichtige Aufgaben zu lösen. Es wäre eine falsche Kulturpolitik, wenn der Rundfunk nicht in besonderem Maße ein seelisches Gegengewicht gegen die niederdrückende Schwere der Zeit schaffen wollte. Ein Irrtum ist es, heute dieselbe Aufnahmebereitschaft des Volkes für anspruchsvolle Kunstwerke vorauszusetzen wie einst in weniger sorgenvollen Friedenszeiten.

Scherzando.

Der Geiger Jan Kubelik hatte auf einer Konzerttournee durch den „Wilden Westen" von Nordamerika eines Abends aus irgend einem belanglosen Grunde die angekündigte Chaconne von Bach nicht gespielt. Mitten in der Nacht wird er munter, sieht vor sich die Mündung einer Pistole und vernimmt die Worte: „Meister, ich bin zwei Tage und Nächte geritten, um die Chaconne zu hören. Ich verlange für mein Eintrittsgeld, daß Sie mir auf der Stelle die Chaconne vorspielen!" Was blieb dem Geiger anderes übrig, als sein Instrument hervorzuholen? Im „Wilden Westen" hat er aber niemals wieder eine unerwartete Programmänderung vorgenommen.

Der Dresdner Generalmusikdirektor Fritz Busch erlebte ebenfalls einmal eine unliebsame Unterbrechung seines Nachtschlafes, als er todmüde nach einem Gastkonzert im Schlafwagen nach Hause fuhr. Er erwachte von dem Schein einer Taschenlampe, die ungeniert sein Gesicht beleuchtete. „Verzeihung, Herr Keneralmusikdirektor," sagt der ertappte Schaffner, „ich hab' Sie in Ihren Gonzerten nur von hinden gesähn, nu dacht' ich: benudse die Gelegenheit und guck ihn dir mal von vorne an!" Bei dieser treuherzigen Ansprache dürfte die Wut des so sanft Geweckten wohl nicht von Dauer gewesen sein.

Daß Lieder von Richard Strauß den künstlerischen Ernst eines ganzen Konzertpublikums gefährden, ist ein immerhin seltener Fall. Aber wer vermag wohl das Lachen zu unterdrücken, wenn der Druckfehlerteufel konsequent im Programm „Minne" in „Minna" umtauft, wie es in einem Konzert des verstorbenen Erik Meyer-Helmund der Fall war! Da las man in dem Gedicht „Süße Frau": „Minna hat so lang geschlafen, Minna wacht und will ihr Recht." Oder: „Fern soll mir stehen Minna und stand mir doch so nah." Ein Teufelsweib, diese Straußsche „Minna"!

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Primo Riccitelli: „Madonna Oretta", Oper in 3 Akten (Rom).

Gino Marinuzzi: „Palla de' Mozzi", melodramatische Oper (Scala, Mailand).

Erwin Dressel: „Die Zwillingsesel" (Dresden, 29. April).

Jacob Gotowatz: „Morana", Oper (Belgrad).

Michael Jora: „Der Marktplatz", abendfüllendes Ballett (Bukarest).

J. Fr. Reichardt: „Claudine von Villa Bella" in Bearbeitung von Prof. Müller-Blattau (Königsberg).

Edvard Grieg: „Hochzeit auf Troldhaugen", Singspiel nach einem Text von Rudolf Lothar (Braunschweig).

Konzertwerke:

Walter Niemann: Porzellan, Figuren u. Bilder aus berühmten Manufakturen, f. Klav. op. 120 (Leipzig, Mitteld. Rundfunk, der Komponist).

Hugo Herrmann: „Jesus und seine Jünger" (Weinheim, MD Meissenberg, 8. Mai).

Otto Siegl: „An den Allmächtigen", Männerchor (Duisburg, Quirin Rische).

Kurt v. Wolfurt: „Hymne an die Freiheit" f. Alt-Solo m. Orch. (Mirag, 22. Mai, P. Scheinpflug).

Rudolf Moser: „Variationen für Orchester" op. 42 (Basel).

Alfons Dressel: „Partita für Orchester" (Nürnberg).

Rudolf Werner: „Idylle", Kantate für Chor, Soli, kl. Orch. (Siegen).

J. L. Emborg: „Matthäuspassion" (Kopenhagen).

Walter Gronostay: „Mann im Beton", proletarische Chorballade (Berlin, 8. Mai).

Arno Hufeld: „Not", eine Funkoper (Königsberg Pr.).

Frieda Kern: Russische Sonate f. Kl. (Gablonz); Sonate f. Vc. u. Kl. (Wien); 6 Tanzbilder für Klavier (Wien).

Georg Kiessig: „Er und Sie", eine kleine Tanzkomödie in 6 Episoden für Orchester (Leipzig, Mirag).

Georg Böttcher: Suite f. V. u. Cembalo, Kantate u. Streichquartett (Jena, 27. April).

Jacques Ibert: „Paris", symphonische Orchestersuite (Berliner Funkstunde, 29. April).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Franz Herburger: „Es ist eine alte Geschichte", ein Heine-Singspiel (Magdeburg).

Franz Schreker: „Der Schmied von Gent", Zauberoper (Berlin).

Georg Ebner: „Der Geiger von Gmünd", Volksoper (Süddeutsche Wanderoper, München).

Konzertwerke:

Carl Prestele: Sancho-Pansa-Suite (München).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN.

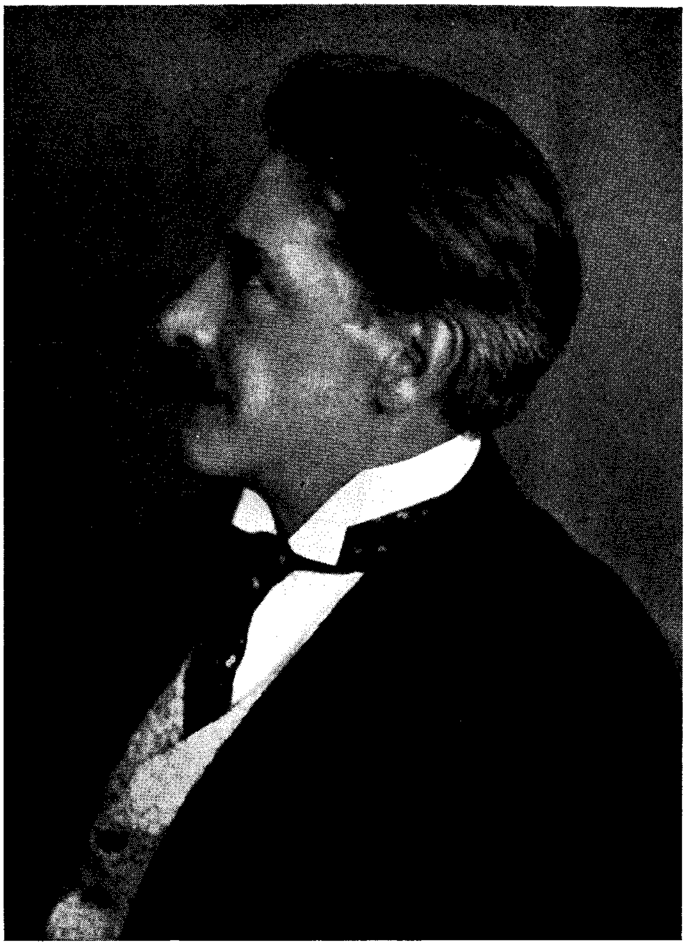
BONNER BEETHOVEN-FEIER

1.—5. Mai 1932.

Von Prof. Dr. Hermann Unger, Köln.

Der aus Privatleuten, darunter dem Prof. Dr. Knickenberg, dem Universitätsmusikhistoriker Prof. Dr. Schiedermair u. a., zusammengesetzte Verein Beethovenhaus, dessen Verdienst es war, das Geburtshaus des Meisters entdeckt und aus einem Wirtshaus ziemlich schlechten Rufes in ein würdiges Museum verwandelt zu haben, dem die größten Männer der vergangenen Jahrzehnte von Moltke bis zu Romain Rolland, ihren Besuch machten, gab in den ersten fünf Maitagen sein alle zwei Jahre stattfindendes Kammermusikfest zu Ehren Beethovens. Ihre besondere Weihe erhielten diese Festtage diesmal durch die gleichzeitige Entdeckung und Wiederinstandsetzung des Grabes der Mutter des Meisters, worüber ein besonderer Aufsatz der ZFM aus berufener Feder berichten wird. Und endlich überraschte der verdienstliche Verein, der seit einiger Zeit in dem dem Geburtshause benachbarten Taufhause Beethovens ein dem Schaffen des Großen gewidmetes Archiv unter der Leitung Prof. Schiedermairs einrichtete, durch eine umfangreiche Arbeit „Systematische Ordnung Beethovenscher Melodien" von Dr. Haas, einem Schüler Schiedermairs, ein Werk, das sich würdig den vorangegangenen, darunter einer Gesamtuntersuchung Dr. Max Ungers über Beethovens Handschrift, anreiht.

Die musikalischen Festtage begannen mit einer Haydnfeier. Bekanntlich war es Haydn, der auf der Durchreise nach London den jugendlichen Beethoven kennen lernte und mit ihm und dem Kurfürsten, dem großherzigen jüngsten Sohne Maria Theresias, den Plan absprach, Beethoven zu ihm nach Wien zu schicken. Eine kleine Feier in jener Redoute zu Godesberg bei Bonn, wo der musikhistorisch so wichtige Akt des Zusammentreffens beider Musiker stattfand, hatte schon einmal begeisterte Musikfreunde zusammengerufen. Diesmal war die alte und wegen ihrer vorzüglichen Akustik mit Recht berühmte „Beethovenhalle" am Rhein, nahe dem späteren Wohnhaus der Beethovens, angefüllt von zahlreichen, aus Bonn und dem nahen und fernen Rheinland zusammengeströmten Besuchern. Das Dresdener Streichquartett bot zwei einschlägige Werke Haydns, so das in F-dur op. 3 Nr. 5 mit der beliebten entzückenden „Serenade", im übrigen noch jugendlich unausgegoren und uneinheitlich in der thematischen Zusammenfassung, jedenfalls weit überstrahlt von dem ihm folgenden op. 76 Nr. 2 in d-moll, in welchem dem echt österreichischen und musikantischen Humor im langsamen Satz der tiefernste und einen Beethoven vorbereitende Haydn sich ausspricht. Zwischen die instrumentalen Werke hatte man solche vokaler Na-



Phot. H. Traut, München

Walter Courvoisier †

ELLY NEY TRIO



Elly Ney Willi Stross Ludwig Hoelscher

München: Münchener Neueste Nachrichten 11. 5. 32:
Ein hinreißendes, ideales Musizieren!
Münchener Telegramm-Zeitung 11. 5. 32:
Man wird den Abend des Elly Ney Trios als einen der schönsten des ganzen Konzertwinters in der Erinnerung behalten.

Nürnberg: Fränkischer Kurier 8. 5. 32:
Das Elly Ney Trio kann man heute schon, kurz nach seiner Entstehung zu einer der besten Kammermusikvereinigungen seiner Gattung rechnen.

Mannheim: Neue Mannheimer Zeitung 28. 4. 32:
Hier verschmilzen drei Temperamente zu einer einzigen Gefühlsäußerung. Erhebende Darbietungen, die einen Beifallssturm auslösten. Echtes Triospiel mit voller Gleichberechtigung aller drei Spieler.

Karlsruhe: Residenz Anzeiger 28. 4. 32:
Der Eindruck war so stark, daß man ihn in die erste Reihe der künstlerischen Erlebnisse dieses Winters stellen muß.

Bremen: Bremer Nachrichten 1. 3. 32:
In diesem Zusammenspiel wehte die Höhenluft reiner und starker Kunst.

Köln: Kölner Tageblatt 19. 4. 32:
Es ist in Wahrheit ein außergewöhnliches Trio, das unbedingt gehört und bewundert zu werden verdient.

Engagements-Anfragen an das Sekretariat Elly Ney, Bonn a. Rhein,
Koblenzerstraße 45, Tel. 4382, Tel.-Adr. Neybüro Bonn
und durch alle Konzertdirektionen.

tur eingelegt: Frau Felicie Hüni-Mihacsek, Kammersängerin der Münchener Staatsoper, sang hier die Arie „Ist's ein Traum?" aus der 1779 im Eisenstädter Hof aufgeführten Oper „La vera costanza", ein mehr lyrisches denn dramatisches Stück, welches durch die ihm folgende Einlagearie zu einer unbekannt gebliebenen Oper ein mehr heiteres Gegenstück fand, virtuos in der gesanglichen Haltung. Die Sängerin gab ihr Bestes an diesem Abend wohl in Mozarts Arie mit obligater Geige aus „Il Re pastore", die sie auf das Drängen der Zuhörer hin sogar wiederholen mußte. Dr. Franz Hallasch am Klavier und Gustav Fritsche als Sologeiger waren ihr ausgezeichnete Partner. Sehr Gutes gab die Solistin auch am nächsten Abend, wo sie Lieder von Wolf und Strauß (leider der Auswahl nach nur allzu bekannt: „Verborgenheit", „Cäcilie") bot. Die genannte Quartettvereinigung erspielte sich hier mit Max Regers großartigem Es-dur-Werk op. 109 samt der Schlußfuge und dem verklärten Quintett Bruckners einen unbestrittenen Erfolg.

Beethoven selbst waren die beiden nächsten Tage gewidmet. Hier gab das vor allem wegen seiner klanglichen Qualitäten geschätzte Guarneri-Quartett in dem Werk op. 18 Nr. 5 und dem op. 59 Nr. 2 eine starke Leistung. Galt es in dem ersteren Quartett jenen Beethoven deutlich werden zu lassen, der noch dem Mozartschen Wohllaut huldigt, so in dem berühmten Andante mit seinen quellenden Variationen, so steigerte sich die Leistung der Ausführenden in dem zweiten, einem der schönsten „Rasoumoffsky-Quartette". Abgelöst am nächsten Abend wurde diese Kammervereinigung durch die Berliner Klinglers, die in der an ihnen bekannten, dem Vorbild Joachims nacheifernden ernsten und strengen Haltung zwei Spätwerke des Meisters erklingen ließen, so das Quartett in F-dur op. 135 mit dem „schwer gefaßten Entschluß" und das durch Wagners Erläuterung berühmt gewordene in cis-moll mit der faustisch-versonnenen Fugato-Einleitung. Am Klavier trug diesmal Walter Gieseking Beethovensche Sonaten vor, am Vorabend die von Rellstab romantisierend so genannte „Mondscheinsonate" und diejenige in d-moll op. 31 Nr. 2 und am zweiten Abend die von Schumannschem Geiste erfüllte A-dur-Sonate, all dies unübertrefflich im Klanglichen und Anschlagtechnischen, geistig aber wohl mehr aus einem Respekt als aus innerster Zugehörigkeit heraus. Giesekings eigentliches Gebiet ist doch wohl Debussy, Schumann, Scott, nicht aber der letzte Beethoven. Die das Fest abschließende Morgenfeier ließ wieder die Klinglers zu Worte kommen, und zwar diesmal mit zwei heute leider recht selten zu hörenden Werken von Brahms, der ja als Beethovennachfahr ebenso wie durch seine Freundschaft mit dem in Bonn geendeten Schumann und Josef Joachim, dem Mitbegründer dieser Kammermusikfeste ganz besonders zu den Getreuen dieser Stadt zählte. Sein Quintett op. 111 aus dem Jahre 1891 mit dem den Geist Wiens beschwörenden Walzerthema im ersten Satz, aber auch dem kraftvollen Finale, sodann das Sextett, ebenfalls in G-dur, op. 36 aus dem Jahre 1866, von dem Brahms einmal bekannte: „Da habe ich mich von meiner letzten Liebe losgemacht" mit seinem unproblematischen Dreiklangsthema des ersten Satzes, dem norddeutschen Schiffertanzthema des Scherzos und dem fast resigniert-gehemmten Schlußsatz. Als Solist dieses Morgens erschien Alexander Kipnis, dessen Wiedergabe Schubertscher und Schumannscher (leider ebenfalls wieder schon recht häufig gehörter) Lieder wohl den Höhepunkt des Festes darstellte. In der Höhe vielleicht ein wenig unfest, beherrscht der Sänger die Tiefe virtuos und besitzt hier klangliche Eigenschaften allerschönster Art, ebenso wie seine ausdrucksmäßige Wiedergabe vorbildlich genannt werden durfte. Michael Raucheisen war dem Sänger ein hervorragender Begleiter am Flügel. Immer wieder mußte sich der Sänger zu einer Zugabe herbeifinden, wie überhaupt das zahlreich vertretene Publikum von einer mitreißenden Aufnahmefreudigkeit war. So durfte die diesjährige Beethovenfeier, trotz der Ungunst der Zeiten gewagt, als in jeder Hinsicht gelungen bezeichnet werden, und auch ihren Veranstaltern gebührt das Lob und der Dank aller der, die es miterleben durften.

UNTERFRÄNKISCHES VOLKSLIEDER-WETTSINGEN.

Von Dr. Edwin Huber, Würzburg.

Der gute Erfolg der Volkslieder-Wettsingen in Altbayern, welche zur Belebung des Volksgesanges erfreulich beitrugen, veranlaßte die Ortsgruppe Würzburg der Deutschen Akademie zu einem gleichen Versuch für Unterfranken. Unzweifelhaft ist, daß der Boden bei der mehr verschlossenen Art der Franken, ihrem in manchen Gegenden auffallend geringen Widerstand gegen die städtischen Einflüsse nicht allzu günstig war, es daher gründlichster Vorbereitung bedurfte, um das nötige Material beizubringen und genügend Teilnehmer zu haben. Die Scheu vor dem öffentlichen Auftreten kam auch darin zum Ausdruck, daß fast nur in Gruppen von zwei bis vier gesungen wurde, so daß die Einzelsänger in starker Minderheit blieben. Das Volkslied ist auch in Franken noch nicht tot und die Ausklänge der Romantik wie die wie-

der stärker erwachte Heimatliebe und Verbundenheit mit der Natur haben manches gerettet und erhalten, auch das eine oder andere Lied jüngerer Zeit in sich aufgenommen. Aber man darf sich der Erkenntnis nicht verschließen, daß vieles verloren gegangen ist, daß manche Gegenden wie der Ochsenfurter Gau gar nichts oder wie die Rhön nur sehr wenig beisteuerten. Es wird, wie Kenner bestätigten, seit dem Wegfall der Spinnstuben überhaupt nicht mehr so viel gesungen. Die Jugend kennt die Schlager durch Radio und Schallplatten viel besser als ihre Heimatlieder.

Gleichwohl kam doch aufschlußreiches und wertvolles Gut zum Vorschein. Man kann über verschiedene Lieder, welche vorgetragen wurden, der Meinung sein, daß sie nicht unterfränkisch sind, aber der Leitung kam es vor allem darauf an, etwas für das Volkslied zu tun und die Regungen weitherzig zu fördern. Durchwegs überwogen die ernsteren Lieder, deren melodischer Gehalt oft sehr reizvoll war und den ruhigen, getragenen Rhythmus bevorzugte. Textlich standen im Vordergrunde Schäferlieder aus dem ausgehenden Rokoko, Jagd- und Wilderergesänge, Lobpreisung des ländlichen Lebens, des Waldes und der Flur, des Sommers und des Herbstes, auch die Liebe, dabei gern die romantische Zuneigung zum Räuber, wurde besungen. Die Freude am gruseligen Geschehen äußerte sich in moritatenähnlichen, balladenhaften Weisen. Auffallend gering vertreten waren Soldatenlieder wie solche des Handwerks. Einige Spottlieder auf die Schneider, auch ein Fopplied und lustige Weisen über ein liederliches Leben, über einen Säufer u. a. hatten manch originelle Fassung. Bemerkenswert war ein prächtiges Hochzeitslied von der Hambacher Gruppe (bei Schweinfurt), das auf ein Kirchenlied gesetzt aus dem 18. Jahrhundert stammt und heute noch gesungen wird. Die Wirkung dieses Gesangs wurde durch die hübsche Tracht noch erhöht. Ebenso eindrucksvoll war das kurmainzische Jägerlied, das sich im Spessart in Erinnerung an die Hofjagden des Kurfürsten erhalten hat und von den Jägern und Treibern dem Prinzregenten Luitpold oft vorgesungen wurde. Von besonderem Interesse war auch eine Gruppe von vier Männern aus Hösbach, welche Soldatenlieder mit starkem Ausdruck und gutem Klang vortrugen. Aus Mömbris im Kahlgrund waren Frauen und Männer erschienen, welche eine Reihe echter guter Volksweisen sangen. Auch reizvolle Tanzlieder, wie z. B. das Besenschlagerlied, bei dem mit einem Besen kunstvoll der Takt dazu geschlagen wird.

Die teilnehmenden Sänger und Sängerinnen gehörten jedem Alter von 12 bis 79 Jahren an, die Stimmen waren meist nicht sonderlich klangvoll, doch natürlich im Vortrag. Eigenartig, aber hübsch hörte sich eine Gruppe an, von der die Männer die hohe, die Frauen die tiefere Stimme sangen, was übrigens nicht sehr ungewöhnlich ist, wie mir versichert wurde. Fast ganz trat der Dialekt im Gesang zurück.

In den Ansprachen von Dr. Huber zum Ausscheidungssingen, Un.-Prof. Dr. Pfister zum Wettsingen, ferner von Oberbürgermeister Dr. Löffler bei der Rundfunkübertragung kam stets die Sorge um das köstliche Volksgut, seine Bedeutung für das deutsche Volkstum zum Ausdruck. Prof. Pfister richtete eine eindringliche Mahnung an die Lehrerschaft zur Pflege in der Schule, der Oberbürgermeister würdigte die Berechtigung solcher Veranstaltungen durch die Deutsche Akademie und sprach seinen Dank aus für die Mitwirkung des Rundfunk, welcher damit seine Mission für die kulturelle Förderung unseres Volkes erkannt habe. An 25 Teilnehmer (Gruppen wie Einzelsänger und Sängerinnen) konnten die von der Deutschen Akademie in München gestifteten silbernen Medaillen für Verdienste im Volksgesang verliehen werden. Es ist nur zu wünschen, daß der Erfolg dieser Veranstaltung im fränkischen Land nachhaltig weiter wirkt und zur erhöhten Pflege des Volksliedes anregt. Leider war die Teilnahme der Bevölkerung zu gering.

I. OBERÖSTERREICHISCHES BRUCKNERFEST LINZ — ST. FLORIAN.

(Anläßlich der Weihe der Bruckner-Orgel)

1.—8. Mai 1932.

Von Paul Günzel, Linz.

Das Werk ist gelungen; die Bruckner-Orgel in St. Florian als tönendes Denkmal der Welt zurückgegeben und — wie der Abt Dr. Vinzenz Hartl in seinen Dankesworten an den Oberösterreichischen Brucknerbund betonte, mit einem in manchen Registern noch gesteigerten Zauber und Klangvolumen. Die Bruckner-Festwoche vom 1. bis 8. Mai begann ganz im Sinne des tiefreligiösen Meisters mit einem feierlichen Gottesdienst in der Stadtpfarrkirche zu Linz, den die 1867/68 in Linz komponierte f-moll-Messe umrahmte. Dieselben Glocken, die Bruckner einst zu seinem Dienste riefen, läuteten das Fest ein. Der Christlich-Deutsche Gesangverein unter seinem Ehrenchormeister Georg Wolfgruber mit den Solisten: Steffy Zelenka (Sopran), Marianne Bauer (Alt), Adolf Schwarz (Tenor), Josef Pfund (Baß) sowie der Musikerbund (Orchester) und Prof. Ludwig Daxsperger (Orgel) boten als Gesamtleistung Ausgezeichnetes.

4. Mai. Der Entſchluß Hofrat Meiß-Teuffens auch die reifere Jugend zu einer Bruckner-Huldigung heranzuziehen, verdient vollſte Anerkennung. Der Florianer Stiftschor unter Regenschori Plohberger brachte anläßlich dieſer Feier die ausgezeichnet ſtudierte f-moll-Meſſe (1854) in der Stiftskirche St. Florian zur Aufführung. Josl Prachovny (Alt), Anton Raidl und die übrigen Soliſten hatten Gelegenheit ihre ſchönen Stimmen zur Geltung zu bringen. Die farbenprächtige Stiftskirche mit ihrer hervorragenden Akkuſtik veredelte alles Klangliche aufs beſte. „In memoriam Anton Bruckner“ von Fr. X. Müller (Uraufführung) ſpielte Prof. Daxſperger, der Linzer Domorganiſt mit Meiſterſchaft. Es ertönten zum erſten Male vom unteren Spieltiſch die drei zu einem mächtigen Klangkörper vereinigten Orgeln. Prof. Friedrich Högner-Leipzig, übermittelte S. Bachs Es-dur-Toccata mit flüſſiger Technik und feiner Regiſtrierung, während Prof. Haybäck (Stiftsorganiſt und einſtiger Schüler Anton Bruckners) durch Wiedergabe der c-moll-Fuge den Meiſter ehrte.

Feſtkonzert am 4. Mai: Siegmund von Hausegger, dieſer einzigartige Bruckner-Dirigent, brachte es fertig, Linz ein Feſtkonzert zu ſchenken, das — von heimiſchen Muſikern (Konzertmeiſter Weißgärber) geſpielt — getroſt auch in Kunſtzentren als Feſtkonzert hätte gelten können. Hausegger errang mit der Aufführung der „Nullten“, trotz einiger noch taſtender Momente ihres Schöpfers, und mit der Aufführung der Erſten Symphonie (’s kecke Beſerl) einen durchſchlagenden Erfolg.

Donnerstag, 5. Mai. D-moll-Meſſe im Maria Empfängnis-Dom, Linz. Es dürfte ſich wohl kaum eine der vielen Kirchenmeſſen ſo dem tief myſtiſchen Charakter einer gotiſchen Kirche anpaſſen, wie die Meſſe in d-moll von Anton Bruckner. Die ſchuldbeladene Seele ſucht Erlöſung. Die Aufführung im Dom unter Prof. Fr. X. Müller ehrte Bruckner und den Domchor zugleich. Soliſten: Zelenka, Erhard, Raidl, Ebermann brachten die kleinen Soli fein getönt. So erlebte Bruckners Meſſe in d-moll in ihrer Geburtsſtadt eine würdige Aufführung. Als Einlagen hörten wir das a-cappella-Graduale und ein prachtvolles Halleluja mit Orcheſterbegleitung von Fr. X. Müller.

Orgelweihe in St. Florian. Das herrliche Barockſtift öffnete weit die Pforten, um alle Gäſte aufnehmen zu können. Abt Dr. Vinzenz Hartl betritt die Kanzel. Übervollen Herzens ſtrömen Dankesworte, ſchlicht, echt und warm. Der Segen fällt auf das Werk, mächtige C-dur-Akkorde erfüllen den Raum und finden durch ſanftere Linien Bändigung. Bruckners „Perger Präludium“ durch Prof. Franz Neuhofer im Sinne des Meiſters erweitert, ſendet den Weihegruß. Fr. X. Müllers „Anton Bruckners Dankgebet“ (Uraufführung) für Baritonſolo, Chor und Bläſer (Dichtung von Dr. Vinzenz Hartl), ausgeführt vom Linzer Domchor unter Leitung des Komponiſten (Soliſt: Joſef Pfund) fand mächtigen Widerhall. Als Erſtaufführung ſpielte der Leipziger Orgelmeiſter Friedrich Högner J. N. Davids „Introitus“, Choral und Fuge über ein Bruckner Thema für Orgel und Bläſer. (Siehe David-Heft der ZFM.) Den Schluß krönte Bruckners „Te Deum“ (Orgelſtimme von Vinzenz Goller eingerichtet), geſungen vom „Sängerbund Frohſinn“ unter Muſikdirektor Robert Keldorfer, fein getönt und ſtudiert (als Soliſten ragten Maria Duſel und Frau Watzinger [Alt] hervor). Prof. Daxſperger (Orgel) unterſtützte im Sinne orcheſtraler Begleitung. Überraſchung brachte die choriſch-hochwertige Leiſtung des Florianer Stiftschores unter Plohberger mit Bruckners a-cappella-Chor „Os justi“ im Marmorſaale. Fanfaren aus der V. Symphonie Bruckners (Satz von Goller) eröffneten den offiziellen Teil, dem Anſprachen und die Schlüſſelübergabe der großen Orgel an das Stift Sankt Florian, ſowie Dankesworte des Prälaten Dr. Vinzenz Hartl und eine außerordentlich ſympathiſche Rede des anweſenden Bundespräſidenten Dr. Miklas folgten.

Sonntag, 8. Mai — St. Florian. Der Stadt München war es zu danken den Münchner Domchor, mit ſeinem Dirigenten Ludwig Berberich als Gäſte begrüßen zu dürfen. Bruckners c-moll-Meſſe wurde in ihrer Wiedergabe in der herrlichen Stiftskirche in St. Florian zum Erlebnis. Das größte Ereignis in der Klang- und Regiſterausnützung der Orgel konnte in dem großangelegten „Präludium und Doppelfuge“ von Friedrich Kloſe (Bruckner-Thema) für Orgel und Bläſer geſehen werden. In Helmut Müllner, dem jungen, hochbegabten Organiſten, fand Kloſe den rechten Anwalt. J. N. Davids „Toccata und Fuge in f-moll“ in flüſſiger Orgeltechnik geſchrieben (das Werk iſt in das Programm des großen Züricher Muſikfeſtes aufgenommen) ſpielte ein junger, ebenſo talentierter Organiſt, Franz Illenberger. Die Auswahl der Chöre am Nachmittag im Marmorſaal, ſtiliſtiſch fein angeordnet, wurden um Bruckner gruppiert in jene, die ihm Vorbild waren und ſolche, die durch ſeinen Geiſt inſpiriert ſind. Auf Chöre der Niederländer folgte Bruckners „Virga Jesse“ und dieſem das „Christus factus est“ von Fr. X. Müller und J. N. Davids unerhört ſchwieriges, aber gut klingendes „Victimae paschali“. Am Schluß des Programms

stand Bruckners Streichquintett, herrlich gebracht von der hochwertigen Künstlerin Palma von Pászthory-Erdmann, München, mit ihren Quartett-Genossen Eva Gahl, Paul Seyboth und Ernst Brüchle und Prof. Karl Stummvoll aus Salzburg (Viola).

STRASSBURGER MUSIKFEST

29. April — 1. Mai 1932.

Der noch jungen, aber schon über 600 Mitglieder zählenden „Gesellschaft der Musikfreunde" ist dieses glänzend verlaufene Musikfest zu danken, das unter außergewöhnlich starker kunstinteressierter Beteiligung in den Tagen vom 29. April bis 1. Mai stattfand. Zweck dieser lobenswerten Gesellschaft der Musikfreunde ist die Wiederschaffung der großen künstlerischen Bedeutung, der sich Straßburg in der Zeit vor dem Krieg in so hohem Maße rühmen durfte. Anzeichen des Willens zu künstlerischem Eigen- und Höherwollen zeigten sich den verflossenen Winter über, besonders auch in den Leistungen des Stadttheaters unter der neuen Leitung des Intendanten A. Pfrimmer, in erfreulichem Maße. Mit dem so glorios verlaufenen Musikfest aber wurde die Aussicht fest begründet, daß Straßburgs Rang und künstlerische Bedeutung wieder führend werden dürften, so wie einst.

Am ersten Festabend spielten die Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler Beethovens Coriolan-Ouvertüre und A-dur-Sinfonie, Strawinskys Feuervogel-Suite und die Tannhäuser-Ouvertüre, der, da die stürmischen Ovationen kein Ende nehmen wollten, mit der Freischütz-Ouvertüre als Zugabe Offenbarung und Bekenntnis deutscher Musik zu besonderer Weihe ward.

Am zweiten Abend saß das Pariser Lamoureux-Orchester auf dem Podium. Es wartete, unter der souveränen Leitung von Albert Wolff, mit einem Riesenprogramm auf, das aber ebenfalls so festlich vollendet dargeboten wurde, daß seine Dauer bis beinahe Mitternacht gern mit in Kauf genommen wurde. Nach der Sympathie-Kundgebung für die deutsche Musik mit Webers Euryanthe-Ouvertüre folgten Liszts „Präludien", Ravels Spanische Rhapsodie, Albert Roussels Dritte Sinfonie, Chabriers Polnisches Fest und, dazwischen, Mozarts Es-dur-Violin-Konzert und ein Violin-Poem von Chausson, diese Werke meisterlich interpretiert durch J. Thibaud-Paris. Und trotzdem noch, außer Programm (die begeisterungserfüllten Hörer verließen nicht früher den dichtbesetzten Saal), ein Scherzo von Lalo.

Unstatthafter Vergleich: Furtwängler-Abend = tiefstes und reinstes Seelenerleben, der Meisterdirigenten-Abend A. Wolffs = glanzvoll und geistreich mit berauschend glitzernden und weichen Harmonien erfülltes und in solchen schwelgendes Paradefest.

Dritter Abend: Paul Bastide dirigierte mit einem auf über 100 Mann verstärkten vorzüglichen Orchester des Straßburger Stadttheaters die Ouvertüre zum Römischen Karneval von Berlioz und dessen Phantastische Sinfonie mit ebenfalls bestem Erfolg. Als zweiter Teil dieses Abends erfüllten die Weiheklänge der Neunten Sinfonie Beethovens unter der ebenso überlegenen als begeisterten und begeisternden Führung Fritz Münchs, des Direktors des Straßburger Konservatoriums, mit dem von ihm geleiteten, ganz ausgezeichneten Wilhelmer Chor und dem Stadtorchester den Festraum. Solisten waren dabei: Jo Vincent-Amsterdam (Sopran), Luise Deboute (Alt), Alfred Peter (Bariton) und Ernst Bauer (Tenor). Selten wird man den Freudenhymnus in dieser Vollendung hören, wie er hier als krönender Gipfel drei Musiktagen einen leuchtenden Abschluß gab, Festtage, die den Hörern unvergeßlich bleiben werden. Mh.

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 4. März: Günther Ramin: Phantasie e-moll (vorgetr. v. Hans Heintze). — Gust. Schreck: „Wir danken dir, Herr Jesu Christ" f. Ch. — Arnold Mendelssohn: Passionsgesang f. gem. Ch. — Alb. Becker: Geistlicher Dialog f. Ch. u. Sol. m. Org.

Freitag, 11. März: J. S. Bach: Präludium und Fuge a-moll (vorgetr. v. Herbert Collum). — Melch. Frank: Passionslied f. 4st. Ch. — J. Gallus: „Adoramus te", Mot. f. 6st. Ch. — Antonio Lotti: „Crucifixus", Mot. f. 8st. Ch. — Giov. Gabrieli: „Timor et tremor", Mot. f. 6st. Ch.

Freitag, 18. März: Joh. Pachelbel: Choralvorspiel „O Lamm Gottes unschuldig" (vorgetr. v. Günther Ramin). — H. Schütz: Historia des Leidens und Sterbens Jesu Christi.

Gründonnerstag, 24. März: Max Reger: Kyrie eleison a. d. Orgelmesse (vorgetr. v. Günther Ramin). — M. Reger: Choralkantate „O Haupt voll Blut und Wunden".

Sonnabend, 26. März: Vincent Lübeck: Präludium u. Fuge E-dur (vorgetr. v. Günther Ramin). — Jac. Gallus: „Adoramus te", Mot. f. 6st. Ch. — Joh. Mich. Bach: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", Mot. f. 5st. Ch. — J. Gallus: In deiner Auferstehung „Halleluja" f. 2 Ch.

Freitag, 8. April: J. S. Bach: Präludium u. Fuge c-moll (G. Ramin). — Felice Anerio: „Christus resurgens", Mot. f. 2 Ch. — Giov. P. Palestrina: „Sicut cervus desiderat" f. 4st. Ch. — Fr. Durante: „Misericordias Domini", Mot. f. 2 Ch.

Freitag, 15. April: Nicolaus Bruhns: Präludium u. Fuge G-dur (Hans Heintze). — Heinrich Schütz: Festgesang f. 2 Chöre; „Komm, ich bitte, in mein Herze", f. 4st. Ch.; „Deutsches Magnificat" f. 2 Ch.

Freitag, 22. April: J. S. Bach: Fantasie u. Fuge g-moll (G. Ramin). — J. S. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied", Mot. f. 2 Ch.

Freitag, 29. April: J. S. Bach: Präludium u. Fuge A-dur (G. Ramin). — Hans Leo Hasler: „Pater noster". Für 2 Ch. — J. S. Bach: „Fürchte dich nicht!", Mot. f. 2 Ch.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 5. März: Heinrich v. Herzogenberg: Kirchenoratorium auf den Karfreitag f. Solost., Streichorch., Gemeindegef. u. Org.

Sonnabend, 12. März: Kurt Thomas: Passionsmusik n. d. Evangelium Markus f. 4—8st. gem. Ch. a. capp.

Sonnabend, 19. März: Sigfr. Walther Müller: Sonate c-moll op. 21, 2. Satz f. Org. — Hans Ferd. Schaub: Choralvorspiel „O Haupt voll Blut und Wunden". — Herm. Simon: Crucifixus f. 4st. gem. Ch. (Uraufführung).

Sonnabend, 26. März: J. S. Bach: Präludium u. Fuge g-moll f. Org. — J. S. Bach: Kantate am Osterfest: Christ lag in Todesbanden.

Sonnabend, 16. April: Jimenez de Antequera: „Batalla del sexto tono" f. Org. — Francesco Durante: Misericordias domini f. 8st. Ch. — G. P. Palestrina: Jubilate Deo f. 8st. Ch. — J. S. Bach: „Lobet den Herrn, alle Heiden", Mot. f. 4st. Ch.

Sonnabend, 23. April: Max Reger: Fantasie f. Org. über d. Choral „Halleluja! Gott zu loben". — Jos. Haas: „Deutsche Vesper", Erstauff. — J. S. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied", Mot. f. 2 Ch.

Sonnabend, 30. April: F. Mendelssohn-Bartholdy: Sonate über den Choral „Vater unser im Himmelreich" f. Org. — F. Mendelssohn-Bartholdy: Der 22. Psalm f. 8st. Ch. u. Sol. — Johannes Schanze: „Aus Nichtigkeit und Trug und Wahn" für 4—6st. Ch. — Gustav Schreck: Zwei Motteten f. 4—6st. Ch.

DRESDEN. (U.A. Erwin Dressel: „Zwillingsesel".) Zu einer Uraufführung von mehr als lokaler Bedeutung ist es nun doch noch, fast gegen Ende der Spielzeit, in der Staatsoper mit den „Zwillingseseln" von Erwin Dressel gekommen. Das Werk fand unter Hermann Kutzschbachs musikalischer und unter szenischer Leitung von Alexander Schum den üblichen Erstaufführungserfolg, der, einer liebenswürdigen Tagespresse zufolge, eine gewisse Anzahl von Wiederholungen verspricht. Dem Textbuch von Alfred Zweiniger liegt die bekannte Novelle „Der Dreispitz" von Alarcón zu Grunde, nach der schon Rosa Mayreder derzeit das wenig gute Textbuch von Hugo Wolfs „Corregidor" geschrieben hat. Zweiniger hat bei der Gestaltung des Textes eine im ganzen glückliche Hand bewiesen: das Buch ist unproblematisch, knapp, an vielen Stellen mit lebhaftem Sinn für Bühnenwirkung geschrieben: so beispielsweise in der Umkleideszene der beiden Rivalen, wo die Bedienten in einem pantomimischen Zwischenspiele die Kleider der Beiden auswechseln, und in manch anderen netten Einzelzügen. Nur einmal, da allerdings im entscheidenden Augenblicke, versagt das Textbuch, das zwar vom Ausritt der Müllerin auf dem einen der Zwillingsesel Kenntnis gibt, den Heimritt aber des Müllers auf dem anderen Esel nicht betont. Auf dieser Duplizität, auf dem Begegnen der beiden Esel beruht jedoch die glückliche Lösung des Konfliktes, und hier hat, leider, neben Zweiniger auch der Komponist entscheidend versagt. Statt zierlichen Hufschlages gibt er in einem endlos langen, thematisch dürftigen Zwischenspiel Geräusche, die eher an ein Motorradrennen oder an einen fahrenden D-Zug erinnern, und so bedurfte es zur Verdeutlichung einer Handgreiflichkeit des Spielleiters. Schum ließ den Text des Alarcón auf einem Zwischenvorhang erscheinen, statt, wie es doch vielleicht auch genügt hätte, szenisch den Ausblick auf eine weite, nächtliche Landschaft zu geben, in der die Phantasie der willigen Hörer sicher gerne, trotz Dressels Musik, die reitenden Esel vermutet und so die Situation begriffen hätte. Von der erstrebten oder von einem Teil der Kritik behaupteten Hochform oder gar von dem Ideal der Spieloper sind die beiden Autoren, Zweiniger wie auch Dressel, noch weit entfernt.

Dressels besonderer Vorzug ist ein gewisser Reichtum, eine gewisse Originalität der Einfälle. Aber mit Einfällen, nur mit Einfällen schreibt man im besten Fall Operetten, keinesfalls eine komische oder Spieloper von besonderem Rang. Dressel, das scheint mir zweifellos, ist für die Operette (oder den Tonfilm) begabt, aber eine Hoffnung, für eine durchkomponierte, vielleicht überhaupt für die Oper ist er es nicht. Die Kunst der Übergänge ist ihm versagt. Nichts „spinnt sich an", nichts „klingt aus", und auf ein heiteres Ensemble folgt ohne Übergang, fast atemlos, die seriöse Arie, deren Beginn so unvermittelt einsetzt, daß gar kein darstellerischer, ja nicht einmal ein knapper gefühlsmäßiger Ausdruck einer Wandlung möglich ist und eine Anzahl Takte, noch dazu fast die schönsten Takte der Partitur in einer Verblüffung untergehen. Statt dieser mangelnden kleinen gibt Dressel eine ganze Anzahl fast durchwegs überflüssiger großer Zwischenspiele, von denen eines, das „Intermezzo siciliano" ganz gestrichen, die anderen wesentlich gekürzt werden müßten. Dagegen ist, wie ich oben schon sagte, die einzige für die Handlung notwendige Zwischenmusik auch instrumental durchaus verfehlt, wie überhaupt die Kunst der Instrumentation von Dressel erst noch gelernt werden muß. Dressel schreibt dick, schreibt einseitig (starke Bevorzugung des Blechs) wenn auch, z. B. in der Einbeziehung von Saxophon und Klavier, oft originell. Das Eingangsduett von Sopran und Tenor, das Traubenmotiv, der Abendsegen, die große Arie der Frasquita und von der Szene des Müllers im zweiten Akte ein Walzertempo haften als Schönheiten der im übrigen wohlbekannten Partitur: die Reminiszenzen Dressels reichen vom „Ring" bis zum „Land des Lächelns". Schöffler (Corregidor), Hirzel (Müller) und Margit Bokor (Müllersfrau) sind die Träger der Hauptpartien. Von ihnen hat Schöffler erneut als ein sehr begabter Darsteller, Hirzel als Sänger von heute nur allzuseltener musikalischer Kultur sich ausgewiesen; recht eigentlich den Höhepunkt des Abends bildete aber die große Arie der Bokor, in der die Fülle und der Wohllaut einer der schönsten Stimmen des Dresdner Ensembles zu ebensolcher Geltung kamen, wie späterhin eine teilweise ernst-versonnene, dann wieder schalkhaft-heitere Darstellungskunst von ungewöhnlichem Rang. Schum war, wie immer, dem Ganzen ein Regisseur von besonderer, hinreißender Begabung für das Darstellerische; die Partitur behandelte Kutzschbach pfleglich, wenn auch durchaus ohne Sinn für die Besonderheiten — zumal im Rhythmus — des Werkes. So kam es, daß man recht oft gelangweilt blieb.

Zuvor gab es unter der musikalischen Leitung Buschs und unter Spielleitung Josef Gielens eine Neueinstudierung der Strauß'schen „Ariadne", durch die in hohem Maße das immer erneute Problem dieses Werkes, eine lebendige, glaubhafte Einheit von seriöser und heiterer Handlung erreicht worden ist. Busch musizierte mit dem Orchester subtil und vorbildlich begleitend. Elisa Stünzner, die Ursuleac, Angela Kolniak, Helene Jung, Margit Bokor, Pattiera sangen die tragenden Rollen in der Première. Die Wiederholungen brachten einige Umbesetzungen, von denen die Übernahme der Ariadne durch Martha Fuchs die fehlerhafte Personalpolitik fortsetzt, die diese Sängerin auf das hochdramatische Fach verweist. Ein Irrtum, den Martha Fuchs noch einmal büßen wird. Gielen belebte das Ganze entzückend, und er erreichte, wie schon vor Jahren im „Troubadour", eine Höchstform ungezwungener, gänzlich natürlicher Darstellungskunst.

Sehr schön hat Busch, seit verhältnismäßig langer Zeit, den „Ring" in einer zyklischen Aufführung dirigiert. In ihr setzte Schum sein tapferes, mühvolles Werk der Verbesserung der Erhardt'schen und Strnad'schen „Regiesünden" fort, ohne zunächst — aus finanziellen Gründen — den „Wild-West"-Walküren „Brünne und Helm", Elisa Stünzner (Sieglinde) und Taucher (Siegmund) Stimmen geben zu können, die für den ersten Walküren-Akt nun einmal nötig sind.

Nach Jenny Lind u. a. ist nun auch Henriette Sonntag zur Hauptperson eines wirklich peinlichen musikalischen Schwankes geworden; als „Göttliche Jette" siegte Maria Elsner über den „Kitsch um eine Bombenrolle" und über eine Aufführung, deren theatralische Armut trostlos war.

In den, nicht eben vielen, Konzerten des Monats vermittelte neben Lotte Lehmann (Ozean-Arie) und Hubermann (Brahms-Konzert) vor allem ein eigener Lieder-Abend von Günther Baum sehr starke, nachhaltige Eindrücke. Gerhart Göhler.

KARLSRUHE. An großen Ereignissen fehlt es aus begreiflichen Gründen seit längerer Zeit im Landestheater wie im Musikleben der Stadt. Man müßte nur Pfitzners Musikdrama „Das Herz" unter sie rechnen, das endlich den Weg auch hierher fand. Einerlei, wie man sich zur Musik stellt: Joseph Krips ließ allen Schönheiten der Partitur ihr volles Recht werden; leer verließ man das Haus nicht, wenn auch die ganze Stimmung der des Trauertags fatal glich. Das Orchester bewies seine alte Kultur, die Solisten zeigten sich nur

teilweise auf wirklich künstlerischer Höhe. Adolf Schöpflins Athanasius war eine passable Leistung, wenn man das Ungewöhnliche der Rolle berücksichtigt, Ellen Winter sang den Wendelin einwandfrei; darstellerisch und menschlich aber überzeugte allein die Wiedergabe der Helge durch Else Blank; ihrem nicht großen doch immer ansprechenden Organ, das über eine äußerst mild klingende Höhe verfügt, lag diese Aufgabe überraschend gut, und man darf ihre künstlerische und technische Lösung wohl als den einzigen wirklichen Lichtblick im Rahmen der solistischen Leistungen des Abends bezeichnen, wie uns überhaupt die aus Regensburg stammende Künstlerin zu einer unentbehrlichen sopranistischen Kraft herangewachsen ist: ihre ungezwungene, natürliche Art zu spielen, ihre Gabe, deutlich zu sprechen, und ihr reines, bei aller Zartheit kräftiges, in gediegener Schule des alten Kunstgesangs kultiviertes Organ hat sie längst zu einem allbeliebten, von Hörerschaft und Kritik geschätzten Opernglied gemacht. Der Beifall des Abends — er hielt sich bescheiden genug — galt zweifellos in erster Linie der ehrlich bemühten Wiedergabe des Werkes, dann erst ihm selbst. ... Eine Uraufführung verdanken wir dem Instrumentalverein: sein verdienter Leiter, Theodor Munz, auch kompositorisch ohne alle Ambitionen tätig, konnte eine eigene „Kleine Symphonie" durch sein Orchester in sorgfältiger Durcharbeitung herausbringen: das jeder Liebhabervereinigung gut spielbare Opusculum zeichnet sich durch Allgemeinverständlichkeit im besten musikalischen Sinn aus und wurde mit aufrichtigem Beifall der Instrumentalgemeinde aufgenommen.

Kleinere Uraufführungen nicht ohne Interesse bot die Hebelloge, in der das Voigt-Quartett zusammen mit dem Komponisten Richard Fuchs zwei seiner neuzeitlichen Kammermusikwerke aus der Taufe hob; beides, Streichquartett und Klavierquintett, zeigte gründliche Kenntnis der kompositorischen Grundlagen und Sinn für schöne Form des Aufbaus; eine beabsichtigte Freiheit des Stils verlieh beiden Werken starken Reiz. Erna Jochum sang ansprechend einige nicht sonderlich einfallsreiche, doch stilgleich, auf „Romantik" gestimmte Lieder von Gustav Lüttgers. Eine Erstaufführung des modern angelegten, mit charakteristischer Rhythmik wirkenden Klavierquartetts von Eberhard von Waltershausen, einem Bruder des bekannten Opernkomponisten, vermittelte das immer entschiedener sich durchsetzende Quartett von Elisabeth Neumann, einer Wendlingschülerin, Martin Spengler, Alb. Dietrich und Fritz Klöble, das mit eminenter Frische und erfreulicher innerer Harmonie um gediegenste Interpretation alter und neuer Kammermusik sich bemüht: nicht ohne Erfolg, denn im Karlsruher Musikleben des letzten Jahres ist das Neumann-Klöble-Quartett fast ununterbrochen in beifällig begrüßte Aktion getreten. Neben die durchaus virile Meisterschaft der ersten Geige (E. Neumann) tritt ebenbürtig die solistisch geübte zweite von M. Spengler; dem ausgezeichneten Cellisten Klöble ist der Bratschist ein gewachsener Partner. Man wird von dieser tüchtigen Vereinigung noch viel Gutes hören.

Die Hochschule für Musik ist leider durch die schwere Erkrankung ihres Leiters, Franz Philipp, mit ihren wertvollen Konzerten ins Hintertreffen geraten. Nur über einen, allerdings erquickenden Reger-Schumann-Brahmsabend von Josef Peischer und Kitty v. Teuffel ist zu berichten: beide Künstler ließen die dichtgedrängte Hörerschaft im Barocksaal der Hochschule in begeistert interpretierter Kammermusik schwelgen; Peischer, kühner, technisch überlegener Musiker, überläßt sich intensiv der Macht des Augenblicks und überträgt diese Bereitschaft auf sein Auditorium ... die glückliche Wirkung dieser persönlichen Art zu musizieren läßt nicht vergebens auf sich warten.

Dr. K. Preisendanz.

MÜNCHEN. Eine „große Sache", allerdings nur in Bezug auf den äußeren Aufwand, war die Uraufführung des Mysteriums „Revelabitur gloria Domini!" oder „Das göttliche Geheimnis!" von Max Büttner. Eine der namhaftesten Chorvereinigungen, der Münchener Lehrergesangverein, das Neue Münchener Symphonie-Orchester, verstärkt durch zahlreiche Mitglieder der Staatskapelle, ein erlesenes Solistenquartett (Sabine Offermann, Luise Willer, Andreas Kreuchauff und H. H. Nissen) hatten sich damit für ein Werk eingesetzt, an dem — nicht ohne einen tragischen Unterton — deutlich ward, wie wenig bloße Begeisterung, und sei sie auch der lautersten Art, die mangelnde Gestaltungskraft zu ersetzen vermag. Dichter und Komponist haben sich höchste Ziele gesteckt. Die Ausrufungszeichen in den Titeln sind von geradezu symbolischer Bedeutung. Denn auf pathetischem Kothurne wandelt der Textautor Herbert von Bomsdorff-Bergen nach seiner Weise das Thema ab: Durch Nacht zum Licht! Derselbe Hang zur Breite, zum hemmungslosen Erguß, dem der Dichter dabei verfiel, wird auch dem Vertoner zum Verhängnis. Büttner will viel, zuviel! Seine ins Uferlose gereckten Steigerungen suchen den Ossa auf den Pellion zu türmen. Dabei legitimiert er sich zweifelsohne als tüchtiger Orchesterkenner. Auch den Solisten spendet er gut klingende, sanglich fließende Episoden. Minder zu überzeugen vermag der Chorsatz, der auf weite Strecken homo-

phon, zuweilen ermüdend unison gehalten wird. Dazu liedertafelt es allenthalben. Als aber endlich am Schluß des zweiten Teiles ein Fugato gewagt wird, deklamiert der Komponist das „Revelabitur gloria Domini" leider in entstellend falscher Betonung. Man vermißt die stilistische Einheit; wahllos geben sich die verschiedenartigsten, ja gegensätzlichen Ausdruckswelten ein verwirrendes Stelldichein. Büttner hat seine buntscheckig sich zudrängenden Einfälle keineswegs diszipliniert; er ist seinen Kindern ein schwacher Vater, der ihnen nicht einmal dann den Mund verbietet, wenn sie sich ausgesprochen banal oder trivial verlautbaren. Als Leiter des Ganzen hielt der junge Paul Ketteler den großen Apparat in erstaunlich sicheren und beherrschten Händen: eine Dirigentenbegabung, die sowohl um ihrer technischen Reife wie ihrer künstlerischen Impulsivität willen des besonderen Hinweises bedarf!

Wie wohltuend stach von dem bombastischen Überschwang des vorgenannten Werkes die Uraufführung der „Passions- und Auferstehungsmusik für Kammermusik" op. 27 von H. W. v. Waltershausen durch das Kammerorchester Schmid-Lindner ab! Der Komponist schreitet damit in freier Nachfolge Bachs jene Bahnen weiter, deren Stilpfade er bereits mit seiner „Krippenmusik" betreten. Zwei figurierte Choräle umschließen eine kunstvolle Doppelfuge. Die Einwebung des bei Waltershausen selbstverständlichen programmatischen Gedankens geschieht ohne Gewaltsamkeit. Das Werk ist männlich herben Geistes: vor dem erhabensten aller Mysterien faßt sich Herz und Sinn zu einer von Phrase und Pathos völlig entschlackten Versenkung zusammen. — Als ein Stück von keck ausschweifender Klanglichkeit gab sich die unter Wolfgang Brückners Leitung uraufgeführte fünfsätzige Suite „Sancho Pansa" von Karl Prestele; sie schwelgt in Melodie und Klang, ohne je der Trivialität anheimzufallen.

Eine neue Münchener Kammermusikvereinigung debutierte mit dem Dammert-Trio (Udo Dammert, Elisabeth Bischoff, J. Hasa) recht verheißungsvoll: Pianisten, Geigerin und Cellisten eint blutmäßige Musikalität und hinreißendes Temperament. — Einen schönen Reger-Abend verdankte man dem Münchener Klavier-Quartett (Voigtländer, Haas, Disclez und Schmid-Lindner), das neben einem Werk der höchsten Reife, dem wundervoll durchsichtigen Klavierquartett in a-moll op. 133, zum ersten Male in München das nachgelassene c-moll-Klavierquintett zur Aufführung gelangen ließ, das offenbar einer früheren Schaffensperiode des Meisters entstammt und noch den „wilden" Reger in einer gewissen Hypertrophie des überladenen Stimmengefüges verrät, aber doch durch kecke, eulenspiegelnde Humore besticht.

Als Morgenfeier der Staatstheater brachte Karl Elmendorff Hugo Wolfs Opernfragment „Manuel Venegas" in einer Konzertaufführung zur Erstaufführung. Eine weihevolle, von tiefer Tragik durchzitterte Stunde! Ließen doch der bezaubernde Frühlingschor und der großartige, leidenschaftliche Monolog des Venegas (von Julius Patzak erschütternd gesungen) schmerzlich ahnen, daß hier das unbegreifliche Schicksal ein Meisterwerk in seinen ersten Keimen zerstört und die Vollkraft eines Schaffens gebrochen hat, als es sich zur letzten, stolzesten Gipfelbezwingung anschickte.

Dr. W. Zentner.

REGENSBURG. (Parsifal-Vortrag von Alfred Pellegrini im Institut der Englischen Fräulein zu Regensburg.) Der Dresdener Tonkünstler Alfred Pellegrini hält im Auftrag des Reichswirtschaftsministeriums zu Berlin und des Bayreuther Bundes der Deutschen Jugend in Deutschland und den deutschen Nachbarländern vielbeachtete volkstümliche Erläuterungsvorträge über die Tondramen Richard Wagners. Ja, ist das denn heute noch notwendig, fünfzig Jahre nach dem Tode des großen Bayreuther Meisters und nachdem sein Lebenswerk in allen Kulturstaaten der Erde lebendig ist? Gewiß ist es notwendig! In unserem unfruchtbaren Zeitalter eines neuen Hellenismus, in den Zeiten ungeheurer geistiger Verwirrung und krankhafter musikalischer Erschütterungen tut es doppelt und dreifach not, moderner Überhebung auch im gesprochenen Wort entgegenzutreten und vor allem die Jugend, unsere Hoffnung, zu dem Werk des Mannes hinzuleiten, der immer riesenhafter aus dem Hintergrund der Zeit emporwächst und mit dessen letztem H-dur-Akkord aus „Tristan" nach einer bekannten Prophezeiung die Musikgeschichte auf zwei Jahrhunderte stillstehen soll. Wie kein anderes Musikdrama Richard Wagners bietet der „Parsifal" als Schöpfung des alternden Tonsetzers dem Verständnis erhebliche Schwierigkeiten. Schon die Dichtung Wolfram von Eschenbachs gibt manchem Zweifel Raum; die Stellung oder Unterlassung einer Frage im „Lohengrin" und „Parsifal" ist ein Motiv, „das wir heute nicht mehr ganz in seinem letzten Ursprung aufdecken und daher auch nicht völlig enträtseln können" (Biese). In seiner fanatischen und unduldsamen Art fällte Wagner in dem Brief vom 30. Mai 1859 an Mathilde Wesendonk ein vernichtendes Urteil über Wolfram von Eschenbach, und damit, daß er die Leidensgestalt des Amfortas in den Mittelpunkt des Dramas rückte und die geheimnisvolle Frauengestalt der

Kundry entsprechend ausbaute, wuchs das ursprüngliche Tumpheitsmärchen zur menschheitsumfassenden religiösen Tragödie, zum Bühnen-Weihefestspiel. Noch schwieriger als die Dichtung ist die musikalische Sprache. Jedes Musikdrama Richard Wagners hat seine eigene Ausdrucksform, die düstere, lapidare Thematik des „Rings", die sehnsüchtige Chromatik des „Tristan", die biedere und strenge Diatonik der „Meistersinger", die erhabene Weihe des „Parsifal". Wie die 8. und 9. Sinfonie Anton Bruckners im Schaffen des großen Sinfonikers eine Sonderstellung einnehmen, so ist auch der Altersstil des „Parsifal" mit keinem der vorhergehenden Dramen zu vergleichen. Dem Stoff zuliebe entlehnte Wagner sogar das Grals-Motiv dem gregorianischen Choral und dem sogenannten Dresdener Amen, einer Responsorienformel der katholischen Hofkirche in Dresden und auch vieler protestantischer Kirchen Sachsens, die schon Mendelssohn in der Einleitung der Reformations-Sinfonie und Spohr in einer Violin-Sonate („Eine Scene aus der Kathol. Hofkirche in Dresden") verwendet hatte. Rührend ist es, festzustellen, daß Wagner mit den absteigenden Quartengängen der Gralsglocken auf die gleichen Quarten der Einleitung seiner „Rienzi"-Ouvertüre zurückgriff und damit den Ring seines Kunstschaffens schloß. In diese Geisteswelt führte nun Alfred Pellegrini in dem prächtigen Festsaal des Instituts der Englischen Fräulein Hunderte deutscher Mädchen ein, die dem Vortrag in tiefer Ergriffenheit lauschten. Mit größtem pädagogischen Geschick wurde der seelische Gehalt der Dichtung bloßgelegt, mit bemerkenswertem Takt das erotische Moment vor den jugendlichen Hörerinnen behandelt. Zahlreiche Beispiele am Flügel belebten das Ganze. Das Bewunderungswürdigste schien mir, daß es Pellegrini gelang, den umfangreichen Stoff, über den es leichter ist, zwanzig Stunden zu reden als zwei Stunden, in so kurzer Zeit in allem Wesentlichen zu erschöpfen: eine erfreuliche Kunsttat!

Wilhelm Schmitt.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Nachtrag zum 62. Deutschen Tonkünstlerfest (zu S. 493). Da bei Eintreffen der Angaben des Komponisten Schubert der betreffende Bogen bereits ausgedruckt war, bringen wir an dieser Stelle die uns übersandten Angaben wie folgt:

HEINZ SCHUBERT, geboren zu Dessau 1908. Abitur Dessau 1926. Privatmusikstudium u. a. bei Prof. Dr. A. Seidl und GMD F. v. Hoeßlin. Sommer 1926 bei Heinr. Kaminski. Herbst 1926 bis Sommer 1929 Akademie der Tonkunst in München, Meisterschüler von S. v. Hausegger und J. Haas. 1929/31 Kapellmeister Stadttheater Hildesheim. — Werke: „Abend", Gesänge f. Alt u. Kammerorch. (1926, U.-A. München 1927); „Geistliche Hymnen" f. Bariton u. Orgel (1929, U.-A. München 1929); „Choräle vom Tod" f. Alt u. Orgel (1929, U.-A. Dortmund 1931); „Motette I" f. gem. Chor a cappella (nach Jacobsen) (1928, U.-A. Berlin [Radio] 1931 u. München [Radio] 1932); „Motette II" f. gem. Chor a cappella (nach Zarathustra) (1931); „Motette III" für Bariton und Männerchor a cappella: „In ewigem Kreis" (1930, U.-A. Nürnberger Sängerwoche 1930); „Motette IV" (Persische Motette) für Männerchor a cappella (1931, U.-A. Nürnberger Sängerwoche 1931, Leipzig 1932); „Te deum" f. Solostimmen und Doppelchor a cappella (1928); „Krippenmusik" für Solosopran, Chor u. Kammerorchester (1927, U.-A. Dessau 1928); „Hymnus" für Sopran, Chor, Orch. u. Orgel (1931, U.-A. Zürich 1932); „Sinfonietta" f. Orch. (1929, U.-A. 60. Tonkünstlerfest Königsberg 1930 [Rundfunk-Preiskrönung], weiter in Dessau, Dortmund, München); „Kammer-Concertino" f. Klav., Violine, Bratsche, Violoncello (U.-A. Intern. Musikfest in Pyrmont 1930, weiter in Marseille, Brüssel, Berlin, Alicante, Madrid, Burgos); „Violin-Konzert" mit Orchester (1932); „Klavier-Konzert" mit Orch. (1932). — Der in Zürich zur Aufführung kommende „Hymnus" entstand im Winter 1930/31 aus einer sehr intensiven Beschäftigung mit dem Persischen des Zarathustra (— nicht Nietzsche!). Der geistige, religiöse und dichterische Grundgehalt fand seinen ersten „musikalischen" Niederschlag in der Zarathustra-„Motette" (für gem. Chor a cappella). Eine Fortsetzung dieses Weges führt organisch zum „Hymnus". Seine geistigen Voraussetzungen ruhen und „verdichten" sich zur Musik-Werdung des Gott-Erlebnisses; die formale Rundung des Stückes ergibt sich zwangsläufig aus der Ordnung der dichterischen Vorlagen (Josua 47, 33, 45, 32). Der „Introitus" versucht die Darstellung einer Steigerungs-Kurve, die sich aus dem feierlich-erschauernden Sprech-Ton über die durch Ausdruck und Dynamik immer größere „Gehobenheit" in den Gesangs-Ton löst, im ersten hymnischen a cappella-Chor „Gott über allem". Die anschließende Solo-Sopranpartie führt aus „still-wartender Demut" über das Gotterleben „Wahrheit", „Güte", „Erde" zur Sehnsucht, sich für Ihn zu vollenden, zur Vollendung als „Lied meines Gottes" und erreicht hiermit (nach dem Hinzutritt des Chores) den ersten Höhepunkt. Höhe- und (unmittelbar folgender)

Tief-Punkt sind durch ein Orchesterzwischenspiel verbunden, das aus dem „Abebben" nach der ersten, größten ekstatischen Gehobenheit zunächst in eine Orgel-Solo-Episode leitet, die nach der Erweiterung durch Concertino-Stimmen ganz in sich zurücksinkt, zum mysterioso-Einsatz des Solosoprans: „Sehnsucht im Herzen". Zum zweiten Höhepunkt führt der Solosopran, wenn sich jetzt wiederum alles Wirken aus Güte, Geist, Welt zum Gesang-Erleben in Gott erfüllt. Die ganze Steigerung hält sich in der hymnisch-begeisterten, freudig-erregten Seligkeit: „alles wird Segen!" Die Höhen-Entwicklung wird unterstützt und gefestigt durch den Hinzutritt eines aus wenigen Sopranen, Alti und Tenören bestehenden „Amen-Chores", der zur letzten gottbeseligten und gotterlebten Höhe führt. Damit ist der Punkt erreicht, von dem die Entwicklung wieder zum ersten Eingang, zur ewigen Erfüllung und Vollkommenheit in sich zurückleiten muß. Chor und Solosopran lösen sich beide in Gott, Geist und Wahrheit. Das noch aus dem letzten Aufschwung nachzitternde „Amen" des kleinen Chores verbindet beide und verschwebt in ewiger Erfüllung. H. S.

Bei der diesjährigen Tonkünstler-Versammlung des ADMV in Zürich spricht Univ.-Prof. Dr. Hans Joachim Moser über den „Stand der deutschen Schulmusikbewegung".

Das Bach-Fest in Heidelberg umfaßt neben einem Festvortrag von Prof. Dr. Besseler einen Kantaten-Abend, einen Kammermusik-Morgen, eine Orgelstunde, ein Orchesterkonzert, einen Festgottesdienst und ein Chorkonzert. Das von Gebrüder Ammer-Eisenberg erbaute Lautenklavier wird anläßlich dieses Festes zum erstenmal gespielt werden. Das Festorchester wird vom verstärkten städtischen Orchester Heidelberg gebildet, die Chöre stellen der Bachverein, der Akademische Gesangverein und der a-cappella-Chor Heidelberg. Als Dirigenten und Solisten wirken u. a. Prof. Dr. Poppen, Musikdirektor Curt Overhoff, Günther Ramin, Georg Kuhlenkampff, Paul Hindemith, Amalie Merz-Tunner und Albert Fischer mit.

Das vierte Mühlhäuser Bach-Fest unter Leitung von Frieda Mickel-Suck bot eine Motette (u. a. „Missa brevis"), einen Festgottesdienst mit der Kantate Nr. 58 und ein weltliches Konzert mit Kammermusikwerken.

Das Elly-Ney-Trio spielt bei dem vom 5. bis 11. Juni in Bonn stattfindenden volkstümlichen Beethoven-Fest unter Leitung von Willem van Hoogstraten außer dem Tripelkonzert einen Kammermusikabend.

Auf der Münchner Tonkünstlerwoche gelangen am 7. Juni die „Königskinder", Variationen nebst Doppelfuge für Klavier von Hermann Kundigraber, durch August Leopolder zur Aufführung.

Beim Erzgebirgischen Musikfest in Annaberg dirigierte Prof. Heinrich Laber das Orchesterkonzert mit dem Leipziger Sinfonie-Orchester und brachte als Uraufführung zwei Sätze der Erzgebirgischen Suite von Karl Thieme.

Für das Italienische Musikfest in Venedig, das wir bereits angezeigt haben, wurde Fritz Busch verpflichtet, der in Venedig die Dresdener Philharmonie dirigiert. Das Programm enthält Werke von Toch, Hindemith, Adolf Busch, Variationen und Fuge über ein deutsches Volkslied von Gottfried Müller und die Suite für Kammerorchester „Die Flöte von Sanssouci" von Paul Graener.

In Kairo, der Hauptstadt Ägyptens, tagte der I. Internationale Kongreß für orientalische Musik. Der Kongreß, der sich die Erhaltung und Pflege der seit Jahrhunderten stationären arabischen Musik zur Aufgabe stellte, hat den eigenständigen Kulturwert der alten Nationalweisen Ägyptens anerkannt. An den Verhandlungen, die sich durch drei Wochen hinzogen, nahmen namhafte Musikwissenschaftler und Musiker Europas teil, u. a. Prof. Joh. Wolf (Berlin), Kurt Sachs, Chantavoine (Paris), H. Rabaud (Paris), Hindemith, E. Wellesz, Haba. f. r.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Fränkische Sängerbund konnte am 1. Mai auf ein 70jähriges Bestehen zurückblicken.

Sein 90jähriges Bestehen feierte der Kölner Männergesangverein (Leitung Prof. Rich. Trunk).

Die seit langem in Frage stehende Aufnahme der Frauen- und Gemischten Chöre in den Deutschen Sängerbund ist jetzt durch den Mainzer Beschluß ihrer Verwirklichung näher gebracht worden. Nach der Statistik ist festgestellt, daß etwa 56000 Sängerinnen in den Einzelbünden als angeschlossene gemischtchörige Abteilungen und dergleichen vorhanden waren. In der Praxis wird es so aussehen, daß die Einzelbünde, die Frauen- und Gemischte Chöre aufnehmen wollen, dies tun können; sie werden dadurch vollberechtigt und verpflichtet dem DSB. gegenüber.

In Lübeck, der Stadt, in der Dietrich Buxtehude von 1668—1707 als Organist an der Marienkirche tätig war, ist eine Dietrich-Buxtehude-Gesellschaft gegründet worden. Die Vereinigung erblickt ihre Hauptaufgaben in der Erforschung des Lebenswerkes Buxtehudes und in der Popularisierung dieses Vorläufers und Anregers Bachs, des führenden Musikers des norddeutschen

Barock, durch Abhaltung von Musikfesten und Herausgabe seiner Kompositionen.

Die Franz-Liszt-Gesellschaft in Budapest ist zu einer „Landes-Franz-Liszt-Gesellschaft für Ungarn" erweitert worden. Zu Ehrenmitgliedern wurden u. a. Dr. Richard Strauß und Felix Weingartner ernannt.

In Paris wurde unter dem Namen Société Mozart eine Musikgesellschaft gegründet, die sich zum Ziel setzt, die Werke des Meisters den Pariser Musikkreisen in reicherem Maße als bisher zugänglich zu machen.

Der bedeutendste Prager tschechische Gesangverein „Hlahol" begeht in diesem Jahre das Fest seines fünfzigjährigen Bestandes.

Die Technisch-wissenschaftliche Arbeitsgemeinschaft und Gesellschaft für Orgelbau (Tago) behandelte in einer Sitzung am 7. April im Institut Biehle, Berlin, die wichtige Frage des künstlerischen Orgelspiels, soweit es durch den Bau der Orgel bedingt und beeinflußt ist. Die nächste Sitzung findet Anfang Juni statt. Näheres durch die Geschäftsstelle der Gesellschaft, Berlin NW. 87, Franklinstraße 29.

Der Allgemeine Cäcilienverein für Deutschland, Österreich u. d. Schweiz hält vom 10. bis 13. Juli seine 25. Generalversammlung in Regensburg. Das Fest steht unter dem Leitgedanken „Der Gregorianische Gesang als Nährboden der polyphonen Musik und des deutschen Kirchenliedes". Spezialvorträge zu diesem Thema sind u. a. von Abt Michael von Witkowski O. S. B.-Weingarten, Univ.-Prof. Dr. Schmitz-Breslau, Univ.-Prof. Dr. K. Fellerer-Freiburg, Dr. Kurthen und Dr. Gotzen-Köln vorgesehen. Die musikalischen Darbietungen kommen durch den Regensburger Domchor, den Münchener Domchor und Regensburger Stadtchöre zur Ausführung.

Der Pfälzische Sängerbund hat den Direktor der Bad.-Pfälz. Hochschule für Musik und Konservatorium in Mannheim Max Welker zum stellvertretenden Vorsitzenden gewählt. Diese Übernahme einer Führerstellung im Deutschen Sängerbund durch einen Fachlehrer von Rang ist sehr zu begrüßen.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Der Direktor Ernst Brandt des Konservatoriums Max Plock in Braunschweig schickt seinem Bericht über das Schuljahr 1931/32 eine Übersicht der musikpädagogischen Neuerscheinungen des letzten Jahres voraus, die jeder strebsame Lehrer, der die Forderungen und Fortschritte der Zeit im Unterricht verwertet, freudig begrüßt. Berücksichtigt sind die Werke für Klavier, Orgel, Geige, Cello, Gesang, Zusammenspiel und Bücher mit kurzer, scharfer Kritik des Inhalts, so daß auch der ernste Musikfreund das Passende leicht findet. — Im Laufe des Jahres wurde eine Opernschule unter Willi Sonnen eingerichtet, die als schönste Frucht gewissenhafter Arbeit eine hochwertige Aufführung von „Figaros Hochzeit" ermöglichte. Das junge Schülerorchester umfaßt 31 Mitglieder. Domorganist Walrad Guericke wurde für das angegliederte „Kirchenmusikalische Institut" und Anni Sonnen-Neubronner für Korrepetition verpflichtet. Kurt Hoffmann schied aus, um die Leitung einer ähnlichen Anstalt in Erfurt zu übernehmen. Die Bibliothek wuchs an auf 1100 Bücher und 1650 Notenwerke, die Schallplattensammlung wurde ergänzt und ein „Laboratorium für musikalische Akustik" eingerichtet. Zwei Damen bestanden im Herbst die Prüfung für Klavier und der Lehrer Otto Daube von der deutschen Oberrealschule in Sofia außerdem diejenige für Schulmusikpädagogik. Die von Lehrkräften und Schülern der Ausbildungsklassen bestrittenen „Abende für Hausmusik" bei freiem Eintritt fanden solchen Anklang, daß sie weiter ausgebaut werden sollen. Das Ergebnis berechtigt zu schönen Hoffnungen für die Zukunft.

Das Orchester der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar übernahm bei den Goethe-Festspielen in Lauchstädt am 21., 22. und 23. Mai den musikalischen Teil. Außerdem ist es zur Mitwirkung im Deutschen Nationaltheater bei der Tagung der Goethe-Gesellschaft herangezogen worden.

Das Deutsche Musikinstitut für Ausländer veranstaltet in den Monaten Juni/Juli dieses Jahres wieder Sommerkurse in Potsdam, an denen auch Inländer teilnehmen können. Edwin Fischer, Wilh. Kempff, Georg Kulenkampff unterrichten im Marmorpalais und Leonid Kreutzer im Palast Barberini. Außerdem erteilt Artur Schnabel während dieser Zeit Unterricht in seiner Wohnung. Auskünfte erteilt das Deutsche Musikinstitut für Ausländer, Berlin-Charlottenburg 1, Fasanenstraße 1, wohin auch Anmeldungen zu richten sind.

Das Konservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka versendet aus Anlaß seines 50jährigen Bestehens eine Festschrift. Ihr Verfasser, Dr. Leichtentritt, rollt die ganze Geschichte dieser Musikschule auf, die gleichzeitig eine ganze Szenen-Reihe aus dem Berliner Musikleben von 1881 bis 1931 darstellt. Xaver und Philipp Scharwenka sind die geistigen Führer des von ihnen 1881 gegründeten Scharwenka-Konservatoriums. Parallel dazu blüht die von Karl Klindworth etwa gleichzeitig gegründete Musikschule auf. Beide Schulen wurden 1893 von Dr. Hugo Goldschmidt ver-

einigt. 1905 übernahm Robert Robitschek, der noch gegenwärtig die Anstalt leitet, die Führung.

Die aus dem Königl. Konservatorium hervorgegangene Württembergische Hochschule für Musik in Stuttgart kann in diesem Jahre ihr 75jähriges Jubiläum feiern. Aus diesem Anlaß finden vom 2. bis 5. Juli neben einem Festakt vier Festveranstaltungen statt: ein Symphonie- und Chorkonzert (Oratorium „Die heilige Elisabeth" von Jos. Haas) und zwei Kammerkonzerte. Mitwirkende sind jetzige und frühere Lehrer und Studierende der Anstalt. In Verbindung mit dem Fest findet ferner ein Kirchenkonzert am 19. Juni in der Leonhardskirche, veranstaltet von der Abtlg. für Kirchen- und Schulmusik, und vom 20. bis 26. Juni eine „Musikpädagogische Studienwoche", veranstaltet vom Musiklehrerseminar der Hochschule, statt.

Der Beethovenchor und Orchester der Stein-Hardenbergschule in Berlin-Spandau hat unter Leitung von Kurt Krenz laut vorliegenden Programmen und Pressestimmen im Verlauf einer Reihe von größeren öffentlichen Konzerten bewiesen, welch eine Bedeutung der künstlerischen Lösung schulmusikalischer Aufgaben zukommt. Es gelangten mit großem Erfolg kürzlich polyphone Chöre des 16. Jahrhunderts und Werke Haydns zum Vortrag, die starke Beachtung fanden.

Die Gesangsschule Paula Straube in Berlin-Steglitz stellte in einem anregenden Konzert die Vorzüge ihrer Stimmbildung überzeugend unter Beweis. Großen Erfolg errangen Richard Bötzow, Trudi Holtz, Hanna Rohde u. a. mit der hochbegabten Ira Buß am Flügel.

Der Jenaer Konservatoriums-Chor (Prof. Georg Brieger) gab in einem Passionskonzert mit einem Programm von Bach-Mozart-Graun-Schütz-Chören Proben seiner klanglichen und musikalischen Vervollkommnung. Hilde Knopf (Sopran), Ingeborg Meyer-Erfurt (Violine) und Prof. Eickemeyer an der Orgel vervollständigten den von einer großen Zuhörerschaft dankbar aufgenommenen Abend. Der Chor studiert unter Prof. Brieger gegenwärtig Telemanns „Tageszeiten" für Orch., Soli und Chor ein. H. H.

Am Konservatorium zu Basel finden auch in diesem Jahre wieder Kurse Dr. Weingartners statt, und zwar ein Kurs für Anfänger in der Zeit von Oktober—Juli und ein Meisterkurs, für den die Schüler des Städtischen Orchesters zur Verfügung stehen, während des Monats Juni.

KIRCHE UND SCHULE.

Der Organist zu St. Peter-Paul in Liegnitz Otto Rudnik brachte in einer abendlichen Feierstunde am Karfreitag Werke von J. S. Bach an der Orgel und mit seinem Kirchenchor Motetten von Heinrich Schütz sowie die Erstaufführung von Arnold Mendelssohns „Passionslied" für Sopran, Alt, gemischten Chor, Streichorchester und Orgel zum Vortrag.

In der Stadtkirche zu Eisenberg hörte man in einer musikalischen Abendandacht Werke des dort tätigen Organisten Paul Bauer.

In der Stadtkirche zu Gößnitz erklangen bei einer geistlichen Abendfeier F. C. v. Gorrissens „Hymnus: Unseren deutschen Brüdern" und eine Reihe geistlicher Lieder des um das dortige Musikleben hochverdienten KMD Paul Gerhardt.

Die 6. Jugend- und Schulmusikwoche Hoheneck 1932 (Leitung: Lehrer Bernhard Scheidler, Unterickelsheim, Mitarbeit: Prof. Fritz Jöde, Berlin, und Stadtpfarrer Heinrich Mohr, Creglingen) findet vom 31. Juli bis 7. August statt. Tagesort: Burg Hoheneck in Franken, unweit Rothenburg o. T., Anmeldung bis 18. Juli an Bernhard Scheidler, Unterickelsheim-Uffenheim-Land (Mfr.). Dortselbst sind auch der Arbeitsplan und weitere Auskünfte zu erholen.

Der Kirchenchor zu Crimmitschau veranstaltete gelegentlich seines 20jährigen Bestehens am 5. April einen Festabend, bei dem unter Leitung seines Dirigenten Kantor Bräutigam Joh. Seb. Bachs „Johannes-Passion" zu einer ausgezeichneten Aufführung kam. (Am Cembalo: Helmut Bräutigam, dem unsere Leser in der Rätselecke wiederholt begegneten!)

Paul Gerhardt brachte in seinen letzten großen Orgelkonzerten in der Zwickauer Marienkirche eine Reihe verdienstvoller Erst- und Uraufführungen neuer kirchlicher Kompositionen für Orgel, Sologesang und Männerchor, so den vollen Zyklus seiner Choralvorspiele op. 13, Johannes Platz'-Gößnitz „Passacaglia und Fuge in f-moll" und Richard Schiffners-Schwarzenberg „f-moll-Passacaglia". Für die Wiedergabe der Gesänge der Vorgenannten stand ihm die gut geschulte Vokal-Vereinigung unter Hans Kunz zur Verfügung.

Der Bach-Chor zu Rendsburg sang in diesem Winter eine Reihe von Kantaten Joh. Seb. Bachs.

In Frankfurt a. M. ist unter der Leitung von Dr. Hoch zum Studium der evangelischen Kirchenmusik ein kirchenmusikalisches Institut geschaffen worden, das die Fachausbildung für Organisten und Chorleiter zum Ziele hat. Es ist geplant, das Institut zu einem späteren Zeitpunkte auch für die Ausbildung katholischer Kirchenmusiker auszubauen.

Die Speyerer Domfest-Messe von Jos. Haas kam in der Kilianskirche zu Heilbronn a. N. unter der Leitung von August Richard zum ersten Male mit tiefem und nachhaltigem Eindruck zur Wiedergabe. — Des gleichen Komponisten Volks-Oratorium „Die heilige

Elisabeth" wird von dem Männergesangverein „Liederkranz" zur ersten Aufführung im Herbst vorbereitet.

In der Leipziger Andreaskirche gelangten Werke von Karl Meinberg, Paul Geilsdorf, N. O. Raasted, H. K. Schmid, Joseph Haas und Willy Rössel unter Leitung von Georg Winkler zur Aufführung.

Am Pfingstsonntag wurde im Dom zu Aachen unter Th. B. Rehmann, dem Vorkämpfer neuer Kirchenmusik, die Missa „Pax Christi" für gemischten Chor und Männerchor (op. 80) von H. Lemacher-Köln uraufgeführt. Das Werk ist als Festmesse für den diesjährigen Katholikentag in Essen bestimmt.

Der Hermannstädter Bach-Chor sang in der Hauptkirche zu Hermannstadt die von GMD Dr. Georg Göhler herausgegebene Harmoniemesse (Messe in B-dur) von Joseph Haydn.

PERSÖNLICHES

C. A. Martienßen und Günter Ramin, beide Lehrer am Landeskonservatorium in Leipzig, wurden vom sächsischen Ministerium zu Professoren ernannt.

GMD Carl Schuricht in Wiesbaden wurde zum Dirigenten der Leipziger Mirag (Mitteldeutsche Rundfunk A.-G.) berufen. Schuricht wird mit dem Leipziger Sinfonieorchester zehn Sinfoniekonzerte in der Alberthalle und vier Vereinskonzerte im Gewandhaus dirigieren. Ferner wird unter Leitung Schurichts eine Anzahl von Sonderkonzerten des Mitteldeutschen Rundfunks stattfinden. Außerdem hat der Rundfunk sich entschlossen, ein Kammerorchester zu gründen, dessen Heranbildung Schuricht ebenfalls übernommen hat.

Alfred Pellegrini, ein bekannter Dresdner Künstler, kann in diesem Jahre auf eine 25jährige Tätigkeit als ausübender Violinvirtuose zurückblicken. Pellegrini verknüpfen auch Beziehungen zum Hause Wahnfried, wo er die Freundschaft Siegfried Wagners genoß. Angeregt durch die hier empfangenen Eindrücke, widmete er sich der Förderung des Werkes Richard Wagners, dem er durch seine anziehenden volkstümlichen Einführungsvorträge in die Tondramen des Meisters bestens diente (s. auch Bericht Regensburg).

Das Bremer Lehrerorchester hat als Nachfolger des scheidenden C. W. Jensen den Kapellmeister Friedr. Blankenburg zum Dirigenten gewählt.

Oberregisseur Heinrich Voigt vom Braunschweigischen Landestheater ist zum Intendanten des Dessauer Friedrich-Theaters ernannt worden.

Zum Intendanten des ehemaligen Kasseler Staatstheaters, jetzt Kurhessischen Landestheaters, wurde der Intendant des Stadttheaters Mainz E. Klitsch ernannt.

Die Wiener Staatsoper verhandelt mit Wilhelm Furtwängler über einen Gastspielvertrag für die nächste Spielzeit.

Intendant Dr. Kronacher hat den Oberspielleiter und Dramaturg des Kasseler Staatstheaters, Jacob Geis, in gleicher Eigenschaft für die kommende Spielzeit an das Frankfurter Schauspielhaus verpflichtet.

Generalintendant Egon Neudegg wurde als Oberspielleiter nach Köln berufen.

Prof. Carl Corbach, der langjährige Leiter des Sondershäuser Loh-Orchesters, wird mit dem 1. Juli 1932 in den Ruhestand versetzt. H. H.

Der Dirigent des Herforder Musikvereins, Otto Siegl, wurde vom ehemaligen Städtischen Orchester Herfords nunmehr auch verpflichtet, die nächstjährigen Symphoniekonzerte zu leiten.

Else Lang, Gesangsschülerin von Amalie Löwe, wurde unter vorteilhaften Bedingungen von GMD Böhm an das Stadttheater in Hamburg engagiert.

Geburtstage.

Dr. Johannes Hatzfeld, verdienter Kirchenmusiker, Mitbegründer der Zeitschrift „Musik im Leben", Herausgeber der Volksliedsammlung „Tandaradei", Ehrendoktor der Münchener Universität, feierte seinen 50. Geburtstag.

Prof. Dr. Hermann Springer, bekannter Musikschriftsteller und Kritiker, Vorsitzender des „Verbandes Deutscher Musikkritiker", wurde 60 Jahre alt.

Igor Strawinsky wurde am 23. Mai fünfzig Jahre alt. Eine gewisse Anhängerschaft der „Moderne" und seine eigene Geschäftstüchtigkeit, die sich in seinen jährlichen Deutschlandreisen auswirkt, verhalfen ihm zu einer zeitlichen Popularität. „Von der Parteien Haß und Gunst verwirrt..." St.

Georg Bertram, einer der angesehensten Pianisten und zugleich Pädagoge, vollendete sein fünfzigstes Lebensjahr. Der Künstler ist in Berlin geboren, war Schüler von Jedliczka, Rüfer und Pfitzner und lange Jahre Lehrer am Sternschen Konservatorium.

Todesfälle.

† am 17. Mai Maria Rust, die Tochter des einstigen Thomaskantors und Herausgebers Bachscher Werke in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, in Leipzig im Alter von 56 Jahren. Die Verstorbene, eine vortreffliche Musikerin und Lehrerin, fand ihren Beruf vor allem darin, musikalische und stimmbegabte Knaben zu „Thomanern" vorzubilden und auch weiterhin musikalisch zu betreuen. Insofern ist sie an der vorzüglichen Verfassung des berühmten Chores unmittelbar beteiligt. Mit Frl. Rust ist zudem ein origineller Mensch dahingegangen.

† im Alter von 84 Jahren in Meiningen der Hzgl. KMD Christian Mühlfeld. Der Verstor-

bene war ein hervorragender Gesanglehrer und Dirigent und ist auch als Komponist bekannt. Er war der Schöpfer eines Volksliederbuches für die Schule und einer kleinen Gesangschule. Mühlfeld sammelte als einer der ersten Dirigenten die alten vergessenen Volkslieder und gab sie neu harmonisiert heraus.

† der Gründer des Hamburger Rathje-Quartetts, Hans Rathje.

† auf dem Weißen Hirsch bei Dresden die bekannte Gesangsmeisterin Mally v. Kotzebue im Alter von 84 Jahren. Sie war eine Enkelin des Lustspieldichters August v. Kotzebue. Sie gründete im Jahre 1875 in Dresden eine Gesangs- und Opernschule, deren Leitung sie im Jahre 1889 übernahm. Im Jahre 1893 folgte sie einem ehrenvollen Ruf an das Königliche Konservatorium für Musik in Dresden.

† Friedrich Eberle, volkstümlicher Liederkomponist, Schöpfer des Liedes „Ein Vöglein sang im Lindenbaum".

† durch Selbstmord die amerikanische Sängerin Anni Lind. Sie hieß in Wirklichkeit Lucille Shalfant und war in Pueblo im Staate Colorado geboren. Ihr Familienname war Collins. Sie stammt mütterlicherseits von Jenny Lind, der bekannten schwedischen Sängerin, ab.

† in Frankfurt a. M. nach langem, schwerem Leiden der frühere erste Kapellmeister der Frankfurter Oper Dr. Ludwig Rottenberg im Alter von 68 Jahren. Er stammte aus der Bukowina und hatte in Wien bei Fuchs und Mandycewski studiert, ging bald vom Pianisten zum Dirigenten über und kam nach kurzer Tätigkeit in Brünn und Wien 1893 auf Empfehlung von Brahms und Bülow als erster Kapellmeister nach Frankfurt.

† Prof. Bergmann, der im Musikleben der Ostmark eine hervorragende Rolle spielte, im Alter von 54 Jahren infolge Herzschlags.

† Johann Georg Steingräber, der Begründer der bekannten Bayreuther Klavierfirma und Erbauer eines hervorragenden Cembalo-Types, im Alter von 74 Jahren.

BÜHNE.

Die Stadtverordneten von Koblenz haben im Rahmen des Haushaltsplanes dem Haushalt des Stadttheaters für die nächste Spielzeit zugestimmt, nachdem bereits vor etwa sechs Wochen die vereinigten Theater- und Finanz-Ausschüsse die Fortführung des Theaters wie bisher genehmigt haben.

In der Theaterklage der Stadt Weimar gegen das Land Thüringen hat der Staatsgerichtshof für Thüringen jetzt ein Urteil gefällt, nach dem die Stadt Weimar als Beitrag zu den Kosten der Unterhaltung des Deutschen Nationaltheaters an das Land Thüringen Verpflichtungen zu übernehmen hat, die eine Minderung der Zuschußpflicht der Stadt Weimar bedeuten. Durch diese Entscheidung ist die Beitragspflicht der Theaterstädte nunmehr unerschütterlich festgelegt, da das Theater-Beitraggesetz als solches unbedingt rechtswirksam ist.

Das Stadttheater Düsseldorf bereitet vor: Wagners „Walküre", Verdis „Macbeth" (Erstauff.), Zellers „Obersteiger" und Delibes' „Coppelia".

Paul Graeners Oper „Friedemann Bach" ist von 8 Bühnen in dieser Saison zur Aufführung gebracht worden, zuletzt an den Städtischen Bühnen Hannover, und von einigen anderen für die nächste Spielzeit in Aussicht genommen.

Das Grieg-Singspiel „Hochzeit auf Troldhaugen (Text von Rud. Lothar, Musik von Edvard Grieg in der musikalischen Fassung von Felix Günther) ist soeben an der Braunschweiger Landesbühne unter Mitwirkung ihrer ersten Kräfte zur Uraufführung gelangt.

Im Königsberger Opernhaus (Intendant Dr. Hans Schüler) fand die Uraufführung einer Neubearbeitung des Goethe-Singspieles „Claudine von Villa Bella" im Rahmen der Veranstaltungen des Goethe-Jahres statt, die der Musikprofessor der Königsberger Universität, Dr. Joseph Müller-Blattau, unter Verwendung der Musik des alten Königsberger Komponisten Joh. Friedr. Reichardt besorgt hatte. — Am 30. April schloß die dortige Winterspielzeit 1931/32. Der Besuch war trotz der schwierigen Zeiten ein sehr guter, so daß die Spielzeit ohne Überschreitung des Etats und ohne Überziehung der Subvention durchgeführt werden konnte. Teil daran hat auch die zwischen dem Opernhaus und dem Ostmarkenrundfunk geschlossene Arbeitsgemeinschaft, die eine wesentlich wirtschaftlichere Gestaltung des Opernbetriebes ermöglichte. Dieser Vertrag wurde nunmehr mit unwesentlichen Änderungen um ein weiteres Jahr verlängert.

Aus Anlaß des Todes von Eugen d'Albert wurden seine erfolgreichsten Bühnenwerke „Tiefland" und „Die toten Augen" von vielen Bühnen neueinstudiert bzw. bevorzugt wieder in den regelmäßigen Spielplan aufgenommen.

In Nürnberg wurde der Theateretat im Rahmen der Gesamtetatsberatungen des Stadtrates bewilligt, und zwar derart, daß für das von April 1932 bis April 1933 laufende Rechnungsjahr die Gesamtausgaben für das Theater nebst Konzertbetrieb mit 1 812 818 M., die gesamten Einnahmen mit 888 000 M. angesetzt sind, so daß für das Rechnungsjahr ein Zuschuß von 924 818 M. bewilligt wurde; es ist dies um 387 666 M. weniger als für das Rechnungsjahr 1931/32.

In seiner letzten Sitzung hat der hannoversche Theaterausschuß den Haushalt der Städtischen Bühnen von Hannover für die nächste Spielzeit genehmigt. Der Weiterbestand der Theater ist damit wenigstens für die Spielzeit 1932/33

gesichert. Der Haushalt sieht einen städtischen Zuschuß von 1,4 Millionen Mark vor.

Die Stadt Magdeburg ist mit dem Aufbau einer Arbeitsgemeinschaft mit einigen anderen mitteldeutschen Bühnen beschäftigt. Es ist eine Austauschgemeinschaft der Magdeburger Städtischen Bühnen mit der Berliner Städtischen Oper und mit Braunschweig und Dessau erreicht worden, die sich in der Form von Gastspielen und dem Austausch von Solisten ergeben soll.

Der Krefelder Theater- und Musikausschuß beschloß im Zusammenhang mit der Neuregelung des Theater- und Konzertwesens, die Stelle des städtischen Musikdirektors und die des Ersten Kapellmeisters am Stadttheater zusammenzulegen. Diese Stelle wurde Meyer-Giesow probeweise für ein Jahr übertragen.

Das neugegründete Kollektiv „Berliner Kammerspiel-Oper", das unter Leitung von Kapellmeister Walter Hochtritt und Inge van der Straaten steht, bereitet für die Sommermonate eine Tournee durch eine Reihe deutscher Bäder und Städte vor.

Im Budapester Stadtrat wird im Hinblick auf die außerordentlich schwierige Lage der Theater der Beschluß gefaßt, durch Herabsetzung der Lustbarkeitssteuern und Streichung der rückständigen Anschlagsgebühren den mit Defizit arbeitenden Theatern zu helfen.

Das Landestheater zu Coburg veranstaltete trotz der schwierigen Zeiten, dem alten Brauche getreu, auch in diesem Jahre wieder eine Festspielwoche in der Zeit vom 15.—22. Mai, bei der Wagners „Lohengrin", Verdis „Rigoletto", Strauß' „Der Rosenkavalier", Gurlitts „Soldaten" „Die Fledermaus" und die Schauspiele „Iphigenie" und „Kaiser Franz Joseph I. von Österreich" zur Aufführung kamen.

Heinrich Laber dirigierte eine „Meistersinger"-Festaufführung des Bühnenvolksbundes im Stadttheater zu Chemnitz mit großem Erfolg.

Einen starken Erfolg erzielte die Kammersängerin Else Blank wieder gelegentlich der Karlsruher Neuinszenierung von „Hoffmanns Erzählungen" in der Wechselrolle der Stella-Olympia-Giulietta-Antonia. In Gesang wie Darstellung verstand sie es ausgezeichnet, jeder Rolle die ihr gemäße Ausdeutung zu geben, so daß ihr reicher Beifall dankte.

Nach der Schließung des Wuppertaler Theaters wird das Haus von einer Theater-G. m. b. H. übernommen, die bereits für 43 000 M. Anteilscheine ausgegeben hat.

Der Magistrat von Görlitz will das Stadttheater in der Spielzeit 1932/33 erhalten und ersucht die Stadtverordnetenversammlung um Bewilligung eines städtischen Zuschusses von 203 000 M. Der Spielplan soll den bisherigen Umfang haben, also auch die Oper umfassen.

KONZERTPODIUM.

Zwei abhanden gekommene Manuskript-Streichquartette von Waldemar von Baußnern werden von der Witwe des Komponisten gesucht. Die Quartett-Vereinigungen werden herzlichst gebeten, ihren Notenbestand daraufhin durchzusehen und die vermißten Werke, falls sie gefunden werden, an Frau Prof. E. von Baußnern, Potsdam, Sanssouci, Haus am Drachenberg, zurückzusenden.

Das „Faßbaender - Rohr Trio" (die hervorragende Geigerin Hedwig Faßbaender, ihr Gatte, der Pianist und Dirigent Dr. Hanns Rohr und der Cellist Ludwig Faßbaender), in der Presse des In- und Auslandes mehrfach mit der Klangpracht und der Homogenität des „Casals-Trios" verglichen, hatte im April noch in Karlsruhe und bei seinem ersten Konzert in Basel einen derartigen Erfolg, daß für Oktober-November d. J. sofort eine Verpflichtung für eine Tournee durch Süddeutschland und die Schweiz erfolgte, welcher sich schon die größten Städte angeschlossen haben.

Für Paul Graener's neues Orchesterwerk „Sinfonia breve" sind bis jetzt Aufführungen in Dresden (Busch) und Leipzig (Walter) festgesetzt.

Die ungeheuren Erfolge, die das jüngst gegründete Elly-Ney-Trio (Geiger Willy Stroß und Cellist Ludwig Hölscher) seit seinem kurzen Bestehen in 35 Konzerten u. a. in Köln, Düsseldorf, Dortmund, Essen, Duisburg, Bremen, Elberfeld, Mannheim, Karlsruhe Nürnberg, Darmstadt, Bonn, Würzburg, München usw. erzielte, stellt dieses in die erste Reihe der Kammermusikvereinigungen. Elly Ney hat mit dieser Gründung eine lang gehegte Sehnsucht, Kammermusik zu pflegen, in schönster Weise erfüllt.

In Duisburg fand die Uraufführung eines neuen großen Männerchorwerkes „An den Allmächtigen" von Otto Siegl unter der Leitung von Quirin Rische statt.

Aus den Kreisen der Chemnitzer Nationalsozialisten ist jetzt ein eigenes Kammerorchester gebildet worden, das dieser Tage zum ersten Male mit einem außerordentlich erfolgreichen „Deutschen Abend" an die Öffentlichkeit trat.

Die Aschaffenburger städt. Musikkultur veranstaltete einen außerordentlich erfolgreich verlaufenen Kompositions-Abend mit Werken von August Reuß-München (Fantasie für zwei Klaviere, Violin-Sonate op. 26, Lieder zu Klavier und Orgel und Klaviertrio op. 30).

Meta Heikhaus, eine Schülerin Professor Teichmüllers-Leipzig und Walter Grimm, erster Bariton am Landestheater Gotha, gaben einen gut

gelungenen Klavier- und Lieder-Abend. Die technisch reife Pianistin spielte Werke von Bach, Beethoven, Schumann und Chopin mit ernster Musikalität, während der stimmlich reich begabte Sänger mit Gesängen des Harfners von R. Schumann und Liedern von Schubert (Goethe-Text) erfreute.

Günther Ramin, der Organist der Thomaskirche in Leipzig, gab in Gera auf der vollständig umgebauten Orgel in der neu hergestellten Johanniskirche ein Orgelkonzert. Er brachte klassische Werke der Orgelliteratur von J. S. Bach und Max Reger zum Vortrag. H. H.

Der Verein Wiener Tonkünstler-Konzerte, der seit 25 Jahren die klassische und romantische Musik in Wien in hervorragender Weise gepflegt und gefördert hat, ist am Ende seiner finanziellen Mittel angelangt. Der Verein richtet einen Appell an die kunstsinnige Wiener Bevölkerung, mindestens 1500 Abonnements zu bestellen, weil sonst die ganze künstlerische Tätigkeit eingestellt werden müsse.

Das Berliner Sinfonie - Orchester absolvierte kürzlich mit großem Erfolg eine Ostdeutschland-Reise. Insbesondere in Königsberg und Danzig erntete es reichen Beifall. Die Presse betonte insbesondere die große kulturelle Bedeutung solcher Reisen für die Grenzgebiete. — Das Orchester, dessen Auflösung beschlossen ist, bleibt in seiner jetzigen Gestalt noch bis zum Herbst dieses Jahres bestehen.

Die als sehr begabt bezeichnete Pianistin Lina Becker fand mit einem Klavierabend in Darmstadt bei Publikum und Presse größten Anklang.

Der Hanauer Klavierpädagoge Willy Bissing, Meisterschüler des bekannten Willi Renner (Frankfurt), überzeugte durch eine Reihe Klavierabende von seiner beachtenswerten künstlerischen Reife.

Der junge Pianist Fritz Hübsch gab einen Klavierabend im Münchener Museum, bei dem er Schumanns Sonate fis-moll und Carneval As-dur, Beethovens Sonate E-dur und Chopins Ballade As-dur und Barcarole Fis-dur zum Vortrag brachte.

Eberhard Wenzel brachte mit dem Görlitzer Lehrergesangverein die „Musik über einen Choral" für Orgel, 2 Trompeten, Solosopran und Männerchor von Karl Schäfer zu erfolgreicher Aufführung.

Der junge Abendroth-Schüler Kurt Heumann, der im vergangenen Winter als 2. Kapellmeister an das Stadttheater Meißen verpflichtet war und im Sommer als 1. Kapellmeister an das Kurtheater in Bad Orb berufen ist, dirigierte kürzlich in Meißen ein mit lebhaftem Beifall aufgenommenes Symphoniekonzert.

Das neugegründete Mitteldeutsche Kammerorchester (Leipzig), veranstaltete am 21. April im Grassimuseum zu Leipzig, unter Leitung seines Dirigenten Wolfgang Daegner ein erfolgreiches Konzert mit selten zu hörenden Werken Jos. Haydns. Prof. Fritz Römisch spielte ein Cellokonzert von Haydn.

Joseph Reiters „Goethe-Symphonie" kam unter Leitung von GMD Franz Mikorey in Salzburg zu einer ausgezeichneten Aufführung, bei der der Komponist sowie die Ausführenden stark gefeiert wurden.

Irmgard Grippain-Gorges, Hamburg, spielte in einem Symphonie-Konzert in Aachen (Leitung Prof. Dr. Raabe) Chopin und Ljapunoff mit großem Erfolge.

Henriette Klink-Schneider-Nürnberg veranstaltete in Bamberg einen Abend mit Werken von Karl Schäfer, welcher vorwiegend dessen Liedschaffen gewidmet war und der ausgezeichneten Sängerin wie dem Komponisten (am Flügel) großen Erfolg brachte.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Hans Pfitzner hat, zahlreichen Wünschen entsprechend, aus seinem Musikdrama „Das Herz" zwei Orchesterstücke zum Konzertgebrauch bearbeitet, das Terzett in A-dur mit dem anschließenden Es-dur-Teil und die Orchestereinleitung zum 2. Akt mit Übergang zum allerletzten Schluß (Verklärung). Diese Konzertausgaben werden unter dem Titel „Hoffest und Liebesmelodie" bei Adolph Fürstner in Berlin erscheinen.

Hans Gál hat ein Violinkonzert vollendet, das in der kommenden Spielzeit durch Georg Kulenkampff unter Leitung von Fritz Busch in Dresden zur Uraufführung gelangen wird.

VERSCHIEDENES.

Richard Strauß hat die handschriftliche Partitur der „Ägyptischen Helena" dem Museum der Staatstheater zu Berlin mit eigenhändiger Widmung als Geschenk überwiesen.

Um das reiche Gut an Volksliedern zu erhalten, erläßt das „Märkische Volksliederarchiv" (Dr. Joh. Koepp, Berlin-Spandau, Wustermarker Straße 33) einen Aufruf, alle Lieder, die vom Volke noch gesungen werden, zu sammeln. Die Lieder sollen ohne eigene Zutaten genau so niedergeschrieben werden, wie das Volk sie singt; bei mundartlichen Liedern gebe man die Aussprache so gut wie möglich an. Auskünfte und eine Anleitung zum Aufschreiben vermittelt ein Fragebogen, der auf Wunsch portofrei übersandt wird.

FUNK UND FILM.

Walter Niemann (Leipzig) brachte im Breslauer Sender einen Klavier-Zyklus „Porzellan" (op. 120) mit großem Erfolg zum Vortrag.

Die Grazer Radiosendestelle veranstaltete Ende April eine Otto Siegl-Stunde. Sein erfolgreiches Oratorium „Das große Halleluja des

Matthias Claudius" gelangte in Wien unter der Direktion von Prof. S. Schnabel zur Sendung.

Kurt von Wolfurt's „Hymne an die Freiheit", nach Worten von Goethe aus „Epimenides Erwachen" für Alt- oder Bariton-Solo mit Orchester, gelangte am 22. Mai in der „Mirag" durch die Dresdner Singakademie unter Leitung von Paul Scheinpflug zur Uraufführung.

Hugo Wolfs Oper „Der Corregidor" wurde mit dem Personal des Neuen Theaters in Leipzig und dem Leipziger Sinfonieorchester unter Regie von Hans Peter Schmiedel und der musikalischen Leitung von Oscar Braun aus dem Leipziger Funkraum gesendet. Dr. W. Hitzig gab vorher eine Einführung in die Oper.

Im Bayrischen Rundfunk gelangten unter dem Titel „Frauensingen 1932" 3 Gesänge für Frauenchor und Klavier von K. Schäfer zur Aufführung.

Im Süddeutschen Rundfunk spielten Konzertmeister Johannes Stegmann und Veronika Boruvka Duette für zwei Harfen.

Anläßlich einer Georg Vollerthun-Stunde des Westdeutschen Rundfunks Köln am 31. März wurden aus der Oper Vollerthuns „Der Freikorporal" Mazurka, Marsch und Zwischenspiel zur Aufführung gebracht; die gleichen Stücke bringt die Mirag Leipzig in einer Veranstaltung am 13. Juni.

Irmgard Grippain-Gorges, Hamburg, spielte mit großem Erfolge in einem Russischen Abend des Norddeutschen Rundfunks unter Leitung von GMD José Eibenschütz.

Jul. Dahlke spielt auf der „Deutschen Welle" unter dem Motto „Musikalische Städtebilder" Walter Niemanns Zyklus „Hamburg" und als Uraufführung Gerh. F. Wehles Klaviersuite „Berlin".

Gerh. F. Wehles sinfonische Orchestersuite „Pfingsten", op. 45, gelangt im Westdeutschen Rundfunk zur Uraufführung.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Robert Pollak (Violine) und Leo Sirota (Klavier), beide Professoren an der Kaiserlichen Musikakademie in Tokio, spielten an drei Abenden (3., 10., 17. Febr.) Beethovens sämtliche zehn Violinsonaten. Die Konzerte fanden im größten Saal von Tokio statt und waren sehr gut besucht. Das Publikum, dem die meisten Sonaten wohl neu waren, lauschte interessiert und andächtig der ausgezeichneten Wiedergabe. Beide Musiker sind Künstler von hohem Rang und internationalem Ruf. Es ist noch nicht lange, daß man in Japan Konzerte von solchem Niveau zu hören bekommt.

War es nicht eine Auszeichnung ganz besonderer Art, daß bei dem Festabend der Goethefeier der Academia Italia in der Farnesina in Rom ein deutscher Künstler berufen war das Festkonzert zu spielen? Professor Pembaur war sich seiner hohen Aufgabe auch ganz bewußt und spielte in der nur ihm eigenen Weise. Es ist nicht immer ganz leicht der Auffassung dieses Künstlers zu folgen, aber wir, die wir an seiner Wirkungsstätte in München ihn seit Jahren gehört haben und seine geistige Entwicklung miterlebt, konnten sein für den Anlaß etwas zu langes Programm verstehen. Pembaur hat mit Bewußtsein die Fantasien Schumanns und Schuberts mit Beethovens Sonaten zusammengestellt, denn es war ihm nicht darum zu tun einen großen Virtuosenerfolg zu erzielen und seine glänzende Technik und staunenswerte Leistungsfähigkeit zu zeigen, sondern er wollte die versammelte Festgemeinde in diesen Musikwerken Goethe erleben lassen, sie vom Chaos ins Licht führen und in der letzten Fuge von Beethovens op. 110 das Transzendentale der höchsten Faustgedanken in die Seele prägen.

Die ganze Leidenschaft der Sturm- und Drangperiode in der Appassionata, das Reifen und Sichklären in der Schumannschen C-dur, das Entsagen und Nach-Innen-wenden in der Wanderer-Fantasie, man erinnere sich nur an die zitternden Worte des Adagios: „da, wo du nicht bist, da ist das Glück" und endlich an das über sich hinauswachsen der Beethovenschen As-dur, wo der Künstler selbst durch die Macht der Töne in eine andere Welt versetzt schien, das alles war musikalisches Erleben des großen Goethe. Dr. E. J. Luin.

Herausgeber: Gustav Bosse in Regensburg. — Verantwortlicher Schriftleiter und Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 10. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstr. 19. — Für die Rätselecke verantwortlich: G. Zeiß, Regensburg. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Schriftleitung für Norddeutschland:
Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Westdeutschland:
Prof. Dr. Hermann Unger, Köln

Schriftleitung für Österreich:
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien

99. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JULI 1932 HEFT 7

INHALT

Seite

Prof. D. Dr. Hans Joachim Moser: Wer ist Georg Nellius? 565
Dr. Wilhelm Zentner: München und seine Festspiele 567
Carl-Heinz Bruschke: „Der Zauberflöte zweiter Theil" von Goethe 570
Prof. Heinrich Zöllner: Zum 50. Jubiläum des Parsifal. Erinnerungen aus dem Bayreuth von 1882 572
Richard Wagner: Ein unveröffentlichter Brief an Düfflipp. Mitgeteilt von Sebastian Röckl . 576
Prof. D. Dr. Hans Joachim Moser: Nachwort zur Aussprache über Bayreuth 578
Dr. Richard Strauß: Die Bedeutung des Worts in der Oper 580
Prof. D. Dr. Hans Joachim Moser: Das Heidelberger Bachfest 582
Prof. Dr. Fritz Gysi: Das deutsche Tonkünstlerfest in Zürich 585
Dr. Josef Robert Harrer: Der närrische Musikant 593
Dr. Fritz Stege: Berliner Musik 594
Prof. Dr. Hermann Unger: Musik im Rheinland 597
Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Musik 600
Erich Vogel: Musikalisches Preisrätsel „Operntafel" 602
Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels von Ernst Dahlke (April-Heft 1932) 603

Neuerscheinungen S. 605. Besprechungen S. 606. Kreuz und Quer S. 610. Ur- und Erstaufführungen S. 620. Musikfeste und Tagungen S. 621. Konzert und Oper S. 624. Musikfeste und Festspiele S. 636. Gesellschaften und Vereine S. 638. Konservatorien und Unterrichtswesen S. 639. Kirche und Schule S. 640. Persönliches S. 641. Bühne S. 646. Konzertpodium S. 648. Der schaffende Künstler S. 650. Verschiedenes S. 650. Funk und Film S. 652. Deutsche Musik im Ausland S. 652. Aus neuerschienenen Büchern S. 558. Ehrungen S. 558. Preisausschreiben S. 563. Verlagsnachrichten S. 563. Zeitschriften-Schau S. 563.

Bildbeilagen:

Georg Nellius 565
Clemens von Franckenstein, Hans Knappertsbusch, Paul Schmitz, Karl Elmendorff 580
Gertrude Kappel, Luise Willer, Fritz Krauß, Paul Bender 581

Notenbeilage:

Georg Nellius, „Ruhr", aus der Chor-Suite für Männerchor a cappella

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35.

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 162.—, 1/2 Seite RM. 84.—, 1/4 Seite RM. 45.—, 1/8 Seite RM. 25.—,
die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit
Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

Aus neuerſchienenen Büchern.

Erich Roeder, Felix Draeſeke. Wilhelm Limpert Verlag, Dresden.

Warum Draeſeke unbekannt iſt.

Es beſteht kein Zweifel darüber, daß jene Geſamtaufführung des Chriſtus-Oratoriums, von deren Auswirkung wir den Zeitgenoſſen berichten ließen, bisher eines der größten Ereigniſſe in der Muſik unſeres Jahrhunderts geweſen iſt. Der Erfolg wurde nicht voll ausgenutzt. Als der zum „Führer in der deutſchen Tonkunſt nach Brahms“ erklärte Meiſter dreiviertel Jahre ſpäter ſtarb, war aber eine Bewegung im Gange, die nachzuholen verſprach, was zu Draeſekes Lebzeiten verſäumt worden war. Sie wurde jedoch bald lahmgelegt. Im Auguſt 1914 brach der Weltkrieg aus und verhinderte beiſpielsweiſe nicht allein vier vorbereitete Aufführungen des III. Chriſtus-Oratoriums, ſondern auch das Zuſtandekommen einer Draeſeke-Geſellſchaft. Nach dem Umſturz traten andere Meiſter und Kunſtrichtungen in die Erſcheinung. Wohl machten ſich Vorkämpfer von ehedem an die Fortführung des begonnenen Werkes. Das Schickſal, gegen deſſen Ungunſt Draeſeke vom Anfang ſeiner Laufbahn an zu kämpfen hatte, blieb aber auch nach ſeinem Tode feindlich: 1922 ſtarb der vorläufig größte Draeſeke-Dirigent Arthur Nikiſch, nachdem er vor ſeinem Tode noch die „Symphonia tragica“ mit gewohntem Erfolg gegeben hatte, 1924 Hermann Kretzſchmar, der hervorragende Draeſeke-Kenner und -Vorkämpfer, deſſen Verdienſte um die von ihm vor Jahrzehnten uraufgeführte fis-moll-Meſſe z. B. unſchätzbar ſind, 1925 die berühmte Draeſeke-Spielerin Laura Kahrer-Rappoldi, 1927 Eduard Mörike, wenige Monate nach ſeiner eindrucksvollen Aufführung des III. Chriſtus-Oratoriums in Dresden.[1]

Daß es dennoch gelingen konnte, die Bewegung wieder flottzumachen, iſt das Verdienſt der an verſchiedenen Orten des Reiches wirkenden Verehrer Draeſekes. Erfreulich ſind die Aufführungsziffern, die einen Rückblick auf die verfloſſenen fünf Jahre bieten, und die hinlänglich beweiſen, daß Draeſeke nicht „zu den vergeſſenen Erſcheinungen“ gehört. Es wurden demnach wiederholt jenes Oratorium, das Klavierkonzert, von nahezu ſämtlichen deutſchen Rundfunkſtellen die Orcheſterſerenade, die Tragiſche Symphonie in einem Winter allein über zehnmal gegeben. Viele Aufführungen verzeichnen weiterhin die große Klavierſonate, die Engliſchhorn-Suite, verſchiedene Lieder.[2] Mit den Doktorarbeiten „Felix Draeſekes Opern und Oratorien“ (Otto zur Nedden, Marburg 1925) und „Felix Draeſeke als Programmmuſiker“ (Erich Roeder, Heidelberg 1926) hat die Muſikwiſſenſchaft ihre Anteilnahme an Draeſekes Werk bekundet. W. Altmanns Kammermuſikbuch brachte letzthin eine treffliche Würdigung dieſes Zweiges der Draeſekeſchen Kunſt. 1926 veröffentlichte Otto zur Nedden eine kurze Monographie: „Felix Draeſeke, ein Beitrag zur neueren Muſikgeſchichte“.

Es darf allerdings nicht verſchwiegen werden, daß ſich die Draeſeke-Pflege, die eigentlich eine nationale Angelegenheit ſein ſollte, vorläufig nur auf einzelne Orte beſchränkt, daß Kunſtſtädte wie Mannheim, München, Stuttgart und Berlin noch immer fehlen. Von den bekannteren Dirigenten der Jetztzeit haben ſich nur wenige an der Bewegung beteiligt. Der Verfaſſer weiß aus Erfahrung, daß die Mehrzahl der nach dem Kriege zur Geltung gekommenen Generalmuſik-Direktoren Draeſeke kaum dem Namen nach kennt. Dabei iſt in jedem beſſeren Muſikbuch über die längſt anerkannte, höchſtens noch von nichtswiſſenden Beſſerwiſſern angezweifelte Bedeutung des Meiſters nachzuleſen.

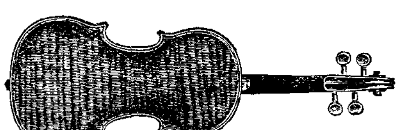
Draeſeke darf heute bereits als Klaſſiker in der Tonkunſt bezeichnet werden. Für einen Teil der Fachmuſiker iſt er immer noch ein „veralteter Theoretiker“ oder — auf Grund ſeiner Klavierſonate — eine „merkwürdige Neuerſcheinung“. Wer die Genügſamkeit unſeres Publikums, die geradezu ans Geiſtloſe grenzende Einſeitigkeit und Selbſtzufriedenheit des Muſikers von heute kennt und beobachtet, wie dieſer mit ein und demſelben Werke beſtimmter Meiſter die Anſprüche des Publikums befriedigt und damit ſeiner Aufgabe als „Kulturträger“ genügt zu haben glaubt, der wird es ohne weiteres verſtändlich finden, daß Draeſeke immer noch der große Unbekannte iſt. In ſeinem Mahnruf „Mehr Draeſeke“ (Signale 1918) hat Göhler den Ausſpruch getan, es ſtände um Draeſeke anders und beſſer, wenn man ſich um ihn einmal ſo viel bemühen wollte, wie um Brahms. Dieſer Satz hat noch heute ſeine Berechtigung.

Ehrungen.

GMD Prof. Dr. Fritz **Stein**, Kiel, iſt zum auswärtigen Mitglied der Königl. Schwediſchen Akademie der Muſik ernannt.

[1] 1922 iſt Fritz **Reiner**, deſſen Wiedergabe der Tragica die Nikiſchs an Tiefe der Wirkung noch übertroffen haben ſoll, einem Rufe nach Amerika gefolgt.

[2] In Zwickau wurde 1927 das h-moll-Requiem gegeben und dabei von der Preſſe wieder einmal als bedeutendſte Totenmeſſe neben die von Mozart und Cherubini geſtellt. Im Frühjahr 1930 hat Georg **Göhler**, der mit Feder und Taktſtock ſeit Jahrzehnten für Draeſeke eintritt, durch eine Altenburger Aufführung die Unvergänglichkeit der F-dur-Symphonie bewieſen.



Der Komponist Felix Woyrsch in Altona hat vom Preuß. Staatsministerium ab 1. Mai auf die Dauer von fünf Jahren einen Ehrensold von jährlich 2000 Mark bewilligt bekommen. Der Künstler steht im 72. Lebensjahr.

Dem Komponisten Franz Philipp wurde als Direktor der Bad. Hochschule für Musik vom Bad. Staatsministerium die Amtsbezeichnung „Professor" verliehen.

Anläßlich des 70. Geburtstages Prof. Dr. Carl Thiels gelangt seine Marmorbüste in den Räumen der staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin zur Aufstellung.

Der erste Dirigent der Dresdner Philharmoniker in Bad Pyrmont, Walter Stöwer, ist von der Bad Pyrmont A. G. in Anerkennung seiner Verdienste um das musikalische Leben in Pyrmont zum Generalmusikdirektor ernannt worden.

Der österreichische Bundespräsident hat den Opernsänger Jan Kiepura zum Kammersänger ernannt als Dank für das weitgehende Entgegenkommen des Künstlers bei Abschluß seines neuen Vertrags mit der Wiener Staatsoper.

Anläßlich des Pommerschen Musikfestes in Greifswald wurde Gustav Havemann von der philosophischen Fakultät der Greifswalder Universität zum Ehrendoktor ernannt.

In der Klosterkirche der Barmherzigen Brüder in Wien wurde in Anwesenheit des österreichischen Unterrichtsministers eine Haydn-Gedächtnistafel feierlich enthüllt. Haydn hat im Chor der Klosterkirche von 1755 bis 1758 als Primgeiger, Organist und Chorsänger gewirkt.

Preisausschreiben u. a.

Eugen d'Albert hat der Musiksektion der Preußischen Akademie der Künste, der er als Mitglied angehörte und die im nächsten Winter ihr 100jähriges Bestehen feiern kann, als Vermächtnis ein Legat von 150 000 Schweizer Franken hinterlassen.

Ein Preisausschreiben zur Musik von Paul Pawels preisgekröntem Schauspiel „Maria von Magdala" veranstalten die Internationalen Dirigenten- und Musikkurse (The Salzburg Orchestral) des Mozarteums. Einreichungsberechtigt sind ehemalige und derzeitige Kursteilnehmer aller Fächer, sowie die Kompositionsschüler des Konservatoriums Mozarteum. Insgesamt werden vier kurze musikalische Nummern benötigt. Der späteste Anmeldungstermin ist der 5. Juli, der Einreichungstermin 15. Juli. Nähere Bedingungen werden im Sekretariat der Orchestral Academy, Salzburg, Mozarteum (Tel. 420) erfragt. Die Uraufführung des von Walter Sofka inszenierten Werkes findet mit Agnes Straub in der Titelrolle und prominenten „Reinhardt"-Künstlern am 10. August im Salzburger Stadttheater statt.

Das fränkische Kammerorchester-Nürnberg beabsichtigt jungen, unbekannten Komponisten Gelegenheit zu geben, ihre Werke zur Diskussion zu stellen. Aufführungsfreies, gutgeschriebenes Material erbeten an: Kapellmeister Markus Rümmelein, Nürnberg, mittlere Pirkheimerstraße 47. (Rückporto beilegen.)

Verlagsnachrichten.

Die verschiedentlich erfolgreich aufgeführte „Island-Ouvertüre" Op. 9 von Jón Leifs erscheint demnächst im Verlage Kistner & Siegel in Leipzig.

Zeitschriften-Schau

„Allgemeine Musikzeitung". Der verdienstvolle Herausgeber der „Allgemeinen Musikzeitung", Paul Schwers, kann auf eine 25jährige Tätigkeit zurückblicken. Wir entnehmen seinem Leitaufsatz in Nr. 21:

Kampf, immerwährender Kampf um künstlerische Weltanschauung, kulturelle Glaubensbekenntnisse und um moralische und materielle Sauberhaltung unseres Musiklebens füllte die Jahre seit dem unglücklichen Abschluß des großen Krieges aus. In manchen Punkten, vor allem auf dem Gebiete der rein künstlerischen Glaubensfragen, ist jetzt eine gewisse Klärung und Beruhigung eingetreten. Dafür sind die Auseinandersetzungen über die Musikerziehung und die musiksoziologische Organisation des Volkes noch kräftig im Gang, weil sie mit politischen Anschauungen und Grundsätzen in engstem Zusammenhang stehen, ja, aus den politischen Weltanschauungskämpfen heraus überhaupt erst aufgerollt wurden. Gerade diese Kämpfe wühlen die Musikerschaft der Gegenwart am tiefsten auf, schaffen zur Zeit scheinbar unüberbrückbare Gegensätze. Die Kämpfe finden neuen und gefährlichen Nährboden in der jetzt ungeheuren materiellen Not der deutschen Musikerschaft. Alte geistige Gemeinschaften zerfallen, weil der eine Teil, weniger aus innerer denn aus äußerer Lebensnot, seinen bisherigen Idealen den Rücken kehrte, um der

Rattenfängerflöte des staatlichen Musikreformators zu folgen. Man verkauft die Seelen und merkt nicht, daß der überredende soziale Gedanke nur Lockspeise für die Abhängigkeit vom politischen Marxismus und seinen zum geistigen Herdenbedürfnis und zur Volkszerstörung durch Klassenhaßzüchtung hinabführenden Kulturideen bildet. Der politische Krippenfang ließ Sumpfblüten in Masse aufschießen. Der wunderschöne Grundsatz: „Wess' Brot ich esse, dess' Lied ich singe" erhielt beinahe offizielle Geltung. Die Reformations-Propagandisten hatten es leicht, die nach Futter schnappenden Fischlein an ihre Angel zu bringen. . . . .

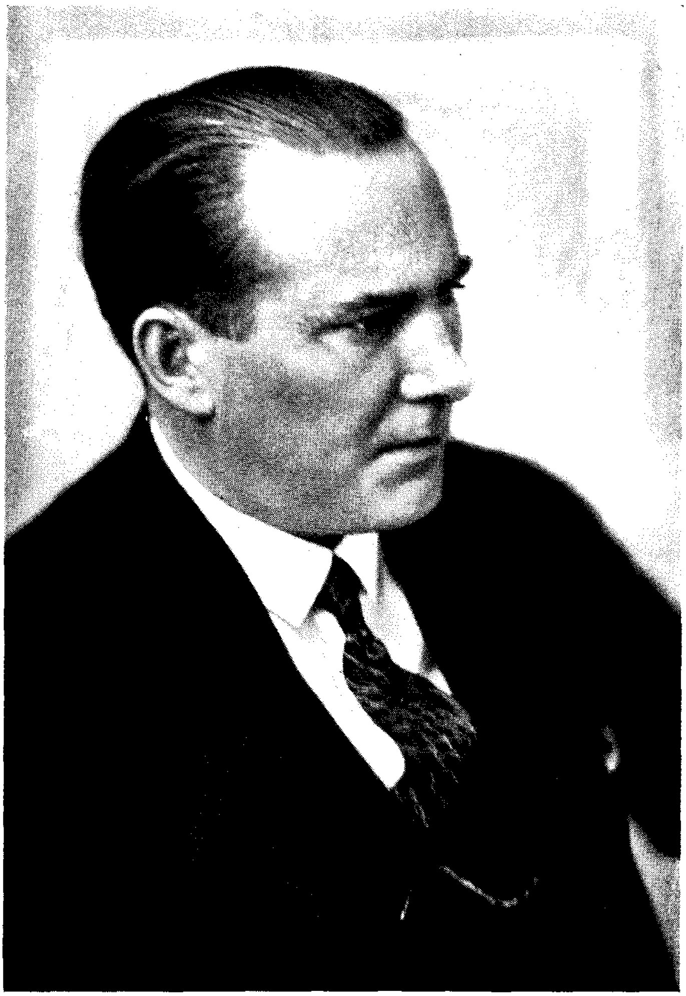
Die geistige Höhenlinie hat sich gewaltig gesenkt. Was übrigens auch auf die Musikkritik, vor allem der Tageszeitungen, zutrifft. Den weitgebildeten, wohlerfahrenen und sittlich gefestigten Fachmann der älteren Zeit hat in sehr vielen Fällen der „spritzige Feuilletonist" abgelöst, der von den Dingen an sich zwar nicht viel versteht, dafür aber die künstlerischen Vorgänge zum Anlaß oberflächlicher und unsachlicher, um nicht zu sagen unaufrichtiger Schwätzereien nimmt, die dem Leser nicht zur Belehrung und Anregung, sondern zum Amüsement geschrieben werden. Es gibt Blätter, die ihre Mitarbeiter zu einer solchen Auffassung des Kritikeramtes geradezu zwingen. Ohne den heute im kritischen Amt tätigen Kollegen, unter denen sich noch immer eine schöne Zahl ernsthafter und hochbefähigter Köpfe befinden, irgendwie nahetreten zu wollen, möchte ich doch aus meiner Erfahrung heraus sagen, daß die deutsche Musikkritik weder vorher noch später eine ähnlich große Zahl hervorragender Federn aufzuweisen hatte wie in den beiden Jahrzehnten etwa von 1900 bis 1920. . . .

Der Sinn für den Wert einer kritischen Leistung ist schaffenden wie nachschaffenden Zeitgenossen nahezu verloren gegangen. Wer die Kritik verfaßt hat und was sie an inneren Werten enthält, das spielt für allzuviele kaum noch eine Rolle. Das plumpeste und unbegründetste Lob irgend eines niederen Skribenten ist für solche Herrschaften wichtiger und „maßgebender" als die aufrichtige Belehrung eines gewissenhaften Fachmannes mit bewährtem Namen. Wer irgendwie „lobt", ist selbstverständlich ein „großer und maßgebender" Kritiker; wer etwas einzuwenden hat, und sei es der liebe Herrgott selber, ist ein miserabler Kerl und Nichtswisser. Diese elende Zweckmoral der Kritik gegenüber trifft man leider nicht nur bei kleineren und mittleren Geistern an. Selbst Männer in führenden Stellungen, die sich einer solchen Haltung der ernsten Kritik gegenüber schämen müßten, bewegen sich ganz ungeniert auf dieser niederen Morallinie. Auch dies ein Zeichen unserer geistig zur Tiefe strebenden Zeit!

„Spiel und Musik". Heft 4 der Zweimonats-Zeitschrift „Das Volksspiel, Blätter für Laienspiel u. Volkstum". VIII. Jahrg. 1931/32, herausgegeben von Dr. Ignaz Gentges. Schriftleitung Bruno Sasowski. 24 S. Großoktav. Bühnenvolksbundverlag, Berlin SW. 68. Einzelheft RM. 1.50, Jahresbezug RM. 5.— einschließlich Zustellgebühr.

In dieser Zeitschrift, die mit der theoretischen Betrachtung gleichzeitig auch die praktische Anleitung bietet, liegt ein Heft „Musik und Spiel" vor. Wohl erstmalig wird in solcher Umfassung und Konzentration der weite Bereich des musikalischen Laienspiels in den Kapiteln „Kinderspiel mit Musik", „Schuloper" und „Musik-Volksspiel der Erwachsenen" behandelt. Die von Walter Berten gebotene „Umschau in Materialhinweisen, Selbstzeugnissen, Beispielen und Anmerkungen" einbezieht nicht nur Äußerungen der namhaftesten Künstler dieser Gebiete, sondern nicht zuletzt auch brauchbare Spiele von großem praktischen Wert. Da der Anteil der Musik im Laienspiel in den meisten Fällen zu Unrecht vernachlässigt, ja nicht immer erkannt und sogar mit unzulänglichen Mitteln bestritten wird, dürfte dieses „Volksspiel"-Heft besonderem Interesse begegnen. Auch die Beiträge von Ekkehart Pfannenstiel, Franzi Berten-Jörg usw., wie die Puppenspiel-Songs von Olaf Bienert bringen zum Thema recht dankenswertes Material.





Phot. Herchenbach & Halder, Neheim

Georg Nellius

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

99. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JULI 1932 HEFT 7

Wer ist Georg Nellius?

Von Hans Joachim Moser, Berlin.

Den Namen hörte ich zuerst vor etwa Jahresfrist bei einer Sitzung, als Franz Schreker erzählte: „Da hat einer aus dem Ruhrgebiet irgendwo eine Riesenpartitur geschickt — der Mann kann für Chor und Orchester wirklich schreiben, der weiß, was er will, das ist ein Meister." Als auch ich die Partitur gesehen, schrieb ich nach Neheim — denn da sitzt dieser Mann, der das Oratorium „Von deutscher Not" schuf, vergraben — und bat um Auskunft, „woher er käm der Fahrt". Der Antwortbrief, in einer ausgezeichnet lebendigen Handschrift, gab dann folgende Biographie:

„Geboren 29. 3. 1891 (Ostermorgen!) zu Rennbecke bei Arnsberg, einem Dörfchen von 600 Einwohnern. — Humaniora! 6 Semester Philosophie und Theologie. Großjährig! — Umsatteln zur Musik. 2 Semester Konservatorium — Köln a. Rh.; 1913 bis Juli 1914 Leiter einer Privat-Musik-Schule in Saarbrücken. 1914—16 Privatmusiklehrer in Saarbrücken. 1916—18 Heeresdienst! Westfront! In Frankreich entstand 1918 mein eine Stunde dauerndes Orchester-Chorwerk „Totenklage" (noch Manuskript, 2 Aufführungen). 1919 berief mich der Stadtschulrat Niemann als Musiklehrer an die Präparandie des Kriegs-Lehrerseminars und die Knaben-Mittelschule Saarbrücken, August 1920 Ausweisung durch die französische Militärbehörde wegen Aufführung meines Chores ‚Saartrutz'. Es war damals im Gegensatz zur Ruhrkampfzeit noch sehr unzeitgemäß, Grenzlandflüchtling zu sein. So bestand denn auch der „Dank des Vaterlandes" darin, daß man in Berlin all meine Schadensansprüche glatt zurückwies. Der einzige „Vorteil" meines Saar-Kampfes war die Zulassung zu der Staatl. Musiklehrerprüfung in Charlottenburg..., die ich glatt mit 2, teilweise 2—3 bestanden habe. Auf den Nachweis einer neuen Schulmusiklehrerstelle durch das Fürsorgeamt für Beamte aus den Grenzgebieten warte ich heute noch, nicht eine einzige Anfrage ist gekommen. — So habe ich denn aus der Not eine Tugend gemacht und in der Kleinstadt Neheim (13 000 Einwohner) als freier Musiker in erster Linie komponiert, immer wieder komponiert und nebenbei ein unter den Verhältnissen nur in bescheidenem Maße dankbares, halbwegs anständiges Musikleben zu schaffen versucht."

Das ist typisch für den Unfug, der heute noch vielerorten herrscht: obwohl Nellius, als er vorübergehend nebenamtlich bei den Neheimer Ursulinerinnen unterrichtete, ein glänzendes Zeugnis vom Fachberater erhielt, ist es bisher nicht möglich gewesen, ihm in der Nähe eine entsprechende Schulmusikerstellung zu verschaffen, denn da „sitzt" ein „Unqualifizierter" fest — wo ist die Großstadt, die sich endlich diese hervorragende Persönlichkeit holt?

Denn hervorragend iſt dieſer urkräftige Weſtfale tatſächlich — man braucht nur den Kopf geſehen und mit ihm ein paar Minuten geredet zu haben. Beſtes Bauernblut und ein begeiſterter Führer der Sauerländer Heimatbewegung; dabei läßt doch der latiniſierte Name („Nelle" kommt ja in Weſtfalen oft vor) auf irgend einen humaniſtiſchen Ahn ſchließen, und hierzu ſtimmt auch die große literariſche Beleſenheit, die ihn z. B. bei der zum Staatspreis für Staatsfeiern eingereichten Folge von dreiſtimmigen Männerchören eine ganz vortreffliche Textausleſe hat treffen laſſen. Ja, mit den Staatspreisſitzungen der Akademie der Künſte war das letzthin eine komiſche Sache (und nachdem nun die Ergebniſſe längſt veröffentlicht ſind, begeht man ja keinen Bruch des Amtsgeheimniſſes, wenn man davon erzählt): die eine Gruppe von Sachverſtändigen ſagte: „Wir haben da eine prachtvolle plattdeutſche Meſſe", die andere rühmte einen (gleichfalls anonym eingereichten) Männerchorzyklus „Ruhrkampf", die dritte eine weit überragende, rieſenhafte Chorkantate — und ſchließlich war jedesmal Nellius der Preisträger, ſo daß ſich in kürzeſter Zeit insgeſamt v i e r Staatspreiſe auf ſein Haupt ſammelten.

Dabei fürchte ich kaum, daß an ihm das alte Spottwort Oskar Blumenthals Ereignis werden könnte: „Je preiſer gekrönt, deſto durcher gefallen". Denn dieſer kraftſtrotzende Naturmenſch iſt alles andere als ein „akademiſcher Glättling" und typiſcher „Profeſſorenliebling". Seine letzten Arbeiten — ich denke beſonders an die a-cappella-Männerchöre — ſind ſchwer und zum Teil recht widerborſtig, aber doch ebenſo von kontrapunktiſchem Können wie von harmoniſcher und linearer Logik beſtimmt, vor allem aber aus einer tiefen Kenntnis des Chorweſens hervorgewachſen. Nicht umſonſt iſt er Chormeiſter des Sauerländiſchen Sängerbundes. Was an ſolcher Entwicklung vielleicht verwundern kann: das Schaffen von Nellius hat ſich erſt ganz allmählich aus dem provinziellen Durchſchnitt eines „tüchtigen Männergeſangvereins-Komponiſten" emporgearbeitet zu ſeinem heutigen Stande, der auch gewiß nur erſt einen Neubeginn zu noch weiterem Anſtieg bedeutet. Das erſte g r o ß e Opus, das vor allem Rob. Laugs, Fritz Binder, Ben Eſſer und Peter Schmitz „entdeckt" haben, iſt jene Chorkantate, die heuer den Höhepunkt des Frankfurter Sängerfeſtes darſtellen wird und die auch — mehr erſehnt als vorgeahnt vom Komponiſten — ſymptomatiſch für die ſich vorbereitende innerpolitiſche Wendung Deutſchlands werden dürfte. In dieſem Werk 44 auf einen warm empfundenen Text von Maria Kahle (Verlag Karl Hochſtein, Heidelberg) wirkt ſich der Grundanſtoß ſeines ganzen ſchöpferiſchen Seins rein und ſtark aus: eine leidenſchaftliche Liebe, ein flammendes Bekenntnis zu deutſcher Art und Kunſt, zu unſerm Volke. Ich glaube nicht zuviel zu ſagen, wenn ich behaupte: in „Von deutſcher Not" iſt Nellius d e r Monumentalmuſiker der neuen vaterländiſchen Bewegung. Mit überlegenem Können bewegt er die Maſſen ſeiner ſ e c h s Chöre und z w e i Orcheſter, der Soliſten und der Orgel. Seine Fugenkunſt erinnert mich an die von Draeſeke's „Chriſtus" oder von Otto Taubmanns „Deutſcher Meſſe" — aber was ihn vor dieſen allzubald faſt verſchollenen Meiſtern auszeichnet und den großen Erfolg verſpricht, iſt der hinreißend v o l k s t ü m l i c h e Zug ſeiner Thematik. Er iſt in der Erfindung überaus plaſtiſch und elementar, aber zum Glück doch auch ſo anſpruchsvoll und gewählt, daß er nicht der Gefahr flacher Banalität verfällt. Als er mir vor ein paar Monaten die Hauptteile des Werkes vorſpielte, war ich vor allem geradezu erſchüttert von dem zweiten Chorfinale, wo er mit einer polyphonen Durchführung des Liedes „Zu Mantua in Banden" die Südtiroler grüßt — das gewaltigſte Bekenntnis zu den uns entriſſenen deutſchen Brüdern, das in dieſer Zeit bisher geſprochen worden iſt. Trotzdem bedeutet das dritte, endgültige Finale demgegenüber kein Nachlaſſen der Kraft. Auch in den lyriſchen Partien — ich denke an die herrliche Alt-Rolle der „Deutſchen Mutter" — geht ihm ein Atem von beinahe Brucknerſcher Weite nie aus. Zwar iſt vorauszuſehen, daß eine gewiſſe, rein artiſtiſch eingeſtellte Preſſe wieder hämiſch (wie damals gegen Pfitzners Eichendorff-Kantate) von „deutſcher Phraſe" geifern wird, aber das ſoll uns nicht ſtören — im Gegenteil: wer getroffen iſt, der ſchreit. Hier handelt ſichs um eine wahrhaft deutſche, edle, großgeſinnte Kunſtleiſtung, die wir uns als ſolche nicht wollen verreden und zernörgeln laſſen.

Nellius ist heute 41 Jahre alt und hat eben erst die edle Stahlklinge seiner Meisterschaft gewetzt; was wird nun kommen? Ich vermute, daß er auch auf dem Boden des großen Musikdramas etwas zu sagen haben wird. Hoffen wir, daß unsere Erwartungen nicht zuschanden werden. Ich glaube, er ist der „ganze Kerl", den wir gerade heute so dringend brauchen.

München und seine Festspiele.

Von Wilhelm Zentner, München.

Ein süddeutscher Dichter, der die Stellung Münchens im Geistesleben unserer Gegenwart zum Vortragsthema erkoren hatte, schleuderte unlängst im eruptiven Feuer seiner schwungvollen Ausführungen die Behauptung ungefähr des Inhalts aus: in München werde sich das Schicksal der deutschen Kultur entscheiden. Ohne nun das einseitig-Anmaßliche einer solchen Prophetie, die in derart apodiktischer Fassung naturgemäß mehr Widerspruch als Zustimmung ernten muß, teilen zu wollen — der Temperamentsausbruch unseres Redners erscheint durchaus begreiflich und berechtigt, wenn man stets wieder aufs neue jenem bis zur Abgeschmacktheit nachgeleierten Geschwätz vom Niedergang Münchens als Kunststadt begegnen muß.

Eines soll freilich keineswegs geleugnet, sondern vielmehr in seiner Tatsächlichkeit nachdrücklich betont werden: Münchens geistige Grundhaltung trägt unverkennbar, seit — im Gegensatz zu früheren Epochen — der Einfluß der von außen Gekommenen sich gemindert und das wesenhaft Bayerische, das ausgesprochen Süddeutsche bestimmendes Übergewicht gewonnen hat, das Signum des Bewahrenden, der Traditionsverbundenheit in einem sehr tiefen, naturnotwendigen Sinne. Wer einmal wie diese Stadt so hart vor den Grenzen der Vernichtung aller bestehenden Werte gestanden und, wenn auch nur für kurzer Tage Flucht, das Experiment der Räterepublik und des Bolschewismus leibhaftig durchgekostet hat, der freut sich doppelt des aus solchen Fährnissen geretteten und auf diese Weise zwiefach teuer gewordenen Besitzes.

Und in der Tat, große Vermächtnisse, ein verpflichtendes Erbe hat die bayerische Hauptstadt zu ehren und zu pflegen. Der Begriff der Pietät ist hier wie kaum an einem zweiten Orte lebendig und zugleich lebenzeugend. Nur der satte, selbstzufriedene Nachfahre verfällt mit der Gedankenlosigkeit einer kulturellen Schlamperei; wer aber das leidenschaftliche Hungern und Dürsten nach dem steten Neuerwerb der überkommenen Güter in sich spürt, leistet Dienst an der Zukunft. Das Bewußtsein eines stolzen künstlerischen und geistigen Besitzes dauernd wach zu erhalten, die aus der Helle solchen Bewußtseins ausstrahlenden, befruchtenden Kräfte künftigen Entwicklungen zuzuleiten, das groß und endgültig Geschaffene zu ehren um des noch ungeboren Neuen willen — darin mag wirklich eine Hauptaufgabe Münchens sowie des gesamten deutschen Südens gründen.

Damit rühren wir zugleich an einen tiefsten, vom oberflächlichen Betrachter oder gar Bekrittler kaum geahnten Sinn der Münchener Festspiele. Diese sind, so wie sie sind, und in dem, wonach sie zielen, für München eine Notwendigkeit. Aus dieser Erkenntnis heraus hat man sie auch in Notzeiten gehalten. Man kann sich den Münchener Sommer nicht ohne sie, seinen Mittelpunkt, denken. Ihre Aufgabe müßte die Axt an die Wurzel unseres Musiklebens legen.

Über die Eignung Münchens als Festspielstadt ist bereits so viel gesagt und geschrieben worden, daß sich weiteres Beweismaterial erübrigt. Wenige Städte locken so wie die bayerische Hauptstadt die Neigung zum Feste feiern, kaum eine vermag in ähnlicher Weise wie sie den Ernst mit der Heiterkeit zu paaren. Wer einmal vom Siegestor kommend die Ludwigsstraße hinabgeschritten, wer dann durch die Maximiliansstraße der Isar zugepilgert, der weiß, wie als Endsumme der gewonnenen Eindrücke etwas Hochgestimmtes, Daseinsbejahendes zurückbleibt, das selbst den, dem diese Dinge alltäglicher und selbstverständlicher Reiz geworden sind, immer wieder in seinen Bann schlägt.

Gewiß ist München Großstadt, allein — und hierin liegt ein geheimer Reiz beschlossen — fast ganz ohne die Schattenseiten einer solchen. Was den sogenannten „Betrieb" anlangt, so sind numerisch kleinere Städte bedeutend mehr mit dieser zweifelhaften Errungenschaft unserer Zivilisationstage behaftet als die bayerische Metropole. Irgendwie ist die Großstadt München Kleinstadt in des Wortes bester Bedeutung geblieben; das Tempo der Zeit hat sie noch nicht überrannt. Jeder vermag hier noch nach seinem eigenen Rhythmus zu leben. Und deshalb wird auch der Festspielbesucher, der zuvor die vorbereitende Ruhe und innere Sammlung liebt, diese in München mehr und leichter finden können als in jeder anderen Großstadt. Wer die „Ablenkung" nicht geradezu sucht, wird schwerlich von ihren zerstreuenden Netzen umgarnt werden.

Notwendigkeit werden diese Festspiele vor allem durch das Vorhandensein idealer Spielhäuser, die ihrerseits auch dem Spielplan seine strenge, aber natürliche Gesetzlichkeit vorschreiben. München darf sich mit seinem Residenztheater des schönsten Theaters aus dem 18. Jahrhundert, eines wahren Juwels des Rokoko rühmen. So oft auch die kunstwissenschaftliche Forschung dies Haus mit anderen gleichzeitigen Räumen verglichen hat, stets ist der Schöpfung von François Cuvilliés, einem Wallonen, der seine Jugendzeit in München zugebracht hat, der Preis zuerkannt worden. Wie sehr dieses Kleinod zu festlichem Theaterspiel verlocken muß, geht schon aus den Worten eines Kenners wie des Kunsthistorikers Adolf Feulner hervor: „Der ganze Aufbau hat etwas Zufälliges an sich. Es ist wie ein Gerüst, das vorübergehend für eine Festlichkeit improvisiert ist. Nirgends eine feste Wand, überall dringt der Raum durch, als ob man in einer Laube im Freien sich befände. Auch der Dekor hat etwas vom Ausdruck des Improvisierten. Die Draperien liegen so, als ob sie im nächsten Augenblick der Luftzug wieder verschieben könnte. Der ganze Schatz an Motiven atmet Fröhlichkeit und Heiterkeit. Der freudige Eindruck wird noch gesteigert durch die Farbe, durch das Weiß des Gerüstes, das Gold der Akzente, der Ornamente, Kartuschen, Palmen, durch das festliche Rot der Draperien."

Wo fände sich ein entsprechender Rahmen für das dramatische Schaffen Mozarts, dessen Name ohnehin durch die am 29. Januar 1781 an dieser Stätte erfolgte Uraufführung des „Idomeneo" unauflöslich mit dem Residenztheater verknüpft ist? Große Hoffnungen, reges Zukunftsplanen hatte dies Ereignis in dem jungen Maestro geweckt. Er dachte an eine dauernde Bindung an die Münchener Oper, träumte von einer Anstellung als kurfürstlicher Hofkapellmeister. Es blieben leider Träume, da die rauhe Wirklichkeit ihre Intrigen spann und der Kurfürst dem jungen Genius einen unbedeutenden Günstling vorzog. Eine unwiederbringliche Gelegenheit war damit versäumt worden. Erst viel später hat München „seinen" Mozart bekommen, als man ihn, rund ein Jahrhundert nach seinem Tode, für dies Haus und das Haus für ihn wieder entdeckte. Beide sind seitdem eine unzertrennliche Einheit geworden. Kein stimmungsechterer Rahmen kann jemals um Mozarts unsterbliches musikdramatisches Schaffen geschlungen werden. Raum und Werk spielen ineinander, vermählen sich, wachsen steigernd aneinander empor. Der Zauber einer Mozartaufführung in diesem Hause ist unentrinnbar.

Wie das Residenztheater in den sommerlichen Festspielen durch den erfüllenden Genius Mozarts, so erhält das Prinzregententheater durch die festlichen Richard Wagner-aufführungen die Weihe seiner eigentlichsten Bestimmung. Schon lange ehe dies Haus am 27. Juli 1901 seine Pforten mit einer Darstellung der „Meistersinger von Nürnberg" eröffnete, war es als Gedanke vollendet. Denn als der Meister im Jahre 1864 von dem jungen, kunstentflammten König Ludwig II. nach München gerufen wurde, ward von beiden bald auch der Bau eines großen Festspielhauses erwogen, in dem „Der Ring des Nibelungen" seine Uraufführung erleben sollte. Am 30. Dezember langte Wagners Züricher Freund, der Baukünstler Gottfried Semper, in der bayerischen Hauptstadt an, um an den Entwürfen für das neue Theater zu arbeiten, für das der König und sein Schützling einen Platz auf der Höhe der Maximiliansanlagen, etwa da, wo sich heute der Friedensengel erhebt, ausgewählt hatten. Vom

Hofgarten aus sollte eine breite Einzugsstraße bis zur Isar ziehen, über den Fluß sich eine gewaltige Brücke wölben und dann eine Auffahrt zu dem im reichsten Renaissancestil gedachten, die ganze Umgegend herrisch überragenden Theater führen. Es erhob sich jedoch bei einem großen Teil von Presse und Publikum ein wahrer Sturm gegen das kühne Projekt, und das überdies noch künstlich gesteigerte Brausen dieses Stimmungsorkanes ließ den Fürsten vor der Verwirklichung seines Planes zurückweichen.

Erst 36 Jahre später sollte, was einst in Gedanken begonnen worden war, triumphierende Gestalt annehmen. Auch diesmal erschallten Stimmen des Zweifels, des Widerstandes. Sie sind längst vor dem, was in diesem Hause geleistet worden ist, verstummt. Der Geist des Wagnerschen Kunstwerkes hat hier seine Heimstätte gefunden. Ehemalige Gegensätze sind durch die Tatsache endgültig überbrückt. Nicht mehr Bayreuth oder München, Bayreuth und München heißt die Losung. Heute, da sich der Genietat Wagners, vom Zeitgeist ermutigt, so viele Widerstände entgegenstemmen, muß es mit stolzer Genugtuung erfüllen, wenn zwei Bollwerke unentwegt in echter Fahnentreue dem Gedanken des deutschen Musikdramas dienen.

Es war ein glücklicher Gedanke, nach der eigentlichen Festspielreihe, die ausnahmslos den beiden größten musikdramatischen Genien deutschen Geblütes gewidmet ist, ausklingend noch die beiden bedeutendsten jetzt wirkenden Musikdramatiker Richard Strauß und Hans Pfitzner zu Wort kommen zu lassen. Die lebendige Beziehung zur Gegenwart bleibt so erhalten.

Bilden die Münchener Festspielwochen Höhe- und Gipfelpunkt des Opernspieljahres, so muß es die vornehmste Aufgabe des Theateralltags bedeuten, die Kräfte, Solisten, Chor, Orchester und technischer Apparat, zu dieser höchsten Bewährung, die vor einem internationalen Publikum von deutscher Art und Kunst überwältigend zeugen soll, zu schulen und vorzubereiten. Es ist ein Ruhmesblatt für die Münchener Oper, daß sie die Festspiele im allgemeinen völlig aus eigenem Besitz bestreiten will und kann. Denn nur aus der zwingenden Einheit des Ensembles heraus vermag ein vollgültiger Eindruck zu entstehen. Die auswärtigen Kräfte, die zu den Münchener Festspielen herangezogen werden, sind durchweg Stammgäste, die durch wiederholte Mitwirkung organisch mit dem heimischen Ensemble verwachsen sind.

Ich möchte, wo so viele Kräfte in gleichem Eifer künstlerischen Strebens am Werke sind, nicht mit Namen aufwarten, obwohl es reizen muß, wenigstens einige Künstler, die vorbildlich geworden sind als Gralshüter des Stils und eines erfüllenden Ausgleichs zwischen Werk und Wiedergabe, an dieser Stelle aufzuführen. Allein sie wird ja die spätere kritische Würdigung ohnehin zu nennen haben.

Die Führer allerdings, deren Tatkraft es zu danken ist, daß wir auch 1932, in der Dürre und inmitten der düsteren Umwölkung eines Notjahrs sondergleichen, Münchener Festspiele in vollem Umfange und mit einem das Schaffen Mozarts wie Wagners in beinahe erschöpfender Gesamtheit umspannenden Spielplan erhalten werden — diese Führer dürfen nicht unerwähnt bleiben. Es sind dies der Generalintendant Clemens von Franckenstein und Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch.

Ob ihr und ihrer Helfer Mühen sich bezahlt machen werden? Müßige Frage! Wohl mag etwas Wahres daran sein, daß die heutige Welt, schnellebig und der Oberfläche zugewandt, nicht mehr jene Bereitschaft mitbringt, sich dem Kunstwerk so völlig hinzugeben, daß sie seinen Ursinn, den metaphysischen Kern, zu ahnen vermag. Leichtere Vergnüglichkeiten werden von der Masse vorgezogen. Scharen strömen dorthin. Aber lassen wir der Operette, der Revue, dem Kino, den Circenses ruhig, und sei dies noch so zahlreich, sein Publikum! Das Theater braucht seine Gemeinde. Sie zu locken, zu festigen und zu mehren, das ist ein tiefster Sinn des Festspielgedankens, das wird auch die große Aufgabe der Münchener Festspiele sein. Der Ruf erschallt, mögen viele ihn hören!

„Der Zauberflöte zweiter Theil" von Goethe.

Von Carl-Heinz Bruschke, Berlin.

Am 30. September 1791 war Mozarts „Zauberflöte" zum ersten Male in Wien erklungen. Nach Prag und Frankfurt a. M. folgte am 16. Januar 1794 das Hoftheater zu Weimar unter der Leitung seines Intendanten, des Herrn Johann Wolfgang v. Goethe. Vulpius hatte den Schikanederschen Text einer „Bearbeitung" unterzogen, die Regie der Aufführung führte Goethe selbst. Er hat später — gegenüber Eckermann — über die Oper geurteilt, daß sie „zwar voller Unwahrscheinlichkeiten und Späße" sei, „die nicht jeder zurechtzulegen und zu würdigen wisse, allein man müsse doch auf alle Fälle dem Autor zugestehen, daß er im hohen Grade die Kunst verstanden habe, durch Kontraste zu wirken und große theatralische Effekte herbeizuführen". Von diesem Wort aus muß man an Goethes Fortsetzung des Werkes, an die „heroisch-komische Oper: Der Zauberflöte zweiter Theil" herangehen, es steht gleichsam als Motto über dieser Dichtung. Sie ist zwar nicht bekannt und berühmt geworden, eine Aufführung des Fragments hat nie stattgefunden, man findet sie auch nur in den ganz großen Ausgaben von Goethes Werken, aber als selbständige Fortsetzung und Entwicklung der Gedanken Schikaneders ist sie reizvoll genug. 1795 begann Goethe mit der Arbeit, die leider nie fertig geworden ist.

Die Mozartsche „Zauberflöte" hatte mit der Vereinigung Paminens und Taminos geendet, das Sonnenreich Sarastros hatte den Sieg über die Königin der Nacht davongetragen. Aber diese hat den Kampf nicht aufgegeben. Monostatos wird noch einmal ausgesandt, um sie zu rächen, ein überraschender Schlag gelingt, der Mohr verschließt das neugeborne Kind Paminens und Taminos in einen Sarg, den kein lebendes Wesen öffnen kann. Der Raub dieses Kästchens wird jedoch durch einen starken Zauber Sarastros vereitelt.

Pamina und Tamino sind über dieses Ereignis tief betrübt, aber auch die lustigen Gegenspieler aus dem ersten Teil, Papagena und Papageno, sind traurig, denn die Hoffnung auf die „vielen kleinen Papagenos und Papagenas" ist nicht in Erfüllung gegangen. Doch lassen sie sich gern von einem unsichtbaren Chor auf später vertrösten.

Im Weisheitstempel Sarastros begrüßen die Priester einen zurückgekehrten Pilger, der reinen Herzens sein Wanderjahr zurückgelegt hat. Wieder muß einer hinausziehen, das Los trifft Sarastro, der schon vorher die Herrschaft an Tamino abgegeben hat. Er scheidet von den Priestern:

Sarastro:

„Mir ward bei euch, ihr Brüder,
Das Leben nur ein Tag.
Drum singet Freudenlieder,
Werft euch in Demut nieder,
Und gleich erhebt euch wieder,
Was auch der Gott gebieten mag!
Von euch zu scheiden,
Von euch zu lassen,
Welch tiefes Leiden!
Ich muß mich fassen!
O harter Schlag!"

Der Chor der Priester:

„Ihr heiligen Hallen
Vernehmet die Klagen!
Nicht mehr erschallen
An heiteren Tagen
Sarastros Worte
Am ernsten Orte
In edlen Pflichten
Zu unterrichten.
Es soll die Wahrheit
Nicht mehr auf Erden
In schöner Klarheit
Verbreitet werden.
Dein hoher Gang
Wird nun vollbracht;
Doch uns umgibt
Die tiefe Nacht."

Pamina hat indessen das Kästchen mit dem Kinde der Sonne weihen wollen, doch Sarastros Zauber wirkt nun nach seinem Scheiden nicht mehr, ein Beben verschlingt Altar und Kästchen, in Verzweiflung bleibt Pamina zurück. Die Königin der Nacht hat wieder einmal gesiegt, Sarastro hat keine Gewalt mehr über das Kind. Inzwischen ist er auf seiner Wanderung bei Papagena und Papageno angelangt, hat ihr Sehnen nach Kindersegen durch Verwandlung dreier bunter, kostbarer Eier gestillt und die ganze lustige Familie aufgefordert, an den Hof zu ziehen, um mit Hilfe der Zauberflöte das Königspaar vor dem drohenden Trübsinn zu retten. Dies wird in der nächsten Szene ausgeführt, wirkt aber sehr roh und unausgereift. Die Kontraste der melancholischen Stimmung des Paares mit der Erheiterung durch die Zauberflöte sind viel zu kraß aneinandergefügt, psychologisch nicht begründet. Goethe beschränkt sich hier darauf, Äußerungen großer Freude und tiefer Trauer unmittelbar aufeinander folgen zu lassen, die Übergänge sollte wohl erst der Musiker schaffen. Die Szene wird durch das Erscheinen zweier Priester unterbrochen, die berichten, daß man in tiefen Erdgewölben, von Gewappneten und Löwen bewacht, den Altar mit dem Kästchen gefunden hat. Das Zwiegespräch der Wächter ist wohl die tiefste, bedeutsamste Stelle des ganzen Werkchens:

Erster Wächter: Bruder, wachst du? —
Zweiter Wächter: Ich höre.
Erster Wächter: Sind wir allein? —
Zweiter Wächter: Wer weiß? —
Erster Wächter: Wird es Tag? —
Zweiter Wächter: Vielleicht ja.
Erster Wächter: Kommt die Nacht? —
Zweiter Wächter: Sie ist da.
Erster Wächter: Die Zeit vergeht.
Zweiter Wächter: Aber wie? —
Erster Wächter: Schlägt die Stunde wohl?
Zweiter Wächter: Uns die.

Beide: „Vergebens bemühet
Ihr euch da droben so viel.
Es rennet der Mensch, es fliehet
Vor ihm das bewegliche Ziel.
Er zieht und zerrt vergebens.
Am Vorhang, der schwer auf des Lebens
Geheimnis, auf Tagen und Nächten ruht.
Vergebens strebt er in die Luft,
Vergebens dringt er in die tiefe Gruft:
Die Luft bleibt ihm finster,
Die Gruft wird ihm helle;
Doch wechselt die Helle
Mit Dunkel so schnelle.
Er steige herunter,
Er dringe hinan:
Er irret und irret
Von Wahne zu Wahn.“

Pamina und Tamino haben den Ort erreicht. Noch einmal durcheilen sie Feuer und Wasser und sind nun am Altar angelangt. Doch die Wächter wehren ihnen, die bewachenden Löwen fletschen die Zähne, die Königin der Nacht erscheint. Da erhellt sich das Kästchen, der Deckel springt auf, das Kind — der Genius — steigt hervor, die Wächter können es nicht daran hindern, es hebt sich empor und steigt zur Unsterblichkeit auf.

Ein herrlicher Gedanke, die Geburt des Genius aus der Vereinigung von Klugheit und Liebe, sein Sieg über die feindlichen, rein materiellen Gewalten der rohen Kraft und der Waffen, das Sprengen der Fesseln, sein Aufstieg zur Unsterblichkeit. Aber ein Stilbruch. In die betont östliche Welt der „Zauberflöte“, die Welt der orientalischen Mysterien, der Lust am Märchen und am Zauber, wird hier plötzlich der rein romanische Gedanke des „Genius“ hineingestellt, obendrein noch als Frucht dieser Ostwelt. Sieger über die Mächte des Nachtreiches, über die bedenkenlose, leidenschaftliche Herrschsucht der Frau ist nicht mehr die Weisheit Sarastros, die Klugheit der Männer, sondern nur der Genius. Sarastros Reich hat mit dem Beginn seiner Wanderung alle Macht verloren.

Das ganze Werk macht einen sehr zwiespältigen Eindruck, am besten ist die Priesterwelt gezeichnet, auch die Königin der Nacht atmet den gleichen Haß wie ihre Vorgängerin im ersten Teil, dagegen sind Pamina und Tamino recht blaß geraten, auch der Humor Papagenos, ein spezifisch österreichischer Humor, kommt bei Goethe nicht mehr ganz zu seinem Recht.

Ernste, bedeutende Szenen wechseln mit schwachen, konventionellen Bildern (die Gesellschaft am Hofe Taminos!); Goethe hat wohl zu sehr das Ziel im Auge gehabt, „durch Kontraste zu wirken und theatralische Effekte herbeizuführen", daher viel zu wenig innere Entwicklung aufgezeigt. Vielleicht wäre manche Unebenheit ausgemerzt, fehlende Reife nachgeholt worden, wenn ein großer Musiker das Werk komponiert hätte, aber leider hat sich ein ebenbürtiger Musiker nicht gefunden, die Operndichtung ist nie vertont worden.

Drei Jahre später greift Goethe noch einmal zu dem Buch, in Briefen, die er Ende 1797, Anfang 1798 an Schiller schreibt, spricht er von der Wiederaufnahme des Werks, deutet er Beziehungen zu einem größeren Werke („Faust") an, doch der Freund warnt; am 11. Mai 1798 schreibt er: „.... Daß Sie sich durch die Oper nur nicht hindern lassen, an die Hauptsache recht ernstlich zu denken! Wenn Sie zu der „Zauberflöte" keinen recht geschickten und beliebten Komponisten haben, so setzen sie sich, fürchte ich, in Gefahr, ein undankbares Publikum zu finden; denn bei der Repräsentation selbst rettet kein Text die Oper, wenn die Musik nicht gelungen ist (!), vielmehr läßt man den Poeten die verfehlte Wirkung mit entgelten."

Dieses kluge Wort hat Goethe überzeugt, er gibt den Gedanken an eine Fortsetzung der „Zauberflöte" auf, seine Dichtung bleibt ein Torso.

Zum 50. Jubiläum des Parsifal.

Erinnerungen aus dem Bayreuth von 1882.

Von Heinrich Zöllner, Freiburg i. Br.

Wir feiern in diesem Sommer das 50. Jubiläum von Rich. Wagners „Parsifal". Die jetzige Generation kann sich kaum vorstellen, mit welcher Spannung damals das noch unveröffentlichte Werk erwartet wurde. Der Text lag allerdings bereits gedruckt vor, von der Musik aber nur ganz kurze Bruchstücke, z. B. die Blumenmädchenszene, die in ihrer komplizierten Schwierigkeit im Klavierauszug einen merkwürdigen Eindruck machte.

Wollte man also das Werk ganz kennen lernen, wollte man einen Begriff von dem Gesamteindruck haben, so mußte man sich entschließen, persönlich nach Bayreuth zu reisen. Ich war damals Universitätsmusikdirektor in Dorpat in den russischen Ostseeprovinzen. Ich hatte mir sowieso vorgenommen, in den großen Universitätsferien nach Deutschland zu reisen, und da fügte es sich denn ganz natürlich, daß ich damit zugleich einen Besuch Bayreuths verband.

Zwar war es mir nicht möglich gewesen, zur ersten Aufführung nach dorthin zu gelangen, aber zur sechsten Aufführung traf ich doch ein. Auf der Strecke von Hof bis Bayreuth hatte ich mich bei dem Schaffner des Zuges erkundigt, wo man am besten in Bayreuth übernachten könnte. Nach seiner Beschreibung waren alle Hotels überfüllt, es bliebe mir nichts übrig, als in Privatquartier zu übernachten. Gleichzeitig machte er mir die liebenswürdige Offerte, gegen billiges Entgelt in seiner „Guten Stube" meine Zelte aufzuschlagen. Diese Lösung des Knotens war mir sehr angenehm, da nach Ankunft in Bayreuth mir nur noch eine kurze Spanne Zeit bis zum Beginn der Vorstellung übrig blieb. Diese begann um vier Uhr nachmittags, und so wallte ich denn mit den vielen Hunderten hinauf zum Festspielhügel.

Es liegt mir fern, irgendwelche Beschreibung oder Kritik des „Parsifal" heute zu liefern, wo dieses Werk seit einem halben Jahrhundert weltbekannt ist. Nur den seltsamen ersten Eindruck des Festspielhauses, des nur aus einem ungeheuren Parkett bestehenden Zuschauerraumes will ich mit wenigen Worten schildern. Dadurch, daß alle Ränge fehlten, daß man also mit dem Opernglas eigentlich nichts zu sehen und zu suchen bekam, daß einer wie der andre auf ganz demselben Platze — nämlich im Parkett — saß, wurde das ungewohnte Gefühl einer allgemeinen Gleichheit des ganzen Auditoriums hervorgebracht. Man war hier kein Theaterpublikum, man war eine „Gemeinde". Das Orchester war unsichtbar, irgendwelcher Prunk des mächtigen Raumes war gänzlich vermieden. Der Geist wurde von vornherein nur auf die Haupt-

ſache gerichtet, auf das zu erwartende Kunſtwerk. Kein Wunder, daß, ſobald die Lichter ausgedreht waren, ſich ſofort eine andächtige Stille über den ganzen Saal ausbreitete. Und nun ſtiegen aus dem unſichtbaren Abgrunde des Orcheſters die erſten wunderbaren Töne des Abendmahlsmotives hervor. Das war von einer geradezu fabelhaften Wirkung. Ein Schauer der Schönheit und Andacht überflog die ganze Verſammlung. Ich will ja nicht unterſuchen, welche Gründe hier zuſammenwirkten, um dieſe eigenartige Stimmung hervorzurufen — die Geſpanntheit des Geiſtes auf etwas bis dahin noch Unbekanntes, Unerhörtes, die Neuheit einer Umgebung, die vom gewöhnlichen Theater ſo ganz verſchieden war, die Überzeugung, in allen Anweſenden — eigentlich ohne Ausnahme — Menſchen zu wiſſen, die ſich in einer großen künſtleriſchen Idee hier zuſammengefunden hatten, die zu dem Glauben geneigt waren, einen wichtigen Abſchnitt in der Kunſtgeſchichte mitzuerleben. Laſſen wir alles dies jetzt beiſeite und halten uns an etwas, was ſich als einen einſchneidenden Unterſchied von dem herausſtellte, was wir ſonſt in den Opernhäuſern gewohnt waren. Und das war und iſt und bleibt: das verdeckte Orcheſter.

Das vor allem iſt eine hochwichtige Errungenſchaft von Bayreuth. Wer glaubt, daß dies mehr eine techniſche Unterſcheidung von dem iſt, was wir in den ſonſtigen Opernhäuſern vorgeſetzt bekommen, der irrt gewaltig! Das iſt eine g e i ſt i g e Unterſcheidung erſten Ranges!

Es war ja eigentlich das logiſche Fazit aller Wagnerſchen Ideen. Der Ideen, welche das D i ch t w e r k als das Primäre gegenüber der Muſik hinſtellten. Alſo die Fortſetzung der Gluckſchen künſtleriſchen Abſichten. Wenn nun Wagner nicht auf die Ausnutzung des modernen großen Orcheſters mit all ſeinen farbigen Wirkungen verzichten wollte, auf die ſeeliſche Untermalung der Stimmungen der Singenden durch Anwendung der Leitmotive — ſo mußte er notwendigerweiſe eine Dämpfung dieſes großen künſtleriſchen Untermalungsfaktors herbeiführen. Dann wurde erſt die Dichtung in das ihr in erſter Linie gebührende helle Licht gerückt. Und das war wirklich in Bayreuth ſo: man verſtand von vornherein Wort für Wort.

Die Beſucher unſerer gewöhnlichen Opernhäuſer haben kaum eine Ahnung davon, wie ganz anders die Wirkung eines muſikaliſchen Dramas iſt. Es iſt nämlich leider zu konſtatieren, daß dieſer von Wagner gemachte Vorſchlag von den einflußreichſten Elementen der Opernhäuſer nur immer mit offenbarſtem Widerſtreben angehört worden und eigentlich niemals in die Praxis umgeſetzt worden iſt. Man hat fortwährend Entſchuldigungen über Entſchuldigungen gemacht, weshalb dieſer Vorſchlag nicht ausgeführt werden könnte. Nur München mit ſeinem Prinzregententheater iſt der Idee ganz gefolgt: doch war die Ausführung dort nicht ganz glücklich. Die Akuſtik iſt nicht die gleich gute wie in Bayreuth.

Sonſt aber hat man ſich mit der Zeit ganz von Wagners Auffaſſung gelöſt und hat das Orcheſter wieder ganz auf das frühere Niveau gehoben — in gewiſſen Opernhäuſern ſogar noch höher als früher. Dieſe unglaubliche Tatſache ſcheint mir vielmehr in gewiſſen perſönlichen Eitelkeiten ihren Grund zu haben, als etwa von irgendwelchen wirklich künſtleriſchen Motiven abhängig geweſen zu ſein. Es iſt, als ob die Theatergewaltigen ſagen wollten: was dir, Publikum, angenehm iſt, iſt uns vollſtändig gleichgültig! Und das moderne Helotenpublikum, welches meiſt keine Ahnung hat, was eigentlich ein hochſtehendes Auditorium vom Theater — dem jetzt aus der Kaſſe aller Steuerzahler bezahlten — verlangen kann und ſoll, läßt ſich das ganz ruhig bieten!

Man wende nicht ein: das war eine Idee, die wohl Wagner für ſeine Spätwerke gut gebrauchen konnte, die aber ſonſt weder nötig noch praktiſch iſt. Da führe ich als Kronzeugen einen Künſtler an, der in vielem als Antipode Wagners, mindeſtens nicht als ſein Geſinnungsgenoſſe gelten kann. Das iſt der Italiener G i u ſ e p p e V e r d i. Verdi ſchreibt am 10. Juli 1871 an Ricordi, ſeinen Verleger, bezüglich Anordnungen, um eine wahrhaft künſtleriſche Aufführung zuſtande zu bringen: „Sodann das unſichtbare Orcheſter! Der Einfall iſt nicht von mir, ſondern von Wagner; er iſt glänzend! Es ſcheint heutzutage unmöglich, daß man Frack und weiße Krawatte unter ägyptiſchen, aſſyriſchen, Druidenkoſtümen dulde; daß man zudem

den Orchesterkörper, ein Stück Idealwelt, sozusagen mitten ins Parkett hineinsetze, völlig in die Welt der Klatscher und Zischer. Dazu das Mißliche, daß Harfen, Kontrabässe, der Dirigent selbst in das Bühnenbild hineinragen."

Nun, man sah also in Bayreuth zum ersten Male, daß das vermieden werden kann. Allerdings mußte eben der Theaterbau von vornherein darauf zugeschnitten sein.

Im Hintergrunde des Riesenparketts war eine die ganze Breite des Theaters einnehmende sogenannte Fürstenloge eingebaut, in welcher auch Richard Wagner mit seiner Familie und seinen Gästen sich aufhielt. Über die wundervoll wirkende Aufführung will ich nur anführen, daß Hermann Levi, der Münchner Generalmusikdirektor, sie leitete. In den zwei Aufführungen, die ich hörte, war die teilweise doppelte Besetzung: Parsifal Winkelmann und Gudehus, Kundry die Materna und Therese Malten, Amfortas Reichmann, Gurnemanz Scaria und Siehr, Titurel Kindermann, Klingsor Fuchs und Hill.

Und die man in den Aufführungen auf der Bühne bewundern konnte, man sah sie und lernte sie persönlich kennen in den Stunden, die man in dem berühmten Restaurant von Angermann beim Glase schäumenden Gerstensaftes verbrachte.

Es waren wundervolle Tage. Nicht bloß in künstlerischer, auch in geselliger Beziehung. Und die Geselligkeit war ganz mit Kunst verquickt, ging ganz in Kunstgesprächen auf. Die jungen Kollegen (damals meist noch mit langen Haaren) schlossen sich leicht aneinander an. Ein gemeinsamer Enthusiasmus schwellte ihre Brust. Von allen Seiten waren sie herbeigekommen. Die eingesessenen Bayreuther, ich meine: die beim Festspiel aktiv Beteiligten, führten naturgemäß das große Wort. Es war nicht geraten, gegen ihre mit großer Wucht und Autorität vorgetragenen Ansichten anzurennen. Daß das Kunstwerk, in dem wir damals alle lebten und webten, „Parsifal", so ziemlich allen die Krone der Wagnerschen Schöpfungen zu sein schien, ist leicht verständlich. Und doch konnte ich mir nicht versagen, an einem sonnendurchglänzten Vormittag auf einer Anhöhe über Bayreuth im Kreise junger Kollegen die Äußerung zu tun: so schön, so weihevoll und groß mir „Parsifal" erschiene, für künstlerisch reicher, musikalisch intensiver, spontaner und origineller erachtete ich „Siegfried" und die „Meistersinger". Da sprang wie ein Blitz am andern Ende der Tafel ein junger Mann auf und schrie: „Nee so was muß man in Bayreuth heeren!" Dieser ungefähr dreißigjährige Fanatiker war Heinrich Porges. Obgleich er jetzt schon lange tot ist — immer noch sehe ich ihn mit diesem über die Kühnheit meiner Behauptung schier entsetzten Gesicht vor mir, höre ich seinen in Nürnberger oder „Minchner" Dialekt hervorgeschleuderten Vorwurf, als wolle er sämtliche Götter des Olympes beschwören, den Frevler gegen den heiligen Geist des Parsifaljahres auf der Stelle mit gezücktem Blitze zu vernichten. Ja — es war sogar gefährlich unter den „waschechten Wagnerianern", Wagner gegen Wagner auszuspielen. Und doch war es schön, dieses Kampfgetöse der Meinungen. „Ficht mit mir oder sei mein Freund!" Und gewöhnlich alles beides, erst gefochten und dann in heißloderndem Enthusiasmus sich vereint. Oft sprachen und schrien auch alle durcheinander und jeder hörte nur sich selbst. Da gab's nichts von: „very nice" oder: „that's lovely" der späteren Bayreuther Besucher, da schwirrten die volltönend herausgestoßenen Ansichten, die Zitate, die begeistert hervorgebellten Motive wie eine Schar wütender Raubvögel aufeinander los, und schauerlich dröhnte über die Dächer der friedlichen Frankenstadt das Toben der Geisterschlacht. Hatte man sich heiser geschrien, hatte jeder seine Meinung (wenn auch meist nur bei sich selbst) durchgesetzt, so kehrten die Geister des Friedens allmählich zurück und man trennte sich mit dem Gefühl: verständigt haben wir uns ja nicht, aber schön war doch der Kampf und eins bekennen wir alle: Allah ist groß, und Wagner ist sein Prophet!

Der Prophet war inzwischen krank geworden. Der sechsten Aufführung (die für mich die erste war) hatte er noch beigewohnt, dann wurde er als erkältet gemeldet, alle Besuche in Wahnfried wurden abgewiesen, die Einladungen rückgängig gemacht. Das war für mich ein harter Schlag; denn ich hatte gehofft, daß ich Wagner persönlich vorgestellt werden würde.

Da ihm der Arzt, wie man erzählte, das Bett verordnet hatte, so war dazu keine Aussicht mehr, denn ich mußte sehr bald abreisen. So ging ich nach Wahnfried, um mir Wagners Heim wenigstens von außen anzuschauen und meine Karte abzugeben. Ich ging langsam und sinnend die linke der von Wahnfried nach der Straße führenden Alleen zurück, als sich plötzlich in der gegenüberliegenden Parallel-Allee ein Bild zeigte, das ich in meinem Leben nie vergessen werde. In schwarzem Samtbarett und hellgrauem Sommerüberzieher schritt dort, dreißig Schritte von mir entfernt, der Meister langsam daher. An seiner Seite ein großer, schöner Bernhardinerhund. Ich blieb wie angewurzelt stehen, versunken in der Betrachtung dieses Bildes. Ringsumher kein Mensch. Da kam der schöne Hund auf mich zu und schmiegte sich vertraulich an mich. Unwillkürlich kraute ich ihm den Kopf — da sah Richard Wagner auf und blieb stehen. So standen wir gewiß zwanzig Sekunden lang Aug in Auge, bis Wagner leicht mit den Achseln zuckte, ganz leis etwas rief (wohl den Namen des Hundes) und in einen dunkleren Laubgang einbog.

Ich hatte nicht gegrüßt, ich hatte mich nicht geregt, ich hatte nur hingestarrt. Den Hut auf dem Kopfe. Wie ein richtiger Bauernlümmel. Wie ein zehnjähriger Junge. Wie einer, der in seinem Leben von gesellschaftlichen Formen nie etwas gehört hat.

Als ich wieder erwachte — denn wirklich war mir alles wie ein Traum erschienen —, fletschte ich vor Wut über mich selbst die Zähne. Ich blöder Tor! ich unglaublicher Mensch! Gebe meine Karte ab bei einem Manne, der mir in der Kunst der Höchste unter den Lebenden dünkt, der mich mit einem liebenswürdigen Brief beehrt hat — ich sehe ihn in seinem eigenen Garten — er schaut mich lange an, natürlicherweise meinen höflichen Gruß erwartend — und ich Schulbube bleibe stehen wie ein Ölgötz, als hätte ich ein Vogelnest unterm Hut — mit meinen Händen den Hund streichelnd — meine Augen sehen, aber mein Hirn ist wie gelähmt. Was sich Wagner gedacht hat, ich weiß es nicht. Wahrscheinlich: Schafskopf, oder dummer Kerl, oder etwas diesem Sinn Entsprechendes. Hinterher habe ich mich oft gefragt: Wie kam es? Wie war so etwas möglich? — Und dann hab' ich an „Parsifal" gedacht, Ende des ersten Aktes. Auch der steht und schaut. Fragt nicht. Grüßt nicht. Ein blöder Tor. Und dann heißt's: Hinaus und suche dir Gänser die Gans! „Und laß hier künftig die Hunde in Ruh!" persiflierte ich. „Ein reiner Tor" — „Tor" wenigstens, rann es durch mein seine gewöhnlichen Funktionen allmählich wieder aufnehmendes Gehirn. Als völlig geschlagener achtundzwanzigjähriger Mann, als ein im Examen des Lebens kläglich durchgefallener Kandidat wallte ich trübsinnig durch die Gartenpforte.

Auf der Gasse öde dahindösend traf ich den jungen Leipziger Komponisten Paul Umlauft*). Ich konnte nicht umhin, ich mußte ihm das unglaubliche Bubenstück erzählen. Wenn ich mich recht erinnere, tröstete er mich mit dem sanften Ausspruch: „Ja, man ist manchmal ein Rindvieh! — Namentlich wenn man bedenkt: Wagner ist kein Jüngling mehr — wie leicht kann es kommen, daß keine Gelegenheit mehr ist, eine solche Weltberühmtheit noch jemals sprechen zu können." Ich seufzte vor mich hin:

„Daß Glück ihm günstig sei,
Was nützt's dem Töffel?
Denn regnet's Brei,
Fehlt ihm der Löffel!"

Umlauft aber glaubte im Besitze des Löffels zu sein und ging eiligst hin, um bei dem Regnen des Breis noch mitessen zu können. Er hat jedoch den im Garten wandelnden Meister, soviel ich mich entsinne, nicht mehr angetroffen.

Wenn ich mich jetzt, Jahrzehnte nach dieser Szene, frage: war das eigentlich so unnatürlich, was du damals tatest, oder vielmehr: was du unterließest, so muß ich sagen: nein, dein Benehmen war verständlich. Denn Wagner war damals bereits mehr als ein großer, sehr hochstehender Künstler, Wagner war damals schon ein Begriff. Die Inkarnation einer Kunst, einer neuen, von manchen bezweifelten, von mir aber aufs höchste verehrten Kunst. Kommt nun diese Inkarnation ganz unvermutet (denn es war allgemein angenommen, daß Wagner bett-

*) Später als Komponist der Oper „Evanthia" in der Gothaer Opernkonkurrenz preisgekrönt.

lägerig wäre) uns vors Auge, so ist ein ungeheures Staunen, eine tiefe Ergriffenheit die ganz natürliche Empfindung. Da kann man nicht, wie etwa vor einer beliebigen Exzellenz (Exzellenzen waren damals mir sehr gewöhnliche Erscheinungen) den Hut höflichst ziehen und seine Verbeugung machen und innerlich gleichgültig geblieben davongehen — nein, da haucht etwas über die Seele, wie wenn man den lebendigen Odem Gottes verspürt. Hinter diesem schwarzen Barett da wohnt etwas, da regt sich etwas, was mit dem Schöpfer aller Dinge in ursächlichem Zusammenhang steht. Wie der Herr einst Moses im feurigen Dornbusch erschien, so erschien mir der Geist des Schaffens in der Gestalt Richard Wagners. Und deswegen stand ich stumm und bewegungslos, ohne Fassung. Und ich habe es nicht zu bedauern gehabt. Denn so trage ich das Bild: Wagner im dunklen Laubgang dahinwandelnd, an seiner Seite sein Lieblingshund — lebenslang mit mir, während ein paar Höflich- oder Unhöflichkeitsworte von seiner Seite die Erinnerung an diese kostbare Minute mir vielleicht für immer vergällt haben würden.

Wie mich die ein halbes Jahr darauf eintreffende Nachricht vom plötzlichen Tode des großen Meisters ergriff! Und nun sehe ich ihn immer da oben langsam wandeln, in einem ewig grünen Laubgang, an seiner Seite den treuen Hund — und dann bleibt er stehen und wendet auf mich sein Auge. Und dann werde ich gar nicht mehr verlegen. Ein wunderbarer überirdischer Chor tönt mir aus den dunklen Laubverstecken des Gartens Eden entgegen: In deinem Hause sind viele Wohnungen, o Herr . . .

Richard Wagner: Ein unveröffentlichter Brief an Düfflipp, Hoffekretär Ludwigs II. von Bayern.

Mitgeteilt von Sebastian Röckl, München.

Nach dem Vertrag, den Wagner am 6. Dezember 1864 mit Hofrat v. Hofmann geschlossen hatte, war Ludwig II. Eigentümer der Komposition der Dichtung „Der Ring des Nibelungen". Deshalb ließ der König trotz des heftigsten Widerspruches Wagners die vollendeten zwei ersten Teile, deren Partituren sich in seinen Händen befanden, auf seiner Hofbühne aufführen, und zwar „Das Rheingold" am 22. September 1869, die „Walküre" am 26. Juni 1870. Vom „Siegfried" waren der erste und zweite Akt ebenfalls schon fertig, aber im Besitze Wagners, nur die Orchesterskizze des dritten in dem des Königs.

Als Ludwig II. im Laufe des Winters 1870/71 an Wagner mit dem Ersuchen herantrat, ihm die Siegfriedpartitur zu übersenden, damit sie im Münchener Hoftheater baldigst erklinge, antwortete dieser am 1. März 1871, die Komposition des dritten Aktes sei noch nicht abgeschlossen. Erst nach Vollendung der ganzen Trilogie solle sie „dereinst ganz in der Weise zur Aufführung kommen, wie er diese als unerläßlich hiefür im Vorwort zur Herausgabe der Dichtung derselben genau bezeichnet habe". Und diese Ankündigung ergänzend, sagte er in einem an Düfflipp gerichteten (unveröffentlichten) Briefe vom 2. März 1871: „Die von mir projektierte Aufführung würde ohne alle und jede Berührung weder mit dem Personal noch mit dem Material des Münchener Hoftheaters in einer von München ziemlich weit entfernten, jedoch aber zum Königreich Bayern gehörigen Stadt als eine freie, selbständige, mir ganz allein übergebene künstlerische Unternehmung und zwar unter möglichster, hoffentlich nicht unergiebiger Unterstützung auch von außerhalb Bayerns her zustande kommen. Kein Theater, selbst kein provisorisches, wäre hierfür erst zu erbauen. Füge ich noch hinzu, daß München und die dortigen Verhältnisse, seien es persönliche oder sachliche, mir für alle Zeit vollständig fremd obliegen, so erhalten Sie im voraus einen Einblick in meine Unternehmung, der Sie, wie ich hoffe, nicht ungünstig für eine nähere Kenntnisnahme derselben stimmen wird."

Gleichwohl bestand der König, der irrtümlich die Orchesterskizze des dritten Aktes für die ausgeführte Instrumentierung ansah, kraft seines Rechtes auf der Übersendung der beiden ersten Akte des „Siegfried" und dessen Aufführung.

Um vor allem den Irrtum aufzuklären und um seinen hohen Gönner für sein Vorhaben durch eine Besprechung mit Düfflipp geneigt zu machen, schrieb Wagner am 4. April 1871 an den Hofsekretär folgenden unveröffentlichten Brief:

„Hochgeehrtester Herr und Freund!

Bereits hatte ich heute Früh einen Brief an Sie, welchen ich nun wieder zurückgelegt habe, zur Post gegeben; darin bat ich Sie am 15ten d. M. abends um 6 Uhr zu einer Unterredung mit mir in Augsburg zusammen treffen zu wollen. Da ich annehme, daß Sie diese Zusammenkunft jedenfalls der beschwerlichen Reise nach Luzern vorziehen, schlage ich Ihnen dieselbe nun auch nach dem Erhalt Ihres geehrten Schreibens vor u. füge nur noch bei, falls Ihnen der 15te zu früh komme, ich den Antritt meiner Reise, welche zunächst einem Besuche meiner Verwandten in Sachsen gilt, sehr leicht auf einen Tag später verschieben könnte.[1] Worüber ich dann Ihrer gütigen Bestimmung entgegensehe.

Sehr schmerzlich bin ich davon betroffen, meine Klage bezüglich der durch die Münchner Aufführungen mir verursachten tiefen Bekümmernisse von meinem erhabenen Wohltäter als eine Anklage verstanden zu sehen. Inbetreff des Geistes jener Aufführungen selbst, über welche bisher ich jeden Bericht mir ferngehalten habe, erfahre ich außerdem heute durch Sie zum erstenmal, daß sie soweit vortrefflich waren, als ihnen nur noch die «durch den Schöpfer zu verleihende höhere Weihe» abging. Hatte ich hierzu nach meiner Kenntnis der verwendeten artistischen Kapazitäten keinen Grund zu einer günstigen Annahme, so wurde mein Zweifel an einem glücklichen Ausfall durch die einzig mir zugekommene Notiz genährt, daß S. Majestät selbst denjenigen Aufführungen, von denen ich zufällig erfuhr, gar nicht einmal beigewohnt habe, was mir einerseits bestätigte, daß diese Aufführungen den allerhöchsten Beifall nicht hatten finden können, wie anderseits mir daraus hervorging, daß die Vorstellungen dem Publikum nur noch aus dem Grunde geboten wurden, weil die Gerüchte über die außerordentlichen Kosten[2] derselben sonst zu üblen Auslassungen von dieser Seite geführt haben möchten, — denn hierüber lagen mir Ihre eigenen Erklärungsgründe, hochgeehrtester Freund, deutlich ausgesprochen vor. Bin ich nun unter diesen Umständen in einen Irrtum über den Charakter jener Aufführungen geraten, so war ich trotzdem bisher keineswegs gesonnen, in irgendwelcher Weise darüber gegen den Veranstalter derselben mir eine Auslassung zu erlauben; ich klagte vielmehr das Geschick an, welches hier so manches Erschwerende zusammenhäufte, um für diesmal mich wiederum einer schmerzlichen Notwendigkeit auszusetzen. Ich mußte aber endlich die ungemein lähmende Einwirkung berühren, welche jene für mich so niederdrückenden Erfahrungen inbetreff dieser Werke auf meine Weiterarbeit daran ausübten, da ich zuletzt mich genötigt sah Sr. Majestät über den Fortgang derselben Aufschluß zu geben. Nachdem ich in meinem letzten Schreiben mich auf das allerumständlichste hierüber erklärt hatte, muß ich es wahrhaft bedauerlich finden bezüglich dieses wichtigsten Punktes in einer Weise mißverstanden worden zu sein, daß ein erneuter Auftrag Sie nötigen konnte mich abermals um die Einsendung der Partitur des Siegfried zu mahnen. Ich glaubte nämlich, zugleich mit den Gründen, die mich hiervon abhielten, den Aufschub der Ausführung der Instrumentierung des Siegfried, welche Instrumentierung eben die Partitur ausmacht, deutlich gemeldet und die Gnade meines erhabenen Wohltäters dafür angerufen zu haben, daß es mir gestattet sei erst nach einiger Wiederbelebung meiner Fähigkeiten zu solcher Arbeit und dann mit der „Götterdämmerung" zusammen in einem Fluß die Instrumentierung des ganzen Kompositionsrestes vornehmen zu dürfen.[3] Ich muß um dieses Mißverständnis mir zu erklären auf einen Irrtum inbetreff des Heftes schließen, welches die Komposition des dritten Aktes von Siegfried enthält u. welches seinerzeit zu den Füßen Sr. Majestät niederzulegen ich mir gestattete. Während dieses nur die Or-

[1] Die Zusammenkunft fand am 15. August in Augsburg statt.

[2] Die besonderen Kosten betrugen 41 500 Gulden.

[3] Als Wagner erfuhr, daß sein „allerdurchlauchtigster Protektor nur auf Empfang der Siegfried-Partitur spanne, um mit ihr das gleiche Experiment vorzunehmen", arbeitete er dieselbe noch nicht aus.

chesterskizze enthält, in welcher ich meine Komposition zunächst aufzuzeichnen pflege, ist diese, wie ich auch einer früheren Mitteilung von Ihnen entnehmen muß, irrtümlicherweise für die wirkliche ausgeführte Partitur angesehen worden u. ich habe demnach zu begreifen, daß, da der dritte Akt als bereits vollendet angesehen wird, die angenommene Vorenthaltung der zwei ersten Akte auffällig erscheinen muß. Eben über den Verlauf dieser Arbeiten glaubte ich Sr. Majestät einen genauen Bericht erstattet u. gemeldet zu haben, daß der erste u. zweite bereits vor längerer Zeit komponierte Akt auch fertig instrumentiert sei, nicht aber noch der dritte, dessen Orchesterskizze auszuführen ich in letzter Zeit allerdings wohl unternahm, von deren Ausarbeitung ich aber aus den eben näher angegebenen Gründen meiner gegenwärtigen Unfähigkeit dazu abstehen mußte. Aller Gebrauch, den ich bisher von dieser Skizze machen konnte, war, sie Hrn. Klindworth zur Anfertigung des Klavierauszuges zu übergeben, welchen ich demnach hoffen darf bald Sr. Majestät überreichen lassen zu können.

Ich ersuche nun meinen erhabenen Wohltäter auf das allergnädigste inbetreff meiner Arbeiten jeden Zwang von mir fern zu halten, dagegen die volle Freiheit, in welcher einzig Kunstwerke dieser Art entstehen können, mit königlicher Huld gewährleisten zu wollen. In diesem vorzüglichsten Sinne durfte ich von je hell u. laut S. Majestät den erhabenen Beschützer meines Lebens nennen.

Möge es Ihnen, hochgeehrtester Freund, nun gelingen auf grund dieser meiner heutigen Erklärungen die meinerseits gewiß ohne wahres Verschulden hervorgerufene Verstimmung meines erhabenen Wohltäters, welche mich unsäglich schmerzlich betrifft, einigermaßen zu zerstreuen. Hoffentlich wird die Zeit wiederkehren, wo jedes Mißverständnis unmöglich sein wird: ich ersehne nichts als diese Zeit; sie auf das würdigste vorzubereiten ist mein einzig Trachten, in meiner Freiheit hiefür mich behindert zu fühlen ist mein einziger Schmerz.

In der Hoffnung eines baldigen wenn auch kurzen Wiedersehens erwarte ich zunächst Ihre freundliche Bestimmung in diesem Bezug u. verbleibe mit unwandelbarer Hochschätzung

Ihr stets ergebener

Luzern 4. April 1871. Richard Wagner."

In Augsburg begrüßte Wagner und seine Gattin als Abgesandten des Königs Düfflipp. Obwohl durch ihn der Meister nicht bewogen werden konnte, München zum Schauplatz der Aufführung des Bühnenfestspieles zu wählen, wie es Ludwig II. wünschte, bestimmte dieser doch für das Unternehmen 25 000 Taler, sandte die Pläne Sempers und wollte auch die Dekorationen und Kostüme von „Rheingold" und „Walküre" überlassen. Am 17. April traf Wagner in Bayreuth ein, das ihm von einem vorübergehenden Besuch als 22jähriger Kapellmeister für die Wahl seines Festspielortes in Erinnerung getreten war. Die ehemalig markgräfliche Residenzstadt schien ihm für seine Zwecke geeignet und er blieb ihr treu, obwohl beachtenswerte Anerbieten von Baden-Baden, Reichenhall und Darmstadt gestellt wurden.

Nachwort zur Aussprache über Bayreuth.

Von Hans Joachim Moser, Berlin.

Als ich vor einem Jahr an gleicher Stelle die alte Diskussion über die Ziele von Bayreuth aufnahm, ein Thema, dessen Erörterung durch den Tod Siegfried Wagners dringlich geworden war und von allen denen, die die Wagner-Festspiele für eine große nationale Angelegenheit halten, von Zeit zu Zeit immer wieder gewagt werden muß, damit nicht schließlich Verstockung der altgeheiligten Überlieferung eintritt, hoffte ich auf eine fruchtbare Aussprache. Diese Hoffnung hat fast gänzlich getäuscht. Mit der einen rühmlichen Ausnahme Dr. Franz Rühlmanns (im Dezemberheft der ZFM 1931) und einer wenn auch gegnerischen, aber doch sachlichen Stimme von Max Donisch im „Tag" hat man sich gleichgültig ausge-

schwiegen oder in einem Ton geantwortet, dessen Niveau eine unmittelbare Antwort verbot, wohl aber durch Gustav Bosse (im Augustheft der ZFM 1931) seine verdiente Abfuhr erhalten hat. Man kann, wie ich, hundertprozentiger Arier und seit vierzehn Jahren ein wegen „deutschnationaler Musikgeschichtsschreibung" verschrieenes Mitglied des Alldeutschen Verbandes sein — wenn man aber wagt, über eine deutsche Angelegenheit wie Bayreuth voll heißer Liebe deutsch zu reden, so ist man einer gewissen Art von Leuten plötzlich Judenstämmling, Konjunkturjäger und was weiß ich noch alles; und ungefähr die gelindeste Behauptung ist dann, ich wolle aus Bayreuth einen „Rummelplatz" machen.[1] Mit solchen Leuten kann man sich ernsthaft nicht unterhalten, und es ist nur schade, wenn auf diese Art Wahnfried die Schuld auf sich zu laden droht, daß aus einer Sache des g a n z e n nationalen Deutschland eine immer ausschließlichere Privatangelegenheit des engsten Hakenkreuzkreises wird. Diese Gefahr erscheint mir dringend, und es wird Angelegenheit aller wohlbeglaubigten Freunde der Familie Wagner sein, darauf hinzustreben, daß eine weitere Parteipolitisierung der uns allen teuren Stätte hintangehalten wird, sie komme, von welcher Seite immer sie wolle. Gerade ein geistiger und kultureller Brennpunkt Deutschlands wie Bayreuth sollte doch der Ort sein, wo a l l e sich suchen und finden, die in Sachen des deutschen Gedankens, der nationalen Sammlung voll Glaubens sind, statt daß gerade hier die kleinlichsten Unterscheidungen nach der speziellen Parteikarte in den Vordergrund gerückt werden. Was würde der leidenschaftliche Meister R i c h a r d W a g n e r, der so um die Seelen a l l e r gerungen hat, zu einem Bayreuth sagen, vor dessen Eingang wie vor der Neidhöhle ein Fafner mißgünstig dröhnte: „Ich lieg und besitze — laßt mich schlafen . . ."?

Im übrigen habe ich ja nie ernstlich an die Festleitung das Ansinnen gestellt, man solle nun schleunigst „wagnerfreie" Spielsommer zwischen die Festspielzeiten einschieben oder das Programm der Wagnerzyklen kurzerhand sprengen, sondern ich wollte einfach, wie es gottlob in der w i s s e n s c h a f t l i c h e n Welt noch möglich ist, ohne sich dafür gleich anpöbeln lassen zu müssen, zur E r ö r t e r u n g stellen, wie denn das altbekannte P r o b l e m der von Wagner selbst mehrfach diskutierten Spielplanerweiterungen sich in der h e u t i g e n Lage ausnehme. Einsichtige und Weitschauende sollten sich dazu äußern, ob der Versuch solcher Miteinbeziehung nichtwagner'scher Meisterwerke — die eindeutige Absicht des Meisters einmal vorausgesetzt — heute möglich oder ob sie ratsam sei. E i n Einsichtiger und Weitschauender (außer dem trefflichen Rühlmann) hat dazu tatsächlich noch das Wort genommen (wenn auch nur in einem umfänglichen Privatbrief an Gustav Bosse), einer, der sowohl zur Familie Wagner in verwandtschaftlichem Vertrauensverhältnis als auch mit mir seit Jahrzehnten durch gemeinsame Freundschaftsbeziehungen in Verbindung steht: Sigmund v o n H a u s e g g e r. Mit seinen überaus maßvollen und würdigen Darlegungen kann ich mich restlos einverstanden erklären: daß nämlich, ganz gleich ob Wagner wirklich den „Freischütz", die „Zauberflöte", den „Fidelio" d a m a l s aufführen wollte, h e u t e eine solche Öffnung des Werkkreises sowohl wegen der wirtschaftlichen Schwierigkeiten unmöglich als auch vor allem wegen der Gefahr der künstlerischen Folgerungen untunlich sei. Der letztere Gesichtspunkt dürfte der entscheidende sein; denn wie wir es vor Jahren mit Kopfschütteln aufgenommen haben, daß auf dem Bonner Beethoven-Fest Schönberg gespielt wurde, so wäre zu befürchten, daß in dem Gremium, welches über den Spielplan zu entscheiden hätte, Kräfte sich durchsetzen könnten, die in diesen uns teuren Rahmen Werke brächten, wie sie der Stätte Bayreuths geistig nicht würdig wären. Tatsächlich wäre es ja auch schwer, sich vorzustellen, wie der Kreis beschaffen sein sollte, der über eine so schwerwiegende Frage verantwortlich zu entscheiden hätte.

Es scheint allerdings die organisatorische Entwicklung der Festspiele sich zunächst auf eine künstlerische Diktatur F u r t w ä n g l e r s hin zu entwickeln, und das ist recht gut so; denn wenn man im letztvergangenen Sommer die unvermeidlichen Gleichgewichtsschwankungen zwi-

[1] Entweder war dann das antike Olympia auch schon bloß ein „Rummelplatz" oder das moderne Bayreuth der Läden mit Gralskelchen und Parsifalspeeren ist es schon längst.

schen „den Leuten um Toscanini" und denjenigen „um Furtwängler" beobachtete, so war klar, daß als „Zünglein an der Wage" manchmal „Dii minorum gentium" zur Geltung kommen konnten, denen bei einer einhelligen künstlerischen Gesamtleitung solche Scheinbedeutung keinesfalls zuzufallen vermöchte. Furtwängler ist ja zum Glück mehr als „nur ein Kapellmeister" und es umschwebt seine Gesamtpersönlichkeit eine autoritative Aura, die es ihm ermöglichen wird, sich auch auf den außermusikalischen Gebieten der künstlerischen Gestaltung wenigstens richtunggebend durchzusetzen nach dem alten, weisen Homerwort „εἷς βασιλεὺς, εἷς κοίρανος ἔστω" (einer sei König, einer soll Herr sein). Darüber wird, Furtwänglers geistige Kultur dürfte es verbürgen, das vielberufene „Drama" und die Wagnersche „Weltanschauung" — ein Lieblingstummelplatz mancher grimmig Unmusikalischen — gewiß nicht Schaden leiden. Schließlich sind ja Gegenstand der Festspiele nicht die Abhandlungen „Modern" oder „Wollen wir hoffen?" oder „Die Folterkammer der Wissenschaft", über deren sonstige Bedeutung ich mir als alter begeisterter Leser H. St. Chamberlains hinreichend klar zu sein glaube, sondern —: das Corpus der zehn Wagnerschen Partituren, das Bild und Klang werden soll, so gut und so getreu als es irgend möglich ist.

Dazu erlaube ich mir zum Schluß noch eine kleine Bitte und Anregung. Wagner hat nicht nur zu Wolzogens Abhandlung von „Verrottung und Errettung der deutschen Sprache" seine Zustimmung geäußert, sondern sich oft auch für die Notwendigkeit der deutlichen Aussprache nachdrücklichst eingesetzt. Diese Aussprache jedoch soll nicht nur deutlich, sondern sie soll auch phonetisch rein sein — und dieserhalb hat es in dem sonst meist so rühmlich verlaufenen Festspieljahr 1931 oft arg gemangelt. Möchte doch bei der Vorbereitung der kommenden Spielzeit darauf großer Wert gelegt werden, vor der jetzt allgemein auf deutschen Opern-Bühnen umgehenden Aussprache-Verlotterung durch Einsetzung eines Sprachmeisters, eines Aussprachewarts vorbildgebend einen Damm aufzurichten. Damit würde man Wagners Wortdrama und darüber hinaus dem ganzen deutschen Kunstwesen einen allerbesten Dienst erweisen.

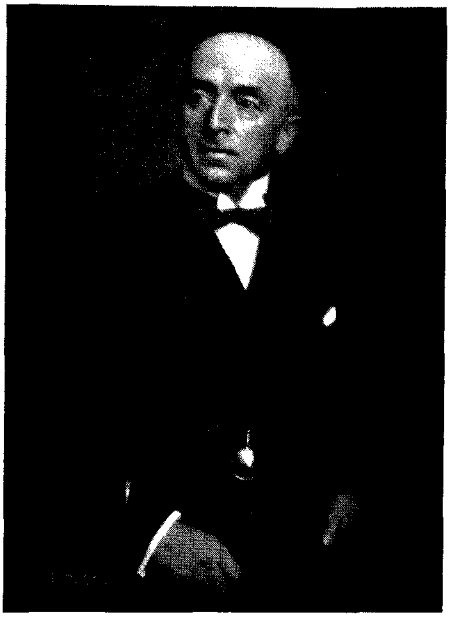
Insgesamt nun: Voran mit allen Kräften zu einer gesegneten und rühmlichen Festspielzeit „1933" — nicht im Sinn eines sektiererischen Geheimzirkels, der allein den echten Ring zu besitzen behauptet, sondern um ein ragendes Mal zu errichten für alle, die im Glauben befestigt werden wollen für Deutschlands Wiederaufstieg und unseres Volkes künstlerische Zukunft!

Die Bedeutung des Worts in der Oper.

Von Richard Strauß, Wien.

Die klassische Oper kennt zwei Arten, den die Handlung fortbewegenden Dialog auszuführen: reine Prosa oder das sogenannte Seccorezitativ mit Cembalobegleitung. Nur Beethoven und Marschner verwenden an bedeutsamen Stellen sehr wirkungsvoll das stimmungsvolle Melodrama (gesprochener Dialog mit Orchesterbegleitung). In Mozarts deutschen Opern ist die eigentliche Handlung fast ausschließlich in gesprochener Prosa dargestellt.

Diese kurzen Andeutungen dürften in Erinnerung bringen, welche Sorgfalt unsere großen Meister dem Dialog als Träger der Haupthandlung zugewandt haben. Sinnvoller Deklamation und lebhaftem Tempo des Gesprächs habe ich immer, mit von Werk zu Werk sich steigerndem Gelingen, die größte Aufmerksamkeit angedeihen lassen. Da jedoch beim Theater nur selten mit Idealaufführungen zu rechnen ist, sah ich mich immer mehr gezwungen, den Ausgleich zwischen Sänger und Orchester von vornherein so sicher zu stellen, daß auch bei weniger vollkommener Ausführung vor allem die Handlung wenigstens in ihren wesentlichsten Grundzügen sichtbar und gemeinverständlich zur Darstellung gelangen kann. Zeugen dieser Bemühungen sind die Partituren der „Frau ohne Schatten" und der „Ariadne". Wer meine späteren Opernpartituren genau kennt, wird zuge-



Phot. Anton Sahm, München

Generalintendant
Clemens von Franckenstein



Phot. Anton Sahm, München

Generalmusikdirektor
Hans Knappertsbusch



Phot. Anton Sahm, München

Staatskapellmeister
Paul Schmitz



Phot. A. Pieperhoff, Leipzig

Staatskapellmeister
Karl Elmendorff

Zu den Münchener Opern-Festspielen 1932



Phot. Anton Sahm, München

Gertrude Kappel
als Brünnhilde in „Walküre"



Phot. Anton Sahm, München

Luise Willer
als Brangäne in „Tristan und Isolde"



Phot. Hanns Holdt, München

Fritz Krauß
als Walter Stolzing in „Meistersinger"



Phot. Hanns Holdt, München

Paul Bender
als Gurnemanz in „Parsifal"

Zu den Münchener Opern-Festspielen 1932

ſtehen müſſen, daß bei deutlicher Textausſprache durch den Sänger, bei ſtrengſter Genauigkeit in der Beachtung der Orcheſterzeichen die Textworte vom Zuhörer deutlich aufgefaßt werden müſſen. Ich höre kein Lob wohlgefälliger, als wenn mir als Dirigenten meiner „Elektra" die Anerkennung geſpendet wird: „Heute abend habe ich mal jedes Wort verſtanden". Iſt dies nicht der Fall, ſo kann mit Sicherheit der Schluß gezogen werden, daß der Orcheſterpart nicht in der von mir genau vorgeſchriebenen Weiſe wiedergegeben wurde. Eine vorlaute Stimme im Orcheſter kann wichtige Nebenfäden zerſtören. Es ſeien hier zur Erläuterung einige Monumentalausſprüche Hans v. Bülows eingeflochten: „Die meiſten Kapellmeiſter können keine Partituren leſen". Einem berühmten Tenor ſchrieb er ins Album: „Mein lieber Wachtel, ein Viertel iſt kein Achtel". Auf einer Orcheſterprobe in Meiningen rief Bülow dem erſten Horniſten zu: „Forte". Der Horniſt blies ſtärker. Bülow klopfte ab und ſagte ſanft verweiſend: „Ich habe Ihnen doch geſagt «forte»". Der Horniſt antwortet verzweifelt: „Aber, Herr v. Bülow, ich kann nicht mehr ſtärker blaſen". Bülow, mit mephiſtopheliſchem Lächeln und äußerſter Süßigkeit im Ton: „Das iſt es ja gerade. Ich ſage Ihnen die ganze Zeit forte und Sie blaſen fortwährend fortissimo!" Großes Hallo! Von dieſem Tage an war der *Unterſchied zwiſchen forte und fortissimo* endgültig feſtgeſtellt.

Viele traurige Erfahrungen mußten den Wunſch in mir immer dringender machen, auf alle Fälle zu verhindern, daß ein Pultvirtuoſe mit die Blechinſtrumente begeiſtert anfeuernden Fäuſten, den Sänger zum bloßen Mundöffner degradiere. Keine noch ſo glanzvoll dröhnende Darſtellung des orcheſtralen Teils durch viele unſerer heute leider auch Opern dirigierenden Konzertkapellmeiſter kann die berechtigten Klagen über derlei Ohrenſchmäuſe auf Koſten des Verſtändniſſes der Handlung und des Dichterwortes verſtummen machen. Dieſem Bedürfnis verdankt die Partitur meiner „Ariadne" ihre Entſtehung. Ohne daß das Orcheſter hier zu einem bloßen Begleitungsinſtrument verurteilt iſt, *müſſen* in jeder Aufführung bei aller Ausdruckskraft des „Kammerorcheſters" *Ton und Wort des Sängers immer verſtändlich bleiben*, ſei der amtierende Dirigent noch ſo herzlos.

Im erſten Aufzug der „Ariadne" iſt der Geſangsſtil angeſchlagen, der im „Intermezzo" bis zur äußerſten Konſequenz durchgeführt wurde. In keinem meiner anderen Werke iſt aber auch die Bedeutung größer, die dem Dialog zukommt. Der Zuhörer muß dem natürlich fließenden Geſpräch ununterbrochen folgen können und die im Stücke dargeſtellten Charaktere in ihren feinſten Regungen deutlich ſich entwickeln ſehen, ſoll nicht unerträgliche Langeweile die Wirkung einer Aufführung ſein, in der einerſeits durch ungenügendes Textverſtändnis die Handlung nicht in allen Details aufgefaßt werden kann, andererſeits das muſikaliſche Ohr in ſymphoniſchen Orgien keinen genügenden Erſatz findet. Die Oper „Intermezzo" eröffnet in ihrer Abkehr von den altbewährten Liebes- und Mordaffairen des landläufigen Opernlibrettos, mit ihrem vielleicht allzu kühnen Griff ins volle Menſchenleben, dem muſikaliſch-dramatiſchen Schaffen einen *neuen Weg*, den andere nach mir vielleicht mit mehr Talent und Glück gehen mögen. Ich bin mir klar, daß auf dieſem bisher unbetretenen Wege ſich der korrekten Ausführung meiner Abſichten gewiß von mir noch nicht geahnte Schwierigkeiten entgegenſtellen werden.

Der Sänger im beſonderen ſei daran erinnert, daß nur der regelrecht gebildete Konſonant jedes, auch das brutalſte Orcheſter durchdringt, während der ſtärkſte Geſangston ſelbſt von einem auch nur mittelſtark ſpielenden Klangkörper von 80 bis 100 ſpielenden Muſikern mühelos übertönt wird. Ich ſelbſt habe beſonders in Wagnerſchen Tondramen erlebt, daß Sänger mit großen Stimmen und ſchlechter Ausſprache ohnmächtig in den Orcheſterwogen verſanken, während Künſtler mit kleineren Stimmen und ſcharfer Konſonantenausſprache bewußt phraſierend ohne Anſtrengung das *Wort des Dichters* gegen die Tonfluten des Orcheſters *behaupten konnten*.

Das Heidelberger Bachfest.

Von Hans Joachim Moser, Berlin.

Als am Freitag, den 3. Juni, nachmittags, im neuen Schurmannschen Universitätsbau mit der Gundolfschen Aufschrift „Dem lebendigen Geiste“ die Generalversammlung der Neuen Bach-Gesellschaft stattfand, ergab sich's, daß zwar zahlreiche Mitglieder, auch mehrere vom „Ausschuß“, aber (außer dem Breitkopfischen Schatzmeister Herrn v. Hase) nicht *ein* Herr vom Vorstand erschienen war — weder Simons noch Seiffert, weder Straube noch Schumann, weder Schneider noch Heuß, der aber doch aus den Erläuterungen des Programmbuchs zu uns sprach. War dieses Vacat eine Verkettung zufälliger Umstände, oder fürchtete man den noch umgehenden Geist weiland des energischen Philipp Wolfrum, der zwar Bach allzu neudeutsch aus einer anti-musikhistorischen Perspektive zwischen Reger und R. Strauß gesehen, aber ihn wenigstens viel und herzhaft aufgeführt hatte? Ich erwähne diesen Umstand deshalb, weil er wie ein Symbol der ganzen diesmaligen Festsituation wirkte; die Neue Bachgesellschaft hatte eigentlich nur das Plakat und den Mechanismus ihrer Leipziger Geschäftsstelle hergeliehen; im übrigen war es eine rein lokal aufgezogene und verantwortete Angelegenheit. Das kann insofern gelobt werden, als man sich solcher dezentralisierten Initiative, dieses idealistischen Wagemuts an der Peripherie dankbar freuen darf und das Fest schon vom Programm her seine eigene Note erhielt, die in seinem ausgezeichneten programmatischen Vortrag Professor *Besseler*, im Kern vielleicht gar nicht so sehr von *dieser* Hauptrichtung erbaut, liebenswürdig auf die Formel brachte: „Romantische Natur schon halb südlichen Einschlags — also Bach als der Durchbrecher im Sinn einer jungen Generation, in Auseinandersetzung mit dem Italienertum, und seine ganz allmähliche Konsolidierung aus dem Weimarer willensdurchglühten Artismus in die Leipziger symmetrische Statik des Gottesbesitzers hinüber“ — ein fein durchgeführtes Muster innerer künstlerischer Entwicklungsbiographik, das bewies, daß in Heinrich Besseler nicht nur eine Autorität mittelalterlicher Quellenbeherrschung und ein Beobachter jüngster soziologischer Strebungen, sondern auch ein meisterlicher Deuter der Renaissance- und Barockprobleme vor uns steht. Man wünschte dem Vortrag im nächsten Bach-Jahrbuch wieder zu begegnen. Aber von dieser glücklich betonten Heidelberger Sondernote abgesehen: wenn, wie es hier der Fall war, über vierhundert auswärtige Bach-Enthusiasten das heute schwer errungene Opfer einer eigens unternommenen Reise wagen, so müssen sie erwarten dürfen, daß wenigstens stilistisch und technisch alles Gebotene von der Neuen Bachgesellschaft als solcher gedeckt werden kann. Es sollte also künftig die Bachgesellschaft ihr autoritäres Schild nur dann herleihen, wenn die Persönlichkeiten der Hauptdirigenten dieserhalb außer allem Zweifel stünden, oder sie soll verlangen, daß ein Bachkenner wie z. B. Max Schneider oder Otto Schröder, Schering oder Otto Richter, Ramin oder Döbereiner als „konsultierender Chirurg“ für die letzten Wochen hinzugezogen wird, um der Bachgesellschaft das Tragen der Mitverantwortung zu ermöglichen. Das würde sich auch auf die Auswahl der Instrumental- wie der Vokalsolisten zu beziehen haben, denn man hatte diesmal in mehreren Fällen den Eindruck, daß Persönlichkeiten herangezogen worden waren, die gewiß an sich hohe Qualität besitzen, die man aber nicht danach ausgewählt, daß sie gerade für *diese* Aufgaben die allergeeignetsten wären, sondern „weil sie ohnehin bei den Heidelberger Konzertbesuchern so besonders beliebt sind“. Diese bekannte Bequemlichkeitskonstante von „Numero sicher“ sollte bei derartiger Gelegenheit eben zugunsten der eigentlichen Bach-Pilger nicht überwunden werden, selbst *wenn* dadurch ein paar ortsansässige Stammgäste weniger ins Konzert gehen sollten — es war ohnehin fast jede Veranstaltung des Festes erfreulich überfüllt. So hatte sich der Vorstand praktisch darauf beschränkt, der Generalversammlung ein paar Wahlvorschläge übermitteln zu lassen, die das Plenum gern übernahm: *Heuß* wurde aus dem Ausschuß in den Vorstand gewählt, neu in den Ausschuß wurden berufen: Curt *Thomas* in Leipzig und Christhart *Mahrenholz*

in Hannover. Als nächſte Feſtorte wurden beſtimmt: Dortmund für 1933, Bremen für 1934, Leipzig für 1935; in Reſerve für etwaige Ausfälle bleiben Breslau, Lübeck und Königsberg.

Man wolle aus dieſem organiſatoriſchen Prologus nicht entnehmen, daß alles ſchlecht geweſen wäre; im Gegenteil boten manche Einzelheiten ſtarken Eindruck, und die geſamte Vortragsfolge der drei Tage, die im weſentlichen „von Weimar über Cöthen bis in die Leipziger Anfänge“ führte und ſogar einen ganz weiten Bogen „von Giov. Gabrieli bis J. Chriſtian Bach“ ſchlug, war mit ihrem Vorherrſchen der Kantaten- und der Konzertform durchaus glücklich. Aber es mangelte an jenem Kraft- und Vorratsüberſchuß ſeitens der beteiligten Dirigenten, von denen die Faſzination wirklicher Führerſchaft hätte ausgehen müſſen. Der junge ſtädtiſche Muſikdirektor Kurt Overhoff, mit einem Fuß noch in Koblenz, verſpricht ein guter Orcheſterleiter zu werden, der aber vorläufig viel mehr bei R. Strauß beheimatet erſcheint und von dem Programm ſeines Orcheſterkonzerts vor zwei Monaten vermutlich noch keine Note geſehen hat. Er fand ſich damit nach der klanglichen Seite ſehr wacker ab (Orcheſterſuite D-dur Nr. 4), wenn ihm auch für das Begleiten mit Orcheſter (Ratswahl-Ouvertüre, E-dur-Violinkonzert) noch die volle Schmiegſamkeit und Geiſtesgegenwart fehlt. Bei der herrlichen Gabrieli'ſchen Sonate in fünf Chören zu 22 Stimmen, einem Höhepunkt des Festes, hatte ihn wohl Beſſeler, u. a. durch Einfügung der ſtiliſtiſch gebotenen Paſſagen-Diminutionen, treulich beraten. Schwieriger liegt der Fall bei Prof. Dr. H. M. Poppen, dem Univerſitätsmuſikdirektor und Schüler von Wolfrum und Reger, der ſehr vielerlei tat, ohne doch voll zu überzeugen: er orgelte im Gottesdienſt, cembalierte — unmittelbar hinter Günther Ramin! — in der Kammermuſik, dirigierte eine Überzahl von Kirchenkantaten; es iſt eine alte Sache, daß er mit dem Heidelberger Orcheſter zu keinem inneren Kontakt kommt, und es war traurig, daß die ohnehin nicht ſehr hochwertigen Spieler das Eröffnungskonzert in der Kirche und den Namen Seb. Bachs dazu benutzten, um dieſe perſönlichen Differenzen durch ein geradezu miſerables Spiel auszutragen. In der heutigen ſozialen Situation kann man Herrn Poppen einzig raten, endgültig ſeine Hände vom Heidelberger Orcheſter zu laſſen. Auch ſeine Chorleitung beim Bachverein ſtand unter keinem ſehr glücklichen Stern: nicht eine exponiertere Stelle der Chorſoprane kam am Kantatenabend klar und ſauber intoniert heraus, weil jede der Stimmführerinnen ihren Sondertremulanten zieht; die Tenöre ſchrien manchmal ohne Deckung — hier bedarf es Monat um Monat choriſcher Stimmbildungs- und Intonationsübungen durch jemanden, der von ganzer Seele Vokaliſt iſt; dann wäre mit einer Intelligenz und einem Stimmenmaterial, wie ſie der Heidelberger Bachverein beſitzt, Prächtiges zu erreichen. Auffallend unſicher war auch mehrmals die Wahl der Tempi und unverſtändlich die viel zu langen Pauſen zwiſchen den Einzelſätzen der Kantaten; ſo gerieten (mit Ausnahme der Mezzoarie im Magnifikat) faſt alle Allegri zu flau, und Poppen ließ ſich immer wieder durch ſeine Soloſopraniſtinnen ins Schleppen bringen (Kantaten 31 „Der Himmel lacht“, 106 „Gottes Zeit“, 152 „Tritt auf die Glaubensbahn“, 80 „Ein feſte Burg“). Bei ſelbigem Kantatenabend verkannten auch die an ſich beſtens bekannten Soliſten (Merz-Tunner, Dierolf, Bröll, Alb. Fiſcher) die Akuſtik der Peterskirche, indem ſie faſt dauernd in ſehr kräftigem Forte ſangen, ſo daß das polyphone Geflecht der Inſtrumentalſtimmen allzuoft übertönt wurde. Die entzückende Hochzeitskantate „Weichet nur, betrübte Schatten“ fand in der Univerſitätsaula durch Frau Merz-Tunner weder rhythmiſch noch klanglich eine löbliche Interpretation; nachdem die Sängerin vor etwa zwei Jahren ſich durch eine Wiener Stimmbildungskur in vorzügliche Verfaſſung hatte bringen laſſen, treibt ſie ihre Höhe jetzt wieder in eine „hochdramatiſche“ Breite, die das an ſich ſo hochwertige Organ gefährdet und ihr vieles Hochgelegene einfach unzugänglich macht. Dieſe Kantate müßte rokokohaft ſchlank geſungen werden, die Töne müßten wie kleine Pfeile von einer klingend geſpannten Sehne ſchnellen. Ähnlich wünſchte man der an ſich ſtimmlich vorzüglich diſponierten Frl. Dierolf, ſie möge ihren Ehrgeiz nicht in rieſenhaften, dick nach „U“ hin getriebenen Tönen ſuchen, wie am erſten Abend: ihr edles Organ klingt noch viel ſchöner, wenn ſie jene Schlankheit betont, die zu ihrer ganzen Natur ſtimmt, ſo in

der prachtvoll gelungenen Magdalenenarie des Osteroratoriums. Eine Freude ist es immer, der gesunden Sonorität Albert Fischers zu lauschen, wenn sie auch mehr zu Händel als zu Bach neigt; Rob. Bröll erledigte sich sympathisch seiner Aufgaben (u. a. Ph. Em. Bachs Solokantate „Selma"). Unter den Sängern in der Gottesdienstkantate (Nr. 76, „Die Himmel erzählen") tat der schlichte Alt von Agnes Schiier musikalisch und gesanglich sehr wohl, auch der Bassist R. Haym ist mit warmer Anerkennung zu nennen.

An der Spitze der Instrumentalsolisten stand für mein Gefühl Günther Ramin (jüngstens „Professor"), der sich mit einem hochinteressanten, im weitausgesponnenen Mittelsatz ergreifenden Cembalokonzert von Friedemann Bach einen großen Erfolg erspielte, zumal da er auch die begleitenden Instrumentalisten von seinem Neupert aus in Schwung zu bringen verstand. In einer Orgelstunde, die bis auf eine fesselnde Böhm-Variationenkette ganz Joh. Sebastian gewidmet war, bewährte er sich als Orgelmeister, der mit wunderbarer Durchsichtigkeit und echter Musikalität das reichbestimmte Walcker-Instrument regierte. Seine Registrierung war sehr geschmackvoll, er enthielt sich erfreulich neuester Quintier-Manieren; höchstens wäre ihm zu bedenken zu geben, ob die „barocke" Neigung, reale Fugenstimmen nur im Zwei- oder sogar Einfußregister zwitschern zu lassen, statt sie wenigstens mit einem zarten Vierfuß zu grundieren, ganz gerechtfertigt ist. Das Ohr des Zuhörers muß die komponierte Linie als solche verfolgen können — sonst besteht die Gefahr, daß sie bloß noch verzirpt und verraschelt. Gleichwohl war es eine echte Feier- und Weihestunde! Zu diesen Klangproblemen gehörten auch die Lautenklavier- und Viola d'amour-Vorführungen. Für erstere hat die Firma Ammer in Eisenberg eine von J. Adlung angegebene Konstruktion Seb. Bachs erneuert, und das Instrument, das einfach die Mensurverhältnisse der Theorbe auf Tastenmechanik überträgt, frappiert zunächst durch seinen Klangzauber. Aber eine Laute ersetzt es trotzdem nicht; denn abgesehen davon, daß es die Stimmung nicht zu halten scheint, fehlen die glissando-Möglichkeiten des Lautenkragens, und wenn man hier auch leichter polyphon spielen kann, so verführt die Tastatur andererseits zu einer Überhetzung des dem Lautenisten zugänglichen Zeitmaßes, wie es die — an sich sehr famose — Wiedergabe der Lautensuite in e-moll durch Marthe Bereiter bewies. Die Liebesbratsche spielte Prof. Hindemith *ipsissima persona,* und es war ein Vergnügen zu beobachten, wie weit die innere Anteilnahme seines Spiels (trotz äußerlicher Gelassenheit) seine Umgebung überragte. Aber sein Instrument ist von dem verschleierten Silberklang, den es haben soll, ziemlich weit entfernt: von der Quarten-Stimmung und ihren Akkorden abgesehen, klingt es so hell und offen wie zwischen Geige und Bratsche; Bespannung und Resonanzbesaitung müßten wesentlich gambenhafter geregelt werden.

Als Violinsolist gewann Prof. G. Kulenkampff den stürmischen Publikumserfolg, den ein Geiger seines Könnens verdient, und zu seinem E-dur-Konzert konnte man sich trotz zuviel Glätte bekennen. Die Ciaconna dagegen packte er doch nur an der eleganten Außenseite der Technik; ihre geheime Dämonie, wie sie bei Joachim glühte und bei Ad. Busch kocht, bleibt seiner Kühle wohl nicht erreichbar. Das sei kein Vorwurf; die Hauptstärke des ausgezeichneten Künstlers liegt eben anderswo. Endlich die Organisten: der junge Herbert Haag konnte in der e-moll-Fuge (Gottesdienst) mehr von seinem bereits beachtlichen Können überzeugen als in Bachs Transkription eines Vivaldi'schen Konzerts, wo ihm Nervenunruhe noch die Präzision minderte; einen vollen Erfolg erspielte sich die Boell-Schülerin Renate Noll mit Bachs Übertragung des E-dur-Präludiums von der Solovioline auf die Orgel — die Haupt-Eins verdient dabei natürlich wieder der alte Sebastian für seine herrliche Orchesterinstrumentierung. Den Beschluß machten das fast unbekannte, aber geradezu herrliche Osteroratorium und das so maifrische Magnifikat (diesmal löblicherweise mit den Chorälen als Fernchören, die freilich als solche zu robust und greifbar nah gerieten). Der Festprediger Prof. D. Renatus Hupfeld verglich den Thomaskantor schön mit jenen Boten des Herrn, die zum großen Abendmahl Gottes einladen: „Kommt, es ist alles bereitet!"

Das deutsche Tonkünstlerfest in Zürich.

Von Fritz Gysi, Zürich.

In einer Zeit, da die wirtschaftliche Not schwer auf die Kunst drückt und selbst die „freie" Schweiz ihre Gastlichkeit nicht mehr im früher üblichen Maße walten lassen kann, hat die Kongreßstadt Zürich das Plenum des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu dessen 62. Tagung empfangen. Wir Schweizer haben an den Umstand, daß das für das Krisenjahr 1932 anberaumte Tonkünstlerfest ausnahmsweise auf neutralem Boden stattfand, die Erwartung geknüpft, daß die verantwortlichen Organe für ihre demonstrativen Konzerte ein möglichst überparteiliches Programm aufstellen würden. Daß das schweizerische Tonschaffen darin verhältnismäßig so stark vertreten war, deutet auf eine noble Geste den Gastgebern gegenüber. Ob diese Bevorzugung schweizerischer Musik (Schöck, Courvoisier, Brun und Beck) zweckmäßig war und den reichsdeutschen Verbandsinteressen entsprach, wage ich nicht zu entscheiden. Als Außenstehendem geziemt es mir auch nicht, nach den Gründen zu forschen, die zur Festsetzung des diesjährigen Turnierprogramms geführt haben. Indessen läßt sich die Verwunderung darüber nicht ganz unterdrücken, daß Angehörige des Musikausschusses (und im besonderen auch deren Schüler) auf der Werkliste ausgiebig vertreten waren. Erfreulich an dem fünftägigen Feste, für dessen organisatorische und künstlerische Durchführung unsre unter dem Oberbefehl von Volkmar Andreä stehenden musikalischen Institutionen ausreichend Gewähr boten war die Tatsache, daß es ohne musikbolschewistische Ungeheuerlichkeiten und ohne gröbliche Attentate auf den guten Geschmack verlief. Im Brennpunkt des Interesses standen naturgemäß die beiden großen und technisch anspruchsvollen Werke von Hindemith und Schöck.

HINDEMITHS ORATORIUM.

Wer Paul Hindemiths bisheriges Schaffen verfolgt hat, dem mußten seine Bemühungen um einen lapidaren Chorsatz auffallen, den er zuweilen auch dort anzubringen pflegte, wo er textlich kaum gerechtfertigt war („Cardillac", „Neues vom Tage"). Dieses offenkundige Bedürfnis, sich vom instrumentalen Ausdruck zu emanzipieren und auf den Grundpfeilern der klassischen Polyphonie, wenn auch in einem neuen harmonischen Sinne weiterzubauen, mochte ihm die Idee eines Oratoriums eingegeben haben. So entstand „Das Unaufhörliche", womit Hindemith nun so ziemlich alle dermalen noch gangbaren Kompositionsgattungen durcherprobt hat.

Den Stoff zu diesem Oratorium senza testo fand er bei Gottfried Benn, einem Arzt und Dichter, der in symbolisch verknoteter, orphischer und hie und da sehr geschraubter Sprache das uralte kosmologische Rätsel des „Stirb und werde" zu deuten versucht. Man wird keinen strengen Maßstab an dieses vielfach bloß gestammelte Literaturprodukt legen dürfen, kann jedoch seine schon durch die äußere Gliederung gegebene musikalische Verwendungsfähigkeit nicht anzweifeln. Denn von vornherein und klar werden dem Chor, den Solisten und dem Orchester ihre Aufgaben zugemessen.

Der Komponist, der hier einlenkt und mit Gottfried Benn der dichterisch-philosophischen Betrachtung über den ewigen Fluß der Dinge, über das schon von Heraklit erkannte, das Weltgeschehn im Gang haltende Urgesetz verfällt, muß allerdings gewärtigen, auch mit seiner Musik ins Tanszendentale abzuschweifen. Dies aber ist nicht der Zweck des Oratoriums, das, wenigstens in seiner geschichtlich gewordenen Gestalt, gern an eine greifbare Handlung anknüpft. So stellt denn Hindemiths Partitur eher ein Konglomerat oratorischer, mit Monologen und Dialogen untermischter Chöre dar als eine durch ein fortschreitendes stoffliches Bewegungsmotiv episch zusammengehaltene Tonschöpfung. Zwar scheiden sich deutlich die einzelnen Abschnitte, worin von den das „Unaufhörliche" überbrückenden Mächten der Wissenschaft und Kunst, der Liebe und Religion die Rede ist. Der Gefahr jedoch, mit diesen poetischen Umschreibungen des ewigen Wandlungsbegriffes ins Monotone zu geraten, ist Hindemith nicht ganz entgangen.

Er führt uns in seinem jüngsten Werke weite Strecken hin durch akustisches Ödland, über dessen Dürre hinweg seine Musik sehr „unaufhörlich“ klingt. Durch die energetische Kraft und schroffe Gegensätzlichkeit der übrigen Nummern aber benimmt er dem Titel seines Oratoriums die ominöse Nebenbedeutung, und der Gesamteindruck, den man vom „Unaufhörlichen“ gewinnt, ist entschieden ein positiver. Denn Hindemith ist der Kunst, die Hörermasse ohne theatralische Beihilfe in Bewegung, ja sogar in Erregung zu setzen, nirgends so nahe gekommen wie in diesem Werke, das nach der technischen Seite hin den Kreis des Gewohnten nicht überschreitet. Im Orchester hat Hindemith eher eine Reduktion vorgenommen, ohne dadurch dessen illustratives Vermögen abzuschwächen. Als echtes Kind seiner Zeit wirkt er übrigens dort am unmittelbarsten, wo ihn der Text auf technische und wirtschaftliche Aktualitäten führt: „Raketenautos an den Mond“, „Projektilaviatik an die Sterne“, „Die Staatsanleihen liegen fester!“, „Ich bin Relativist“ — all diese Stichworte erfahren in Hindemiths Musik, die, wo es sein muß, vor kräftigem Jazzgedröhn (zwar ohne Saxophon!) nicht zurückschreckt und rhythmisch wie dynamisch zu elementaren Schlägen ausholt, eine ironische Beleuchtung. Hier drängt sich (schon textlich) die Parallele auf mit Honeggers „Cris du monde“, wo der Widerspruch zwischen der lärmend hastenden Realität und dem erträumten Dasein freilich viel ernsthafter in Erscheinung tritt.

Diese mit dämonischen Säften geladene Parodistik stellt aber nur die eine Seite von Hindemiths Begabung dar. Die andere, den musikalischen Urkräften zustrebende und aufs Ethische gerichtete erkennt man aus den prachtvollen Eckchören, aus dem den dritten Teil einleitenden herben Wechselgesang sowie aus gewissen monologischen Szenen (vornehmlich des Soprans und des Tenors), welche sich, orchestral zumeist nur andeutend untermalt oder durch ein obligates Instrument (Oboe) gestützt, gelegentlich zum förmlichen „Lied“ verdichten. Vor solchen Stellen (wie z. B. in dem zu monodischer Einfachheit zurückkehrenden „Säulen, die ruhn“) wird es offenbar, daß sich bei Hindemith hinter dem großen Könner noch etwas Anderes, Höheres regt, was ihn nicht nur das Verstandestechnische, sondern auch die Gefühlsmacht der Musik erleben läßt. Das einzige, was ihn noch hemmt und an der völligen Hingabe ans musikalisch Rauschhafte hindert, ist seine Scheu vor „natürlichen“ Zusammenklängen.

Mit der Aufführung des „Unaufhörlichen“ durch den „Gemischten Chor Zürich“ und das Tonhalleorchester nahm die 62. Versammlung des A. D. V. einen gloriosen Anfang, von dessen auch aufs Publikum sich erstreckender Bedeutung sich der Komponist persönlich vergewissern durfte. Der Festdirigent Dr. Volkmar Andreä, im berechtigten Vertrauen auf seine Sänger und sonstigen Helfershelfer, hat diesen oratorischen Introitus gleich zu einer Spitzenleistung gemacht, die den auswärtigen Besuchern einen klaren Begriff von der Wertbeständigkeit des in der Zürcher Tonhalle Gebotenen beigebracht haben dürfte. Der Chor einschließlich der Knabenstimmen sang mit bewundernswerter rhythmischer und tonlicher Exaktheit und fühlbarer Freude an der Neuartigkeit des Stoffes. Ein Blick in die Partitur belehrt uns sofort darüber, daß Hindemith keinen leicht zu bewältigenden Chorstil schreibt. Indessen dürfte sich in der Praxis manches müheloser gestalten, als wie es auf dem Notenblatt aussieht. Auch die Solisten waren sich ihrer Verantwortlichkeit voll bewußt. Den stärksten Eindruck hinterließ der Berliner Baritonist Hermann Schey, gegen dessen alle harmonischen Härten überwindendes sieghaftes Organ die Stimmen von August Rapold (Stuttgart) und Felix Löffel (Bern) an Prägnanz zurückstanden. Einer Spezialistin der Moderne wie Clara Wirz-Wyß verursachte es keine Mühe, die besonders reich bedachte Sopranpartie aus ihrer teils tatsächlichen, teils nur scheinbaren Erdenschwere zu erlösen.

SCHÖCKS „PENTHESILEA“

Will man diesem Werke, zu dessen Verlebendigung auf unsrer Bühne allerlei günstige Faktoren mitwirkten, gerecht werden, so heißt es zunächst einmal abstrahieren vom herkömmlichen Begriff der Oper. In wesentlichen Teilen nämlich ist Schöcks Partitur mehr Schauspielmusik als Musikdrama, und selbst da, wo sie in den traditionellen ältern Opernstil einlenkt, da tut

ſie es im melodramatiſchen Sinne, mit Mitteln alſo, die in ihrer künſtleriſchen Berechtigung angefochten worden ſind, ſeit überhaupt das Tondrama als ſelbſtändige Kunſtgattung beſteht. Für diejenigen, denen es Spaß macht, das uralte Aeſthetengezänk über Wert oder Unwert melodramatiſcher Formung fortzuſetzen, iſt Schöcks „Pentheſilea" jedenfalls ein geeignetes Streitobjekt. Denn das Für und Wider, beide können auf Grund deſſen, was der Komponiſt in ſeinem Einakter erreicht oder nicht erreicht hat, mit großer Wärme verfochten werden. Es iſt hier nicht der Ort, ſich in dieſen Streit einzumiſchen. Fragen wir lieber: wie hat Schöck ſich das Melodram zunutze gemacht oder allgemeiner, wie überhaupt iſt er bei der muſikaliſchen Einkleidung der Kleiſtſchen Amazonenkönigin zu Werke gegangen?

Gewaltſame Eingriffe ins Gefüge der Dichtung waren dabei nicht zu vermeiden. Ja, man möchte faſt ſagen, daß dieſe Zerſpaltung ihren Bau getroffen habe wie der raſenden Pentheſilea Mordzahn das Fleiſch Achills. Es war nicht anders möglich: dieſe künſtliche Blutentnahme bei einem Drama, worin gleichſam jedes einzelne Wort ſeine dramatiſch-ſymboliſche Bedeutung hat, mußte den Leib der Dichtung ſchwächen. Wohl hat der Komponiſt die Kleiſtſchen Verſe unangetaſtet gelaſſen. Manches aber mußte, um dem Tondrama adaptiert werden zu können, umgeſtellt, gekürzt oder gänzlich ausgemerzt werden. Erſt mit dem achten Auftritt des Originals ſetzt bei Schöck die Opernhandlung ein. Ferner ergab ſich die Notwendigkeit, Meroes angſtvolle Schilderung jenes ärgſten „Greulniſſes", nämlich der Zerfleiſchung des Geliebten, ins aktive Geſchehen einzubeziehen, und das, was der Dichter, getreu ſeinen antiken Vorbildern, mildernd in einem Botenberichte verbarg, ans grauſame Licht der Bühnenwirklichkeit zu zerren. Warum? Nun eben, um den Erforderniſſen des naturaliſtiſchen Tondramas, zu welchem Schöck neuerdings hinſtrebt, Genüge zu tun, um ſeiner in der ſzeniſchen Wirkung verhafteten Muſik eine ſolidere Handhabe zu bieten. Wenn man das rein Theatraliſche ins Auge faßt, ſo kann gar kein Zweifel darüber beſtehen, daß Schöcks Muſik dem Kleiſtſchen Trauerſpiel mächtig nachhilft. Im beſondern durch die ſorgſam erwogene Art, wie Schöck die Scharen der Prieſterinnen, der Amazonen und griechiſchen Kämpfer zu Chören ordnet, ergeben ſich Bühneneffekte, die mit bloß ſchauſpieleriſcher Praktik niemals bewerkſtelligt werden könnten. Was ſich hier durch die Zutaten des Muſikers im opportuniſtiſchen Sinne höchſt brauchbar, ja ſtimulierend erweiſt, das alles hat freilich nur Geltung in Bezug aufs Techniſche, aufs Dekorative. Für die Ausſchöpfung des ſymboliſchen und rein menſchlichen Gehaltes der Kleiſtſchen Pentheſilea war mit dieſem Verfahren nicht viel zu gewinnen.

Schöcks Partitur enthält zwei Stellen, die einen unmittelbar packen. Ich meine den wundervollen Ausſpruch, wo Pentheſilea ihre Freundin belehrt: „Der Menſch kann groß, ein Held, im Leiden ſein, doch göttlich iſt er, wenn er ſelig iſt!" Ihn hat Schöck vertieft durch eine ſpäter als Liebesmotiv wiedererſcheinende Tonfolge, die den zarteſten Eingebungen ſeines Liedſchaffens würdig iſt. Darin liegt Größe zugleich und künſtleriſches Beſcheiden. Es iſt der Ausdruck wahrer Ergriffenheit und löſt dieſelbe Empfindung auch beim Hörer aus. Sodann denke ich an jene in dumpfen Stößen heranbrandende Muſik beim Vorrücken des Argiverheeres, während Achill und Pentheſilea, beide ihre Heimat und Fürſtenrechte verteidigend, um Phtia und Themiscyra ſtreiten. In dieſer, in unheimlich obſtinaten Rhythmen bohrenden, aus gleichförmigen Geräuſchkomplexen herauswachſenden Kriegsmuſik regen ſich elementare Gewalten. Sie verkörpern jenes andere Element, woraus Schöcks Partitur ihre artiſtiſche Nahrung ſaugt, nämlich das kraß Naturaliſtiſche, unbarmherzig Schickſalmäßige, dem zuliebe der einſt dem diatoniſchen Ideal treu ergebene Lyriker ins Lager der Geräuſchkünſtler hinübergeſchwenkt iſt. Die beiden hier angeführten Beiſpiele ergeben zugleich den Maßſtab für die ſtiliſtiſche Beurteilung der Pentheſilea-Muſik. Mit ihrer Scheidung von arioſen Partikeln (leider ſind ſie weit in der Minderzahl) und einer kühnen, vor keinen Mitteln kakophoner Tonbindung zurückſchreckenden realiſtiſchen Aphoriſtik gemahnt ſie an Straußens „Elektra". Verbindungsfäden laufen auch hinüber zu Dukas („Ariane et Barbebleue"), oder man wird an die geheimnisvolle Art erinnert, wie etwa Frederick Delius, ein unſrem Stück artverwandter Künſtler, ſeine ſzeniſche Muſik ſpinnt. Läge nicht das Stoffliche ſo abſolut beziehungslos auseinander, ſo brauchte man ſogar einen Vergleich

mit Janacek nicht zu scheuen, dessen eigentümlich herbe Diktion sich mit Schöcks Tonsprache oft berührt. Dabei halte ich es sozusagen für ausgeschlossen, daß sich Schöck ausgerechnet von diesem tschechischen Meister habe beeinflussen lassen. Die Feststellung ist nur insofern interessant, als sie uns hilft, Zeitsymptome, wie sie im musikalischen Schaffen aller Kulturnationen oft gleichzeitig zutage treten, in ihrer künstlerischen Notwendigkeit zu erklären.

Um nochmals auf Schöcks Schlachtenmusik zurückzukommen: ein Großteil der Partitur wird von ihr beschlagnahmt. Die Gefahr der Monotonie war beinahe nicht abzuwenden. Und dennoch — Schöck hat das schier Unglaubliche vermocht, mit jedem Wechsel der kriegerischen Situation wieder neu und anders zu sein. Nicht etwa in der Art, wie Gluck in der tauridischen „Iphigenie" zwischen Griechen und Barbaren scheidet, hat Schöck hier getrennt. Nein, bei ihm sind vielmehr die beiden Heere — Amazonen und Argiver — im Künstlerischen zu einer grandiosen Einheit zusammengewachsen, genau so, wie die Seelen der Königin und des Nereidensohnes einander suchen. Wo immer es aber einen soldatischen Vorgang, einen Überfall, ein Handgemenge oder eine Flucht zu schildern gibt, da entwickelt Schöcks Phantasie eine Variabilität die heute, wo dergleichen Aufgaben von den Bühnenkomponisten gewöhnlich schematisch erledigt werden, um so ehrlichere Bewunderung verdient. Eigentümlichkeiten der Instrumentierung (äußerst starke Besetzung der Holzbläser, dagegen keine chorische Verwendung der Violinen, zwei Klaviere usw.) helfen mit, des Komponisten Einfälle dem tiefern Sinn der Dichtung gemäß zu gestalten.

Schöcks Penthesilea-Musik hat etwas Dunkles, Dumpfes, Schattenhaftes. Das bedingt auch den Stil ihrer szenischen Wiedergabe, die zu den schwierigsten, stellenweise fast unlösbaren Aufgaben moderner Bühnentechnik gehören dürfte. Die Kernfrage, nach außen hin, lautet in diesem Falle: Versteht man was oder versteht man nichts? (nämlich da, wo nicht nur deklamiert, sondern „gesungen" wird). Das sich unbändig gebärdende erdrückende Orchester spricht und agiert gewissermaßen für die, die oben auf der Szene singen, respektive ihre Stimmen in den unablässig brodelnden Hexenkessel der Instrumente herabschleudern müssen, und man findet auch in diesem Umstand die Schöcksche Stilmetamorphose bestätigt, die nun Schrei und hysterischen Krampf an Stelle dessen setzt, was ehemals Gesang hieß und die chaotische Finsternis des ganzen Dramas höchst selten durch einen melodischen Lichtstrahl aufhellt.

Im kleinen Musikführer durch die „Penthesilea" wird gesagt, Kleists Trauerspiel sei fortan ohne die Musik Othmar Schöcks nicht mehr denkbar. Ich möchte die Sache anders formulieren und die Vermutung aussprechen: Kleists „Penthesilea" wird sich in ihrer antikischen Reinheit behaupten t r o t z und n e b e n Schöcks Musik. Denn dieses Dichters Versprosa besitzt klanglichen Gehalt genug, als daß sie irgendwelcher vokalen oder instrumentalen Nachhilfe bedürfte. Eines aber wurde uns durch Schöcks Eingreifen dennoch hinzugewonnen: der ehrenwerte, wenn auch nicht restlos geglückte Versuch eines schöpferisch veranlagten Musikers, den hinter Kleists Tragödie der irrenden Liebe, des Geschlechterhasses sich bergenden Symbolbegriff im tönenden Bilde faßbar zu machen.

Die von Kapellmeister Max C o n r a d sorgfältig vorbereitete, von Hans Z i m m e r m a n n um einige szenische Verbesserungen bereicherte Festaufführung erfolgte in der Zürcher Originalbesetzung und trug sämtlichen Beteiligten große Ovationen ein. Im besondern verdient Maria M ü l k e n s' prächtige Leistung hervorgehoben zu werden, wodurch die von Schöck vielfach im anti-Kleistschen Sinne umgedeutete Gestalt der Amazonenkönigin an psychologischer Verständlichkeit gewonnen hat. Im aufreibenden Kampf mit dem Appassionato des Schöckschen Orchesters standen ihr bei als deklamatorische Helfer Walter W e n z l a w s k i, ein auch stimmlich muskulöser Achill, sowie die Damen H e l l w i g, B ö t t c h e r und D e l i u s.

VOKALMUSIK.

Man hat zwar den schaffenden und reproduktiven Festteilnehmern ein besonderes „geistliches Konzert" eingeräumt. Musik aber mit deutlich religiösem Einschlag ist auch anderswo zum Austrag gekommen. Merkwürdigerweise hatte sich gerade diejenige Novität, die dem Begriffe

geistlicher Musik am nächsten kam, auf die profane Liste verirrt. Ich meine den „Hymnus" (für Solosopran, Gemischten Chor, Orchester und Orgel) eines 24jährigen Dessauers mit dem verheißungsvollen und verpflichtenden Namen Heinz Schubert. Der Komponist sagt in der Programmerläuterung, sein Werk sei durch intensive Beschäftigung mit dem Persischen des Zarathustra (nicht Nietzsches!) angeregt worden. Die Eingebung seiner von wirklich hymnischem Feuer durchglühten Musik, welche den Begriff des „Sich in Gott verlieren" in herrlichem Wechselgesang zu durchdringen sucht, ist jedoch weit eher christlich als zendavestisch zu heißen. Durch Schuberts Kantate geht ein apokalyptisches Leuchten, und ich wüßte unter den jüngern Tonsetzern nur wenige zu nennen, welche vor dem Wort „GOTT" (man beachte seine Hervorhebung im Text) solch künstlerische Ehrfurcht bekunden. Bald dient es als gewaltiger Anruf, als förmliches Sanctus, bald wird es nur hingehaucht, als zagten die Sänger, es auszusprechen.

Wundervoll wie nach den einer Predigt gleichen, monodisch vorgetragenen Anfangszeilen die Chorstimmen sich verzweiten und zu einem schwellenden a cappella-Satze auswachsen, worauf dann zu den Worten „Demut wartet in Stille" das Solo anhebt, den „Geist hinklingen" läßt, zu steilen Höhen sich emporschwingt und (gemeinsam mit dem Chor) diese uns über alle Problematik hinwegtragenden Vokalwellen im Pianissimoruf des „ewig" verebben läßt. Schuberts „Hymnus", der aus chaotischem Instrumentaldunkel ans Licht steigt, wirkte in der Tonhalle mit der aufrüttelnden Kraft eines musikalischen Erlebnisses. Da ist wirklich wieder einer gekommen, der aus der Not seiner Zeit heraus singt und diesem innern Rufe folgt, ohne sich um die Klangrezepte der uns heute von allen Seiten bestürmenden Papiermusiker zu bekümmern. Schuberts mächtige Ode an Gott klingt nichts weniger als „modern". Struktur und Stimmführung halten sich vielmehr ans Vorbild klassischer Vokalmeister. Schubert selber kann, ja muß ein Meister werden, wenn er sich durch Parteisucht und Stilgeschwätz von der Bahn der „Wahrhaftigkeit" nicht abdrängen läßt. Der begeisterte Applaus nach dieser erhebenden Uraufführung wollte nicht zur Ruhe kommen und galt selbstverständlich auch den Ausführenden, vorab der Münchner Sopranistin Amalie Merz-Tunner. Der Glanz ihres sieghaften Organs vermochte jedoch den reibungslosen Komplex der durch den Häusermannschen Privatchor belebten Chorstimmen keineswegs zu verdunkeln, und den ganzen mystischen Chorus zusamt dem Orchester hielt Hermann Dubs mit sicherer Hand und wachem Geist zusammen.

Anspruch auf „geistliche" Würdigung hat auch Conrad Becks ruhig fließendes, auf den Legendenton abgestimmtes und einem hellen Schlußchoral zustrebendes Weihnachtslied „Es kummt ein Schiff geladen", das von der eben genannten Chorvereinigung weich und adventsfreudig vorgetragen wurde. Sodann war ein breiter Teil dem Liedschaffen Walter Courvoisiers eingeräumt. Dieser posthumen Ehrung eines den innern Wesenheiten der Tonkunst nachspürenden Lyrikers wird jedermann beigepflichtet haben. Courvoisiers „geistliche Lieder" sind, trotz mancher Anklänge an berühmte Stilmuster, ein Produkt durchaus eigener Prägung. Sie entsprangen einer Klangphantasie, die sich gern in mystische Vorgänge versenkte. Eine erste, über die Passion reflektierende Gruppe (darin die tiefgründige „Klage vor Gottes Leiden") war dem im Rhythmischen nicht eben starken, jedoch mit prachtvoller Stimme ausgerüsteten Berliner Bassisten Rudolf Watzke und, im Begleitpart, dem Zürcher Fraumünster-Organisten Ernst Isler anvertraut worden. Die zweite, aus dem Marienleben schöpfende Abteilung hatten Amalie Merz-Tunner und (am Klavier) Walter Lang übernommen. Hier, namentlich in dem populären „Ich will mich zur lieben Maria vermieten" sowie in dem wehmütigen Winteridyll „Der Wind auf leeren Straßen" trug die Ausführung ebenfalls das Signum poetischer nacherlebter Darstellungskunst.

Einen dankbaren Text von Matthias Claudius („O du Land des Wesens und der Wahrheit") hat der stilistisch der Münchner Schule verpflichtete Schlesier Karl Gerstberger aufgegriffen und zu einer etwas weitschweifigen, aber gehaltvollen Motette ausgestaltet. Gerstberger gehört nicht zu den Umstürzlern, und so bleibt sein auch satztechnisch mehr retrospektives als nach musikalischem Neuland ausschauendes Werk den Gepflogenheiten der älteren Motettenkunst in

manchem eng verbunden. Es war wiederum der Häusermann-Chor, der unter der einfühlsamen Leitung von Hermann Dubs der Novität einen ehrlichen Erfolg erwirkte. Bleibt noch ein Wort der Anerkennung für Hermann Reutters zwar befremdliche, aber wagemutige „Missa brevis" (op. 22). Oder sollen wir zu diesem Versuche, den heiligen Text in neue „Tonarten" zu fassen, einfach ein Fragezeichen setzen? Reutter lebt und wirkt in Stuttgart, aber seine Missa, deren vokalen Teil eine einzige Frauenstimme zu bestreiten hat, assistiert von zwei Streichern, nimmt sich in ihrer asketisch herben Art gänzlich unschwäbisch aus. Die Idee, das auf ein Minimum reduzierte Ensemble auf Alt, Violine und Cello zu verteilen, ist originell, muß aber auch das Gespenst der Monotonie heraufbeschwören. Wäre dem im Problematischen verstrickten Komponisten nicht eine so hervorragende Altistin wie Marta Fuchs beigesprungen, so hätte diese immerhin halbstündige „Kurzmesse" der Hörerschaft wohl manchen Verlegenheitsseufzer entlockt. So aber wurde die sängerische Tat zur Rettungsaktion für den Komponisten wie fürs Publikum, und wenn überhaupt jemand den Beweis zu erbringen vermochte, daß Reutters Missa brevis mehr ist als ein liturgisches Experiment, so war es diese durch Stimmumfang und Schulung wie durch innere Beseeltheit gleich imponierende Dresdener Künstlerin. Interessant ist übrigens bei Reutter die thematische Verknüpfung des Gloria mit dem Credo, des Kyrie mit dem Agnus Dei. In die Ausführung der bald akkordisch grundierenden, bald nach mittelalterlicher Motettenart selbständig fortschreitenden Instrumentalstimmen teilten sich mit brüderlichem Erfolg Willem de Boer und Fritz Reitz.

Im profanen Bereich überwog die stets noch beliebte Gattung der „Orchestergesänge". Dabei durfte auch eine junge Dame mitreden. Trude Rittmann (Köln) hat die Hand gleich nach dem Höchsten ausgestreckt, was der Musik bei ihrer Vermittlertätigkeit zwischen Wort und Ton zugänglich ist. Ein kühnes Unterfangen, das Urwort aller dichterisch-musikalischen Romantik, das Eichendorffsche „Schläft ein Lied in allen Dingen" mit der Experimentiersprache einer Konservatoristin meistern zu wollen! Das Beste in dieser „kleinen Suite für Koloratursopran und Kammerorchester" will sagen das, was man etwa als „Stimmung" bezeichnen könnte, hat Fräulein Rittmann ihrem Lehrer Ernst Toch abgelauscht. Spuren, die auf ein persönliches Verhältnis zu den drei romantischen Strophen deuten ließen, findet man nirgends. Dr. Andreä mit einem Teil des Tonhalleorchesters bemühte sich, diese Schülerarbeit in klingende Substanz zu wandeln, und Lucy Siegrist (Zürich) holte aus der Sopranpartie sozusagen mehr heraus, als drin steckt.

Mit seinen von Ilona Durigo kreierten fünf Orchestergesängen (Texte von Hanns Johst) nähert sich der Wiener Hans Erich Apostel dem dünnfädigen Expressionismus eines Alban Berg oder Anton von Webern. Die harmonische Zersetzung der Musik ist aber auch bei ihm noch nicht so weit fortgeschritten, daß der poetische Vorwurf darunter zu leiden hätte. „Herbstnacht" und „Schlaf" jedenfalls, diesen beiden auch instrumental dezent gehaltenen Nummern, ist Stimmungswert nicht abzusprechen. Über Gerhart von Westermans „Rezitativ und Arie" (Text von Regina Ullmann) ist wenig Signifikatives auszusagen. Dieser Münchner folgt der durch die Straußschen Orchesterlieder angebahnten Richtung, besitzt Sinn für Klangfarbe und erreicht effektvolle pathetische Aufschwünge. Durch Marta Fuchs vollends gewann seine Arbeit Kohärenz und Leuchtkraft. Ernst Toch in seiner „Musik für Orchester und eine Baritonstimme" (op. 60), nach einer Dichtung aus Rilkes „Stundenbuch" verlegt den Hauptakzent aufs Instrumentale und hat das Klopfen und Hämmern der „Werkleute" in ein faszinierendes Orchestercrescendo gebannt. Seine Musik klingt nicht sehr arisch, aber sie lebt und treibt vorwärts, ja sie ist in gewissem Sinne ekstatisch zu nennen, und eben dieses rassenmäßig bedingte ekstatische Moment wurde von Hermann Schey als dem famosen Interpreten der zum „Nachbar Gott" sich wendenden Monologe nicht verkannt.

Nun sollte auch der Chor nochmals zu Worte kommen. Sänger und Sängerinnen für die eingängliche „Frauentanzkantate" des Münchners Wolfgang v. Bartels (Uraufführung) stellte die Chorklasse des Zürcher Konservatoriums. Die Jugendlichkeit der Stim-

men und der frisch-freie Charakter des Werkes hatten hier eine überaus harmonische Wirkung zur Folge, zu welcher Hermann Schey als Solist das Seine beitrug. Bartels muß sich in der Poesie der Minnesinger recht zu Hause fühlen. Dafür spricht nicht nur die geschickte textliche Zusammenstellung seiner Kantate, sondern auch die Musik als solche, die zwar mit vom Zeitgeist abgestempelten, aber stets vornehmen Mitteln das zu umtönen versucht, wovon deutsche Dichter- und Musikantenherzen von jeher geträumt haben. Sein „Frauentanz" ist ein leichtflüssiger, ganz unpathetisch verlaufender Hymnus auf die „in Züchten" durchlebte und durchlittene Minnefreude. Es tut wohl, einem Komponisten zu begegnen, der das Joch gedanklich verklausulierter Musik, unter dem wir heute alle seufzen, von sich abzuschütteln wagt.

KAMMERMUSIK.

Der künstlerische Gewinn einer qualvoll überstreckten Matinée (müssen denn alle Festprogramme so uferlos sein!) waren zwei neue Streichquartette. Das eine (op. 35) von Hans G á l, dem Direktor der Städtischen Musikhochschule in Mainz, darf als wirkliche Bereicherung der Literatur angesprochen werden und hätte kaum eine empfehlendere Wiedergabe erlangen können als durch das hochwertige, auf moderne Musik besonders eingespielte Wiener K o l i s c h - q u a r t e t t. Dadurch, daß Gál auch gesangliche Elemente (meist sehr ariose Nebenthemen!) verwertet, bekommt seine ohnehin frische Musik etwas Gemütswarmes, Vertrauliches, und die rhythmische Bestimmtheit sämtlicher fünf Sätze halten das außerordentlich sympathische, spannkräftige Opus im Sinne einer zyklischen Einheit zusammen. Jedenfalls hat bei Gál, der kein Gefühlsmörder ist, auch das Herz mitzureden. Nach diesem wohltuenden Befund fahndet man vergeblich beim Deutschpolen Paul K l e t z k i, dessen d-moll-Quartett (op. 23) nicht nur zu lang, sondern auch zu verstandestrocken geraten ist. Mit Ausnahme freilich des ganz aus der Art schlagenden Scherzosatzes, der gleich nächtlichen Windstößen anbrandet und verweht und im gespenstisch walzernden Trioteil so etwas wie Totentanzstimmung verbreitet. In die sonst eher steife Novität haben sich die Herren vom Z ü r c h e r T o n h a l l e q u a r t e t t mit zähem Eifer verbissen und ihr Möglichstes getan, um sie gegenüber Gáls Arbeit nicht allzusehr abfallen zu lassen.

Was wäre ein heutiges Musikfest ohne Konzession an den Jazz! Man scheint offenbar den auf diesem Gebiete umsichgreifenden Entartungserscheinungen auch im Musikausschuß des A. D. M. eine gewisse Anhänglichkeit zu bewahren, sonst hätte eine Nichtigkeit wie des sonst vertrauenswürdigeren Wieners Otto J o k l „Heitere Suite" das Veto der Jury nicht passieren können. Ja, wenn das, was in diesem klanglich zersetzten Stück für Saxophon, Trompete, Posaune, Schlagzeug, Klavier und Geige als „parodistisch" oder „ironisch" gemeint ist, auch nur den Schein von Witzigkeit besäße! Aber Jokls „Pointen" stammen aus der allerbanalsten Alltäglichkeit, und jede Kaffeehauskapelle improvisiert so was geistvoller als der durchgeistigtste Alban Berg-Schüler. An diesem unwürdigen Dessert knabberten beharrlich die Herren Marcel S a i l l e t, Ernst S ö n d l i n, Anton R i p a, Max J a c o b i, Walter L a n g und Walter K ä g i unter der taktierenden Aufsicht von Alexander S c h a i c h e t.

ORCHESTRALES.

Wenn wir die Kompositionen, worin auch die menschliche Stimme (einzeln oder gruppenweise) ins Instrumentalgefüge miteinbezogen wird, abrechnen, so figurierten die eigentlichen Orchesterwerke in der Minderzahl. Eine Sinfonie stand nicht zur Diskussion, nur der Eingangssatz einer solchen, nämlich der fünften (Es-Dur) des Berner Kapellmeisters Fritz B r u n. Es war für uns Zürcher überflüssig, daß diese vergrübelte „Chaconne" die uns schon bei der Uraufführung gelangweilt hatte, wieder aufs Tonhallepodium kam. Interessanter war das Präludium zum andern Orchesterkonzert, dessen in diesem Zusammenhang gedacht werden mag: eine von Karl M a t t h a e i (Winterthur) virtuos gespielte Orgeltoccata und -Fuge des zielbewußten Österreichers Johann Nepomuk D a v i d. Das Violinkonzert (C-dur, op. 21) von

Günther Raphael (womit der Komponist selber ans Dirigentenpult gelangte), eine gewissenhafte, aber etwas lederne, im übertriebenen Respekt vor der Form eingetrocknete Arbeit, erwacht erst im Finale (Giga) zu geigerischem Leben. Den Solisten, Hans Bassermann (Weimar) kann man nicht zu den reisserischen Geigentalenten zählen. Die gedankliche Schwere des ersten Orchesterprogramms verlangte nach einer rein spielerischen Auslösung. Ein burleskes Finale sprudelte auf in Gestalt eines uraufgeführten Capriccios für zwei Klaviere von Herbert Trantow. Thematisch wird dieses launige und klaviertechnisch nicht uninteressante Unterhaltungsstück beherrscht von einer Fanfare aus dem Hühnerhof. Wo immer dieser Kikerikiruf erscheint, weiß ihm der Komponist neue koloristische Varianten abzugewinnen. Im Verhältnis zum Sachwert der Novität versprühte Dr. Andreä beinahe zuviel Kapellmeistertemperament. Bei den Klavierbrüdern Emil und Walter Frey hatte man den Eindruck, daß sie es mit ihrer Aufgabe gemütlicher nahmen, ohne den doppelspurigen Solopart seines kapriziösen Charakters zu berauben.

Das Cellokonzert von Hans Chemin-Petit (Berlin), das Emanuel Feuermann mit seinem blühenden Ton und flotten Anstrich herausriß, mag in Stoff und Haltung etwas akademisch anmuten, aber es hat einen großen Vorzug: es läßt das Soloinstrument zur Geltung kommen, während bekanntlich die meisten heutigen Konzerte gegen die Natur des Prinzipalinstrumentes geschrieben werden. Schon dieser rühmlichen Ausnahme wegen darf man das zweisätzige Opus von Chemin-Petit, das übrigens in seinem Rondo einen rassigen Einschlag bekundet, willkommen heißen. Die Zürcher Parade schloß mit einem eher traurige als zuversichtliche Gefühle weckenden Exzentrik-Finale, das der sich neuestens in der Rolle eines Musikclowns gefallende Alleskönner Ernst Krenek als „Thema und 13 Variationen" der nicht mehr staunenden Mitwelt anpreist. Mit diesem fragwürdigen Kehraus, der unsere unermüdlichen Tonhallemusiker zu manch virtuosem Extrastücklein animierte, nahm der künstlerische Pflichtteil des Zürcher Musikfestes ein heißes Ende. Wer noch weiterer „Erfrischung" bedurfte, der fand sie bei der zwanglosen Zusammenkunft der Gäste und Gastgeber im Tonhallepavillon.

EPILOG.

Man hat sich während der Zürcher Tagung nicht auf Exekutieren und Anhören von Musik versteift, sondern die Zeit auch für wissenschaftliche und organisatorische Arbeit verwendet. Ein Vortrag von Prof. Hans Joachim Moser (Berlin) über den „Stand der deutschen Schulmusikbewegung" brachte zwar keine neuen Erkenntnisse, erfuhr aber eine interessante praktische Auswertung durch die famosen Volks- und Kunstliedervorträge seitens der Zürcher Jugend (höhere Töchterschule) sowie der durch die Schülerschaft des Freien Gymnasiums im fröhlichsten Bühnentempo erfolgten Aufführung von Hindemiths Kindertheaterspiel „Wir bauen eine Stadt". Sehr rasch erledigte sich in der Aula der Universität, unter dem straffen Präsidium von Prof. Hausegger, die ordentliche Hauptversammlung des A. D. M., wogegen die in der Schmiedenzunft abgehaltene traktandenreiche Generalversammlung des Verbandes deutscher Musikkritiker mehrere Stunden in Anspruch nahm.

An gesellschaftlichen Zerstreuungen herrchte kein Mangel. Dem Begrüßungsbankett in der Tonhalle und der opulenten und stilvollen Bewirtung der Gäste durch Herrn H. C. Bodmer in den Saffransälen folgte eine von entgegenkommendem Juniwetter begünstigte Landpartie. Eine dicht geschlossene Autokolonne schlängelte sich über die Paßkrümmungen des Albis und Hirzel und machte Halt im Park des hoch über dem See gelegenen Mustergutes „Bocken", wo Frau Dr. Schwarzenbach-Wille die deutschen und schweizerischen Tonkünstler beim Thee unterm idealen Baumdach empfing und durch ihren Gutsbetrieb lustwandeln ließ. Die Herren von der Presse fanden sich, von hüben und drüben, bei einem vom Zürcher Preßverein, der „Neuen Zürcher Zeitung" und der „Schweizerischen Musikzeitung" gemeinsam offerierten Veltlinerschoppen.

Somit hat das Zürcher Tonkünstlerfest, das zum Teil durch die Kunstwerke als solche, haupt-

sächlich aber dank seiner reproduktiven Leistungen, so glänzend abgeschnitten, auch in geselliger Hinsicht seinen Zweck erfüllt. Die rege Beteiligung von seiten des einheimischen Musikpublikums, die weit über das erhoffte Maß hinausging, verdient um so mehr vermerkt zu werden, als der Zürcher Konzertbesucher sich dem Neuen und Unbekannten gegenüber sonst eher skeptisch verhält. In deutschen Kulturkreisen wird die 62. Tagung des A. D. M. keinen geringen Nachhall finden. Hat doch Zürich als Kongreßstadt die Empfangenden nicht nur durch seine traditionelle Gastlichkeit erfreut, sondern seinen internationalen Ruf als Musikzentrum auch vor dem gestrengen Areopag der auswärtigen Fachkritik voll gerechtfertigt.

Der närrische Musikant.

Von Josef Robert Harrer, Wien.

Weil ich von Haus zu Haus gehe und die Geige spiele, nennt man mich einen Musikanten. Und in meiner Brust, da springen die Melodien herum wie lustige Englein und jetzt wieder wie Teufel, die vor der unsterblichen Schwiegermutter des Höllenfürsten ihren Narrentanz aufführen.

Und man lacht über mich . . . Wie wenige sind es, die das Herz des Menschen verstehen und dort mitfühlen, wo andere mit billigem Mitleid erhaben die Nase rümpfen!

Oft habe ich gespielt, während man lachte und mit mir Possen trieb; und ich merkte alles erst dann, wenn ich die Worte „Närrischer Musikant" hörte. Dann bin ich gedrückt fortgegangen und habe nur noch schnell ein versonnenes Gesicht gesucht, auf daß ich an den Menschen nicht verzweifeln müsse . . . Und ich habe immer eines gefunden.

Da stehe ich im engen Hofe des Zinshauses und geige wie immer. Vor meinen Füßen fällt eine Kupfermünze nieder . . . Jetzt wieder eine . . . Ich neige den Kopf zum Dank und spiele weiter, ohne Unterbrechung. Ich warte der Seele, für die meine Musik viel mehr ist, ein Trost, eine Freude sogar . . .

Ein Fenster geht leise auf, ja, ich sehe es . . . Jung ist das Gesicht und traurig, der Blick starrt müde, so als suche er etwas.

Dir will ich spielen jetzt! Gib her, Geige, was in dich an Glück und trostvollen Tränen gezaubert ist.

Meine Geige, nein: ich selbst jauchze und sehe Italiens Himmel vor mir; er lacht wie eine verliebte, junge Frau. Und die Sonne streicht leise über sich wiegende Zypressen, ein süßer Wind singt mit, und meine Geige regiert.

Nun schleiche ich mit langsamen Tönen in Ungarns Ebenen. Weithin steht der brennende Abendhimmel und ferne trauert der einsame Steppenbrunnen. Dort lehnt ein junger Pferdehirte, er sinnt in das unendliche Rot und Gold, das der Sonne nachstirbt . . . Und meine Geige weint.

Und immer wehmütiger wird mein Spiel. Da ziehen Trauerzüge vorüber. Im glänzenden Prunksarg aus Glas liegt das schönste Mädchen der Welt. Zwölf Jünglinge gehen neben dem Leichenwagen; ihre Mienen sind ohne Trost. Und sie wollen auch sterben; denn die schwarzen Augen öffnen sich nicht mehr und der süßeste Mund ist tot . . .

Aber weine doch nicht, du liebes Kind dort oben am Fenster! Weine nicht; denn ich sagte dir noch nichts von meinem Kummer, ich sagte dir noch nicht, wie ich ein Narr geworden bin . . . Oder bist du glücklich, daß endlich die erlösenden Tränen so selig über deine blassen Wangen fließen? Ja, du bist glücklich jetzt . . . Und meine Geige erzählt.

An der weißen Straße, die durch rauschende Wälder zog und dort herauskam, wo das kleine Städtchen lag, stand das Haus, in dem du wohntest, du mit deinen Augen voll Sonnenschein.

Flink liefen deine Füße über die Treppe und selig waren die Küsse deiner jungen, roten Lippen. Ja, ich war damals der junge Student, dem du Treue für das ganze Leben versprachst. Denkst du der Sommertage noch, als wir im dunklen Forst das Märchen suchten und das Glück fanden? Geige, du weißt es noch, wie ich auf dem grünummoosten Felsblock saß und du dem geliebten Mädchen erzählen mußtest, was mein Mund nicht zu sagen wagte. Und rings raunten die Wälder von Jugend und Seligkeit. Und ihre rauschende Einsamkeit mit den hohen silbernen Wolken blühte um unser Glück, um unsere Hoffnung.

Aber ich war schon damals nur ein Musikant! Darum mußte auch unsere Liebe dem Drängen deines Vaters weichen, der von mir nichts wissen wollte, weil ich so unselig unbrauchbar für die Wirklichkeit dahinlebte.

Du fandest den anderen, und mir blieb meine Geige. Sie sprach auf mich ein in den Stunden, da ich vor Schmerz und Not närrisch zu werden glaubte. Und ich lebte der Musik und ich segnete dich, Geliebte, auf daß du glücklich werden solltest.

Mädchen am Fenster, weine nicht! Hat dich meine Geschichte so untröstlich ergriffen? Meine alltägliche Geschichte? Dir habe ich sie erzählen müssen, dir, weil du die Augen jener fernen Geliebten hast, weil du lebendig gewordene Vergangenheit bist.

Nun trockne deine Tränen! Horch nur! Meine Geige ist in einen jubelnden Tanzsaal gekommen. Da schweben glückliche Paare im Kreise, und meine Musik wird immer inniger. Siehst du das Glitzern auf den weißen Kleidern? Hörst du die Liebe in den geraunten Worten? Und packt auch dich der Glanz und das Leuchten in den Augen der Jugend?

Wiener Walzer, berauschende Musik, Töne aus Himmelsferne, Grüße der Unsterblichen . . . Und du, Schubert, Glücklichster von allen! . . .

Sieh, Mädchen am Fenster, du lächelst jetzt unter Tränen! Du winkst mir zu und — Nur kein Geld jetzt, ich bitte dich, kein Geld!

Und du wirfst mir doch etwas herunter; ja, da ist es! . . . Ein Blumensträußchen dem närrischen Musikanten. . . .

Und ich bin glücklich, während ich durch hastende Straßen meinem armseligen Heime zuwandere.

Musikant, der die Herzen in den Himmel führt!

Närrischer Musikant . . .

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Mit den „Kunstwochen" klang die Berliner Musiksaison aus. Eine mehr „künstliche" als „künstlerische" Steigerung des Musiklebens, dessen erschüttertes Fundament in heutiger Notzeit kaum ein künstlerisches Gebäude von ungewöhnlichem Ausmaß zu tragen vermag. Somit hielten sich die „Kunstwochen" in einem bescheidenen Rahmen, und zwei Erstaufführungen in der Oper sind als besonders hervortretende Höhepunkte anzumerken.

Mit der Wiederbelebung einer reizvollen kleinen Buffo-Oper „Die Banditen" von Offenbach erfüllte das Städtische Opernhaus eine künstlerische Verpflichtung dem Publikum gegenüber, das nach der schweren Kost neuzeitlicher Kunst den harmlosen Humor Offenbachs mit lebhafter Freude begrüßte. Innerhalb der heute grassierenden Offenbach-Renaissance, die mitunter auch mancherlei Nieten beschert hat, beansprucht dieses Werk eine Sonderstellung. Denn die in den drei Akten geschilderte Jagd der Banditen auf die fürstlichen drei Millionen bringt die überraschende Wendung, daß diese Millionen gar nicht vorhanden sind, weil sie inzwischen von ihrem Besitzer veruntreut wurden. Und die Pointe, daß in den höheren Ständen manchmal größere Banditen zu finden sind als unter den professionellen Räubern, gibt dem Libretto einen tieferen Sinn und hebt die Handlung über den Durchschnitt sonstiger textlicher Albernheiten des Offenbach-Stils. Die Musik enthält wirkungsvoll „schmissige" Melo-

dien und fein gearbeitete Ensemblesätze, die auch künstlerische Befriedigung gewähren. Das Hauptverdienst an dieser Aufführung gebührt Gustaf Gründgens, der das Werk nicht nur für die Bühne einrichtete und selbst inszenierte, sondern auch in der Rolle des gaunerhaften fürstlichen Schatzmeisters eine der für ihn typischen Gestalten charakteristisch verkörperte. Es fehlte nicht an Zeitanspielungen, wobei die Bankierkreise besonders schlecht wegkamen, an urkomischen Situationen in der Zeichnung der vertrottelten Banditen, und die Beine wurden im Cancan-Schritt eifrigst geschwungen. Eine besondere Anziehungskraft übte neben den Darstellern Burgwinkel, Pfahl, Eisinger u. a. die Mitwirkung eines weiteren populären Schauspielers aus, nämlich des „Banditen-Unterhauptmannes" Paul Westermeier. Die von Paul Breisach musikalisch geleitete Aufführung war der Schlager der Saison — und das begeisterte Publikum wurde nicht müde, für jedes Scherzwort mit stürmischem Beifall zu quittieren. Der Erfolg dieses Werkes war so groß, daß der Spielplan abgeändert werden mußte, um weitere Wiederholungen einlegen zu können. Ein gewiß seltener Fall!

In der Berliner Linden-Oper erlebte die von Dr. Julius Kapp vorgenommene Neubearbeitung der „Sizilianischen Vesper" von Verdi ihre Uraufführung. Die Musik wurde, abgesehen von einigen Kürzungen, beibehalten, die Handlung wurde straffer zusammengefaßt in sechs Bildern, und der bei Verdi unvollständige Schluß erhielt einen völlig neuen Inhalt. Nunmehr sieht man auf der Bühne die bei Verdi fehlende Ermordung des französischen Gouverneurs und den vergeblichen Opfertod seines Sohnes, der sich zwischen den Vater und die Verschwörer wirft, während die ihm angetraute Herzogin Elena freiwillig aus dem Leben scheidet. Dieser kinodramatisch kurze Abschluß ist eine folgerichtige Entwicklung der beiden Hauptgestalten der Oper: des Gouverneurs, der sich aus Freude über den wiedergefundenen Sohn aus dem Volksbedrücker in den Volksbeglücker umwandelt, und des Sohnes selbst, der in seinem Zwiespalt zwischen der Treue zum geknechteten Volke und der Liebe zu dem vom Volke gehaßten Vater den dramatischen Konflikt des Librettos liefert. Die übrigen Gestalten der Oper sind so blaß und schemenhaft gezeichnet, daß sie den Gesamteindruck wesentlich beeinträchtigen. Die Musik zeigt den Verdi der ersten Epoche mit seiner Gliederung in rezitativische und ariose Partien. Hervorragende Ensembles, treffliche Duette namentlich in den Szenen zwischen Vater und Sohn, die von einer sehr charakteristischen orchestralen Untermalung gestützt werden, wechseln mit Plattheiten und oberflächlichen Banalitäten ab, die den musikalischen Wert stark herabsetzen. Der Eindruck dieses uneinheitlich wirkenden Werkes bleibt zwiespältig und unbefriedigend, trotz der vorzüglichen gesanglichen Besetzung mit Heinrich Schlusnus und Helge Roswaenge unter musikalischer Leitung von Erich Kleiber, auf die sich der Beifall des Publikums konzentrierte.

Das reizvolle Lustschlößchen Monbijou war im Rahmen der „Kunstwochen" der Schauplatz einer festlichen Musikaufführung. Die „Gemeinnützige Vereinigung zur Pflege deutscher Kunst" hatte den ersten Teil der Faustmusik von Fürst Anton Radziwill ausgegraben, die genau vor 112 Jahren (24. Mai) an der gleichen Stelle in Anwesenheit der königlichen Familie zur Uraufführung gebracht wurde. Die Chöre stellte damals wie heute die Berliner „Singakademie", einst unter Zelter, diesmal unter Prof. Georg Schumann. Die kleine musikalische Kostprobe aus der ersten Szene genügte kaum, um sich ein Bild von Radziwills musikalischer Auffassung zu machen. Begleitmusik und Chöre erscheinen uns dürftig, oberflächlich, inhaltslos, der Tiefe der Goetheschen Dichtung werden sie keineswegs gerecht. Unter den Mitwirkenden ist der nunmehr fünfundsiebzigjährige Ludwig Wüllner als Faust hervorzuheben. Eine weitere Kuriosität des Programms war die von Karl Salomon geschickt und stilvoll instrumentierte Schiller-Ballade „Die Teilung der Erde" mit der Musik von Joseph Haydn(?), eine nicht gerade starke, aber durch die Liebenswürdigkeit einzelner Themen fesselnde Schöpfung.

Die Hauptanziehungskraft der „Kunstwochen" übten die Schloßhofkonzerte aus, die jedem Musikfreund für nur 60 Pfennig Gelegenheit boten, die Staatsopernkapelle und das Orchester der Städtischen Oper unter ihren ersten Dirigenten zu hören. Diese Einrichtung ist daher na-

mentlich vom sozialen Standpunkt aus lebhaft zu begrüßen. Es war ein unvergeßlicher Eindruck, als zu Beginn der Konzerte Fackelträger den prächtigen Schlüterhof mit seiner imposanten Barock-Architektur umsäumten, als hoch von den Zinnen des Schlosses ein Bläserchor mittelalterliche Wächterlieder ertönen ließen und als nach ihrem feierlichen Verklingen Erich Kleiber, Stiedry und Denzler den Taktstock ergriffen, um den Konzertteil zu leiten. Mit diesen wohlgelungenen Veranstaltungen, die für das Musikleben Berlins etwas absolut Neues waren, ist Berlin in erfolgreichen Wettbewerb zu ähnlichen Schloßmusiken (z. B. zu den bekannten Würzburger Serenaden) getreten.

Zur Erinnerung an den vor hundert Jahren verstorbenen Goethe-Freund Zelter veranstaltete die Stadt Berlin vier große Zelterfeiern in der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, in der Akademie der Künste, deren Mitglied Zelter war, und in der Singakademie. Diese dreitägige Veranstaltung wurde eingeleitet durch eine „Kleine Gartenmusik" im Park des Charlottenburger Schlosses unter Leitung von Professor Fritz Jöde. Gemeinsamer Gesang von Zelter-Liedern und Vorträgen Haydnscher Spielmusik umrahmten die kleine Ansprache Jödes, in der Zelter als erster „Staatsmann der Musik" charakterisiert wurde. Das Verhältnis zwischen Goethe und Zelter gab dem Redner Gelegenheit, die allzu schroffen Gegensätze zwischen Naivität und Geistigkeit zu beklagen, die eine Annäherung zwischen Volk und Wissenschaft verhindern und die selbst bei den „Führern der Zukunft" (?) noch keinen Ausgleich gefunden hätten. Die anschließende „Polonäse" durch den Park mit der Spielmusik an der Spitze verschob den Schwerpunkt der Jödeschen Absichten allzusehr auf das Gebiet des Naiven.

Den Höhepunkt der dreitägigen Berliner Zelter-Feiern brachte der Festakt in der Singakademie, die Zelter einst „zur Veredlung echten deutschen Kunstsinnes" erbauen ließ. In seiner Festansprache begrüßte der Akademiedirektor Prof. Dr. Georg Schumann nicht nur die Vertreter der Regierung und der Behörden, sondern auch die anwesenden Enkel und Urenkel Zelters. Die Festrede hielt der stellvertretende Direktor der Hochschule für Musik, Professor Dr. Georg Schünemann, der die Verdienste Zelters für die Hebung der Chorgesangpflege und der Kirchenmusik hervorhob und ein anschauliches, humoristisch gefärbtes Bild von der Probentätigkeit Zelters in der Singakademie entwarf. Auf dem bekränzten, mit der Büste Zelters geschmückten Podium erklangen geistliche und weltliche Massenchöre Zelters, darunter das imposante, doppelchörige Werk „Der Mensch lebt und besteht", sowie einige heitere Geselligkeitslieder für Männerchor. Die „Singakademie" unter Leitung von Prof. Schumann war zu diesem Zweck verstärkt durch den Berliner „Lehrergesangverein" sowie durch die „Berliner Liedertafel", die Nachkommen der Zelterschen Liedertafel. Dieser Veranstaltung ging ein kurzer, würdiger Festakt in der „Akademie der Künste" vorauf, der Zelter als Mitglied angehört hatte. Umrahmt von Sololiedern, die Emy v. Stetten zur Begleitung von Prof. Robert Kahn stilvoll vortrug, bildete die Gedenkrede des Direktors der Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Prof. D. Dr. H. J. Moser, über „Zelter und das Lied" den Mittelpunkt der Mittagsfeier. Der Vortragende bot in fesselnden Ausführungen einen tiefgehenden Einblick in die Stilprobleme der Zelterschen Vokalmusik und illustrierte seine Worte durch den Vortrag verschiedener Zelter-Lieder. Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die vier Zelter-Veranstaltungen der Stadt Berlin in individuellem Gepräge allen Verdiensten Zelters gerecht wurden, und daß das wichtigste Ergebnis dieser Feierstunden in dem Nachweis zu erblicken ist, daß der Komponist Zelter als Schöpfer volkstümlicher, herzgewinnender Vokalwerke zu Unrecht von der Nachwelt vergessen ist.

Zum Schluß eine flüchtige Erwähnung anderweitiger Konzertveranstaltungen des Berliner Musiklebens: Das Sinfoniekonzert des neuen Rundfunkdirigenten Eugen Jochum, der sich hierbei zum ersten Male den Berlinern vorstellte und als Interpret Bruckners einen ausgezeichneten Eindruck hinterließ. Man wird abzuwarten haben, ob der noch entwicklungsfähige, junge Dirigent allen künftigen Anforderungen gerecht zu werden weiß. Zweifellos aber dürfen wir in ihm eine starke Persönlichkeit erblicken, die alle Eigenschaften eines Dirigenten von echtem

Schrot und Korn in sich vereinigt und zu den wenigen Auserwählten gehört. Man darf hoffen, daß seine Tätigkeit in der Funkstunde eine neue Aera dieses auf musikalischem Gebiet stark vernachlässigten Institutes einleitet. Denn der bisherige Dirigent Bruno Seidler-Winkler ist als eine der unrepräsentativsten Persönlichkeiten des Berliner Rundfunks kaum jemals über die bescheidensten Anfänge der Dirigentenlaufbahn hinausgelangt. — Zu erwähnen ist ferner eine Gedenkfeier für Eugen d'Albert, veranstaltet vom „Bund deutscher Komponisten" unter Mitwirkung von Max v. Schillings, H. Jolles, Mafalda Salvatini und Paul Graener, der die Gedenkrede hielt. — Eines besonderen Zuspruches erfreuen sich die Orgelstunden in der Eosander-Kapelle des Charlottenburger Schlosses, die von Fachkreisen längst nicht genügend gewürdigt werden. Wir hatten das Vergnügen, an der Schnitger-Orgel nicht nur den Leipziger Pädagogen Friedrich Högner begrüßen zu können, der seine Leistung im Verlauf eines anspruchsvollen Programms mit der geradezu ideal wiedergegebenen Bach-Fuge krönte und sich als ausgezeichneter Organist erwies, sondern auch Günther Ramin, der dem Barockinstrument Registerwirkungen abzugewinnen wußte, die restlosen künstlerischen Genuß gewährten.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Mit dem Herannahen des Abschlusses der Spielzeiten erneuern sich die Erörterungen darüber, welche Hilfsmaßnahmen für den Weiterbestand unserer westdeutschen Bühnen und der von ihnen abhängigen Orchester getroffen werden können bzw. sollen. So legte in Köln der Kunstdezernent Meerfeld eine ausführliche Denkschrift vor, aus welcher folgende wesentlichsten Grundsätze herausgehoben sein mögen: „Die Aussichten für eine Verpachtung sind außerordentlich gering. Das Theater übt einen nachweisbar starken Einfluß auf den Fremdenverkehr aus und dient dem Ansehen unserer, an exponierter Stelle stehenden Metropole. Die Planwirtschaft wurde von allen Städten mit Ausnahme Düsseldorfs abgelehnt. Die Reisespesen lassen aber auch an sich eine solche Zusammenlegung als unrentabel erscheinen. Gewarnt muß davor werden, alteingesessene und wertvolle Kultureinrichtungen voreilig zu zerstören." In diesem Zusammenhang darf erwähnt werden, daß die Kölner Operntruppe mehrmals mit schönstem Erfolg in Luxemburg gastierte. In Holland wurde gegen die bekannte Bühne „Het Nederlandsch Tooneel" das Konkursverfahren eingeleitet, weil sie die hohen Pachtbeträge nicht mehr aufbringen konnte. In Mailand, so hört man hier, plant man die Schließung der weltberühmten „Scala", ebenfalls aus finanziellen Gründen. Also: „Ganz wie bei uns", ein allerdings nur geringer Trost im Leid. In Duisburg spürt man schon die Verminderung des Besuchs aus Holland infolge der allgemeinen Wirtschaftskrise, will aber dennoch Bühne und Orchester erhalten. Eugen Jochum wurde als Generalmusikdirektor der Berliner Funkstunde abberufen, zugleich mit der Verpflichtung, einige öffentliche Konzerte mit dem dortigen Philharmonischen Orchester zu geben. Hermann Scherchen, den man schon in dieser Stellung zu sehen glaubte, scheint damit endgültig aus dem Rennen ausgeschieden zu sein. Essens Oper wird wohl geschlossen werden: der Besuch ist schwach und Staatshilfe nicht zu erwarten. Schulz-Dornburg hat der Stadt seinen Abschied eingereicht, da er mit den vorgesehenen Mitteln keine künstlerische Arbeit mehr leisten könne, vor allem auch, weil mehrere seiner besten Mitarbeiter Verträge mit anderen Städten eingegangen sind. Serkin spielte bei Max Fiedler Beethovens Es-dur-Konzert, und eine neugeschaffene Kammermusikvereinigung ließ instrumentale und vokale Arbeiten von Hindemith, Strawinsky, Weber und Eisler sowie Slovenski hören. Im Opernhaus sah man unter Cohens Leitung Strawinskys Ballett „Pulcinella" mit Joos als Haupttänzer. Oberhausen beging die 10jährige Wirksamkeit Wilhelm Adams durch ein Festkonzert, wobei u. a. des Dirigenten „Musik für Streicher und

Hörner" zur ersten Aufführung gelangte. München-Gladbach wird seine Bühne halten können. Das Hagener Stadttheater gab im Mai und Juni Gastspiele in Bad Pyrmont. Für die weitere Zeit schlugen die Bühnenangehörigen ein Genossenschaftstheater bei verminderten Gagen vor. Mainz wird, vorausgesetzt, daß Staat und Reich nicht auf ihrer, die Unterstützung ablehnenden Haltung verharren, sein Theater fortführen. In Wiesbaden ist es zu einer Einigung zwischen Intendant Berg-Ehlert und Wallauer, dem Präsidenten der Bühnengenossenschaft dahingehend gekommen, daß ein Teil der gekündigten Mitglieder wieder eingestellt und ein anderer pensioniert wird, während für die übrigen an anderen Bühnen Platz gefunden wurde. Im Rahmen der Maifestspiele erschien bisher Mussorgskys „Boris Godunow" mit dem zur Zeit besten Vertreter der Titelrolle, Baklanoff, Glucks „Alkeste" in Mottls Einrichtung und Paul Bekkers Bühnenfassung, beides unter Dr. Zulaufs Leitung, und Berlioz' „Benvenuto Cellini" unter Rosenstock, außerdem Ignatz Liliens, nach Shaws Skizze geschriebene „Große Katharina", die zu Protestkundgebungen eines Teiles des Publikums führte. Die verwaiste Stelle Schurichts, der an den Leipziger Rundfunk als Nachfolger Szendreis ging, wurde mit Kapellmeister Albert aus Kaiserslautern besetzt. Dagegen ist leider der Plan einer gemeinsamen Theaterwirtschaft zwischen den Städten Magdeburg — Braunschweig — Dessau gescheitert und nur eine lose Arbeitsgemeinschaft zwischen Dessau, Braunschweig und der Berliner Städtischen Oper zustandegekommen. Auch über die Person des künftigen Magdeburger Intendanten ist man sich noch nicht einig geworden. In Wuppertal (Elberfeld-Barmen) ist ein Ausschuß zur Gründung einer Theater G. m. b. H. geschaffen worden. Eine Sammlung zur Erhaltung der Bühnen brachte nur ein geringes Ergebnis. Auch hier also liegt noch alles im Ungewissen. Intendant Dr. Maurenbrecher, der bei einem im Theater veranstalteten „Künstlerischen Abend" Zurufe des Mißtrauens aus der Zuhörerschaft erhielt, gab seinen Abschied. Franz v. Hoeßlin, der musikalische Leiter der Doppelstadt, geht nach Breslau. In Dortmund gab Wilhelm Sieben Bachs Pfingstkantate mit Pfitzners Romantischer, weiter an einem etwas bunten Abend neben Beethoven und Mozart Wagners „Faustouvertüre" und Casellas ziemlich platte „Scarlattiana", während das Opernhaus sich für Verdis „Rigoletto", Mozarts „Figaro" und Grüns „Böhmische Musikanten" einsetzte. Die Frage der Weiterführung der Oper ist noch nicht entschieden, dagegen ein Angebot der Berliner Bühnenfirma Rotter abgelehnt worden. Nach wie vor stärkste Teilnahme finden Gerard Bunks wertvolle Orgelfeierstunden, die immer wieder Neues in vollendeter Wiedergabe bringen. In Düsseldorf bot Horenstein Weills „Bürgschaft", Weisbach außer der Matthäuspassion einen Abend unter der Mitwirkung des Männerchors mit Werken von Cherubini, Berger, Gerstner. Seine Klage gegen die Stadtverwaltung wurde vom Arbeitsgericht anerkannt, jedoch will die Stadt weitere Instanzen anrufen. Die ein wenig voreilig in die Welt (von wem?) gesetzte Nachricht, es sei auf Weisbach in dessen Wohnung geschossen worden, klärte sich bald als harmlose Angelegenheit auf, beweist jedoch, wie geladen die Atmosphäre dort ist. Weisbach hat sich inzwischen mit der Stadt dahin geeinigt, daß er nach Erhalt einer Abfindung von 20 000 M. geht, aber noch zweimal im Laufe der nächsten beiden Winter als Gast dirigieren wird. In Aachen eröffnete man das Kurtheater mit Benatzkys Operette „Morgen geht's uns gut". Im Dom erlebte Lemachers neue Messe „Pax Christi" ihre erfolgreiche Uraufführung unter Rehmann. Kassel hat an Stelle des nach Mainz gehenden Trede den Mainzer Intendanten Edgar Klitsch berufen. Magdeburg sicherte sich an die gleiche Stelle den Oldenburger Intendanten Helmut Götze und vereinbarte mit dem Berliner Intendanten Legal eine Reihe von Gastinszenierungen. Münster hat sich in einer Berufung gegen die Entscheidung des Landesarbeitsgerichts an das Reichsarbeitsgericht gewendet, um seine Orchestermusiker entlassen zu können. Jedoch wird der Spruch dieser Instanz wohl ebenso ausfallen wie der betreffende Zwickaus, wo dahin entschieden wurde: die Stadt dürfe die Musiker wohl als Orchester auflösen, müsse sie aber anderweitig unterbringen. Das Stadttheater wurde vorzeitig am 1. Mai geschlossen. Intendant Bernau, der bei dem starken Personalbestand

und den hohen Preisen die Bühnen nicht mehr halten konnte, hat sich dennoch erneut um die Pacht beworben. Trier hofft, entgegen dem Vorschlag Intendant Skuhras, das Haus mit eignen Kräften durchzuhalten, mit dem Rheinischen Städtebundtheater Neuß, der Rhein-Mainbühne, dem Bühnenvolksbund und der Saarbrücker Oper einen Vertrag abschließen zu können.

Inzwischen ist die Gründung eines „Ruhrorchesters" erfolgt, das die Städte Duisburg, Essen und Bochum bespielen wird. Der Posten des Duisburger Theaterleiters wird nach Jochums Weggang nicht wiederbesetzt werden.

Köln gab trotz des offiziellen Konzertabschlusses noch eine ganze Reihe wertvoller Aufführungen. So bot das Opernhaus neben einer ausgezeichneten „Tannhäuser"-Neueinstudierung unter Fritz Zaun (Chöre: Werner Gößling) Franckensteins farbige Oper „Li-Tai-Pe" unter Szenkar. Im Opernhaus erstand der Wagnersche „Ring" unter Szenkar, nicht eben ganz stilecht. Unser Oberregisseur Hans Strohbach geht zu Hartung nach Darmstadt. Ob die neuen Männer Neudeck und Felsenstein unbedingt Hezel und Strohbach ersetzen mußten, bleibt eine Frage für sich, ebenso, ob es nötig war, den eigens als hervorragenden Chorleiter aus Mannheim geholten Werner Gößling fortzuschicken. Am Opernhause ist nach wie vor der Wechsel beständig, der ein ruhiges Arbeiten verhindert. Daß man auf Mozarts „Cosi fan tutte" als Schlußstück ausgerechnet das „Weiße Rößl" bringen will, spricht nicht weniger von einer inneren Unsicherheit. Das Städtische Orchester gab eine Haydn-Feier, die unter anderem die Kantate „Ariadne auf Naxos" und die „Sinfonie concertante" unter Abendroths Leitung brachte. Die Opernklasse der Hochschule ließ Boieldieus „Weißer Dame" unter Carl Ehrenberg eine ganz famose Wiedergabe zuteil werden. Für die Krebsforschung gab Abendroth mit seinem Kammer-Orchester und unter solistischer Teilnahme von Mia Peltenburg und Emanuel Feuermann ein höchst interessantes Konzert. Die Berliner Philharmoniker spielten unter Furtwängler Werke von Haydn, Berlioz und Beethoven und wurden, auch anläßlich des von ihnen in diesen Tagen begangenen 50jährigen Jubiläums, herzlich gefeiert. Elly Ney erschien mit ihrem neugebildeten Trio und legte Proben ihrer, auch kammermusikalischen Einfühlungskraft ab. Albert Schweitzer, der Goethepreisträger und Bachbiograph, spielte im Rahmen des Bachvereins meisterlich, vom Chor unter H. Boell trefflichst assistiert. Das Priska-Quartett spielte ganz hervorragend neue Werke von Westermann, Fehres und Klußmann in der Musikbücherei. Die Gesellschaft für neue Musik gab Gelegenheit, Ernst Křeneks, auf ziemlich dürre Texte des Wieners Karl Kraus komponierte „Lieder der Nacht" und „Die Nachtigall" zu hören, die keinerlei stilistische Klärung erkennen lassen. Aus dem reichen Programm des Rundfunks seien Einzelheiten hervorgehoben, so etwa Lehárs „Zigeunerliebe" (Anheißer), ein Konzert mit Wanda Achsel-Wien, Bachs Hohe Messe (Fiedler), ein Vortrag Albert Schweitzers „Aus meinem Leben", ein Chorkonzert unter Zimmermann mit neuen Werken von Bettingen und Ramrath, Wagners „Siegfried" (Anheißer-Buschkötter) an drei Abenden. Heinrich Lemacher war eine Vesperstunde gewidmet, die sein Streichquartett, einen Triosatz, Klavierstücke und wertvolle Chorwerke bot. Millöckers „Verwunschenes Schloß" brachte eine erfreuliche Bereicherung des Spielplans ebenso wie Umlaufs „Bergknappen", diesen reizvollen Vorläufer der Mozartschen „Entführung". In zwei Hörspielen erwies sich Gustav Kneip als hochbegabter und kenntnisreicher Komponist. Zu dem einen dieser Stücke, dem von A. Ehrenstein verfaßten „Mörder aus Gerechtigkeit", wäre nur zu sagen, daß, entgegen der Angabe des Textdichters, die zugrundegelegte chinesische Episode aus dem Roman „King Ping Meh" wörtlich übernommen ist, nicht aus einem von ihm genannten Räuberroman. Daß Ehrenstein, frei nach Werfels „Der Ermordete ist schuldig", auf das Krasse und Greuliche ausgeht, empfiehlt das Stück nicht eben für den Funk, ist aber eines der Zeichen unserer Zeit. — In der Deutzer Festhalle gab Buschkötter ein stark besuchtes und schön verlaufenes Wohltätigkeitskonzert mit Beethovens 1. und 9. Sinfonie.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Unter dem Einfluß des alljährlichen Stargastspiels der Jeritza (das gibt es nämlich auch heute noch) wurde der Spielplan der Staatsoper um Suppé's Operette „Boccaccio" vermehrt, denn ihre amerikanischen Triumphe in dieser Rolle ließen erwarten, daß damit ein Zugstück für die Kasse gewonnen würde, und rechtfertigen es wohl, daß die Staatsoper damit wiederum zu einer Operette greift, um ihr Repertoire aufzufrischen. Für Amerika hatte bekanntlich Arthur Bodanzky den Dialog, der allerdings Opernleuten immer gewisse Schwierigkeiten bereitet, durch auskomponierte Rezitative ersetzt — kaum zum Vorteil des flotten Stücks, das dadurch in seinem Besten, in der Beschwingtheit beeinträchtigt wird. Außerdem hatte Bodanzky für die Jeritza als besondere Einlage ein Walzerlied mit Motiven aus „Donna Juanita" zusammengestellt. Das reizvolle Spiel, die anspruchslos gefälligen Melodien und die gute Aufführung taten ihre Wirkung. Neben Frau Jeritza zogen besonders Frau Helletsgruber in der lieblichen Gestalt der Fiametta und Frau Reining als Beatrice an; von den Herren waren die Spaßmacher Scalza, Lotteringhi und Lambertucci, dargestellt durch Zimmermann, Maikl und Norbert, hervorragend am Erfolg des Abends mitbeteiligt. Inszenierung und Regie hatte diesmal Wilhelm Wymetal inne, dem es hauptsächlich zu danken war, daß unsre seriösen Opernleute wie mit einem Schlage diskret und ungezwungen ins Operettenfach hinübermodulierten. Auch das Orchester hatte, unter Reichenberger, großen Anteil am festlichen Gelingen des Abends.

Gleichfalls eine Ausgrabung älteren Datums ist der von Franz Werfel und Lothar Wallerstein überarbeitete Verdi'sche „Don Carlos". Hier sind gegen die Aufnahme des alten, längst vergessenen, wenngleich schon früher mehrfach überarbeiteten Werkes in das Opernhaus schon gewichtigere Einwände zu erheben. Das scheinen auch die beiden genannten Bearbeiter gefühlt zu haben, die es daher an Vorausankündigungen und einführenden Rechtfertigungen nicht haben fehlen lassen und uns schon vor der Aufführung von der Notwendigkeit ihrer Überarbeitung, unter gegenseitig lobender Anerkennung, versicherten. Die dramatischen Bedenklichkeiten dieser Veroperung eines klassischen Schauspiels haben schon ältere Beurteiler festgestellt, die auch von der Musik nicht jenes unbedingte Lob zu singen wußten, das man gemeiniglich einem Verdistück zu zollen hat. Den Gedanken an Schiller muß man natürlich ganz beiseite drängen; es scheint uns aber, daß das Revuehafte dieser Abfolge einer schier unendlichen Szenenreihe von den Neubearbeitern nicht gemildert, sondern eher verstärkt wurde, trotz ihrer Umstellungen, Einfügungen und der Aufopferung des ganzen Balletts, das hier wohl als Stileigentümlichkeit (gleichsam zur Rechtfertigung und Gipfelung des gegen Schiller ausgespielten Stils der „Großen Oper") unbedingt hätte bleiben müssen. Die Musik, zeitlich zwar der Aida unmittelbar nahe, ist kein ganzer und kein ganz echter Verdi, wenn er sich auch wiederholt in mächtigen Tönen, etwa in den Finali, ankündigt. Wir vermissen jene Vorherrschaft des Melodischen, bewundern freilich dafür die Zeichnung der dramatischen Charakterisierung, wir freuen uns einzelner großartiger Stellen und Wendungen, wir erkennen den Meister an seiner Haltung, sehen ihn aber nicht auf der Höhe schreiten. Der Einfluß Wagners, der in der „Aida" dann wirklich vom südlichen Blut des Italieners aufgesogen und seiner Art assimiliert erscheint, bleibt hier noch wie etwas Unverarbeitetes, Fremdes äußerlich merkbar. Bei der Aufführung dieses Wienerischen „Don Carlos" wurde an nichts gespart, auch nicht an Mühe und Eifer aller Beteiligten. Clemens Krauß und Wallerstein hatten sich voll dafür eingesetzt. Merkwürdig für Wallersteins Regieführung sind die Ensembleszenen, an denen die Oper nicht arm ist, diesmal etwas steif ausgefallen, und auch sonst tritt das Darstellerische, das sonst von diesem nervösen modernen Regisseur unterstrichen wird, vielfach ganz zurück, — die Leute dürfen wieder ungeniert singen. Unter diesen Sängern ist Herr Völker in der Titelrolle an erster Stelle zu nennen und mit höchstem Lobe zu bedenken, Schipper als Posa, Manowarda

als König Philipp und Jerger als Großinquiſitor gleich neben ihm; unter den Damen Frau Rünger als Eboli. Direktor Krauß dirigierte ſelber und widmete auch dieſer Partitur ſeinen ganzen künſtleriſchen Eifer.

Dennoch, und trotz ſtarken Beifalls, waren die Bearbeiter mit dem erzielten Erfolg nicht zufrieden. Sie wurden zu wenig gelobt. Und ſo ließ es ſich Herr Werfel beifallen, für das Ausbleiben der erträumten Bombenwirkung — die Kritik verantwortlich zu machen, in Ausdrücken, die nicht gerade reife Beſonnenheit zeigen: Wenn nach ſeiner Meinung dem Theaterkritiker, der „nach einer zweimaligen, mehr oder minder mißgelaunten Anhörung" eines Werkes kritiſiert, „jedes Verantwortungsgefühl mangelt" und ſomit jedwede Theaterkritik „überflüſſig, überheblich und ſchädlich" iſt, weil der Kritiker „apodiktiſche Geſchmacksurteile ausſpricht und ſie dem Publikum als maßgebend aufdiktiert", ſo darf man zum mindeſten ſagen, daß Herr Werfel damit die ſonſt gewiß berechtigte Forderung nach einer Kritik der Kritik als etwas temperamentvoller Durchgänger übertreibt. Die Direktion iſt übrigens nicht der gleichen Meinung wie Herr Werfel, denn ſie läßt jetzt ſogar (was eine Neuerung darſtellt) auf den plakatierten Theaterzetteln die vielen lobenden Kritiken über den „Don Carlos" mit abdrucken, um das Publikum zum Beſuch der Oper anzuſpornen. Ganz gut, aber warum geſchieht das nicht auch bei andern Werken, die es vielleicht nötiger haben als dieſer „Don Carlos"?

Die Volksoper hat ſich für den Reſt der Spielzeit der Opernaufführungen überhaupt entſchlagen und ſpielt ausſchließlich Operette. Mit der Novität „Bravo, Peggy!" von Leo Aſcher hatte ſie einen guten Theatererfolg. Auch hier muß eben der Zweck das Mittel heiligen.

Aus dem Ausklang der Konzertſaiſon ſind noch zu nennen: ein Orgelkonzert von Franz Schütz mit einem beachtenswerten neuen Werk, Präludium und Fuge in c-moll von Franz Schmidt, umrahmt von Bach und Reger, die Prof. Schütz vor ſeiner treuen Gemeinde mit kaum mehr zu überbietender Virtuoſität ſpielte. Mit einem Max Reger allein gewidmeten Orgelkonzert eröffnete Karl Walter ſeine alljährlichen Sommeraufführungen im Stefansdom; Erny Alberdingk ſtand ihm, wie immer, als gleichwertige Partnerin auf der Geige, zur Seite. In der Schubertkirche in der alten Vorſtadt Lichtental ließ ſich Gertrud Cornelius auf der Schubertorgel hören, mit Wertvollſtem aus der Orgelliteratur von Bach, über Mozart (mit deſſen reizender „Fantaſie für die Orgelwaltze"), bis zu Reger und Ravel. Sie ſpielt mit fertiger Technik und feiner Einfühlung.

Haydns „Harmoniemeſſe" endlich brachte Heinrich Singer im Namen der Vereinigung der Wiener Muſiker und der öſterreichiſchen Kapellmeiſter-Union.

Der „Schubertbund" hatte Haydn und Goethe als Schutzgeiſter eines großen Orcheſterkonzerts nicht umſonſt angerufen: dem gewaltigen „Geſang der Geiſter über den Waſſern" von Goethe-Schubert ſtellte ſich als Schlußnummer ein als „Hochgeſang der Deutſchen" betiteltes, unter Heranziehung mehrerer Dichter von Viktor Keldorfer bearbeitetes Variationenwerk für Männerchor gegenüber, dem Haydns unſterbliche Hymne zugrunde gelegt iſt, nach der vokalen wie der inſtrumentalen Seite hin geſteigert und zu großer Prachtentfaltung gehoben. Auch drei Haydnſchen Kanons für Männerſtimmen hat Keldorfer eine originelle Inſtrumentalbegleitung beigegeben. Der Wiener Männergeſangverein überſchüttete uns förmlich mit neuen Werken ſeines Genres: neben Originalchören von Hans Gál, Fritz Brun, Alfred Neuroth und Franz Pawlikowſki gab es eine Uraufführung durch den kraftvoll eindringlichen Chor „Die Maſchinen" von Joſef Butz.

Die reichen Früchte des vergangenen Konzertwinters können leider nicht darüber hinwegtäuſchen, daß ſo manche Wurzel durch die wirtſchaftliche Not der Zeit krank geworden iſt. Erſt war es der Verein „Wiener Tonkünſtler", der, obgleich von Dirigenten wie Bruno Walter, Weingartner, Klemperer und Knappertsbuſch geleitet, kaum mehr imſtande war, die Auslagen der Orcheſterkonzerte zu decken, und der daher ſeine Tätigkeit für die nächſte Saiſon in Frage ſtellen mußte. Bald nachher ließ das „Wiener Sinfonie-Orcheſter" einen ähnlichen Hilferuf ertönen. Und bei der Bedeutung, die dieſem Orcheſter, neben den faſt ganz an die Oper ge-

bundenen Philharmonikern, für die Veranstaltungen großen Stils zukommt, ist es jedem klar, daß die Gefährdung des Sinfonie-Orchesters gleichbedeutend wäre mit der Gefährdung fast aller Wiener Orchester- und Oratorienkonzerte. Zuletzt erscheint nun die Trägerin der ältesten Wiener Musikkultur, die ehrwürdige und hochangesehene „Gesellschaft der Musikfreunde" und läßt in einem vornehm zurückhaltenden Rundschreiben ahnen, daß auch sie in ihrer Existenz bedroht ist. Seit 120 Jahren geht die „Gesellschaft" im Wiener Konzertleben führend und wahrhaft tonangebend voran, sie hat mit großen Opfern ein reichhaltiges Archiv und eine kostbare Instrumentensammlung aufgebaut, sie hatte das alte berühmte Wiener Konservatorium begründet und durch fast hundert Jahre erhalten, aus dem die größten Künstler in die Welt gezogen sind. Wir wollen hoffen, daß die Stadt Wien diesen stärksten und wichtigsten Träger ihres Ruhms als Musikstadt nicht verkümmern läßt, und daß alle, der Bund, das Land, die Gemeinde und schließlich die Wiener selbst rechtzeitig zur Hilfe sich bereit finden.

Musikalisches Preisrätsel „Operntafel"

von Erich Vogel, Frauenhain.

In jedes der leeren Felder der nachstehenden Figur soll ein Werk des linksstehenden Autors eingesetzt werden. Die Anfangsbuchstaben dieser Werke ergeben eine neuitalienische Oper.

Bizet	
Mozart	
R. Strauß	
Puccini	
Spontini	
Marschner	
Weber	
Flotow	
Kienzl	

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. September an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung gelangen insgesamt sieben Preise zur Verteilung, über die das Los entscheidet, und für die Bücher nach freier Wahl der Preisträger aus dem Verlag von Gustav Bosse zur Verfügung stehen. Die Preisstaffelung ist folgende:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—
vier Trostpreise: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—

Für richtige Lösungen, die in besonders gelungener Form (Dichtung, Komposition und dgl.) eingesandt werden, behalten wir uns eine gesonderte Prämierung und gegebenenfalls auch Veröffentlichung vor. Z.

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels

von Ernst Dahlke, Dortmund (Aprilheft 1932).

Aus den angeführten Silben waren die nachstehenden Wörter bzw. Wortgruppen zu finden:

1. Mutation
2. Undezime
3. Seminar
4. In aller Früh
5. Kyrie
6. Improperia
7. Strelnikow
8. Arrau
9. Nachtanz
10. Gerbert
11. Erlebach
12. Neri
13. Erotikon
14. Helge
15. Martini
16. Zacharias
17. Unterricht
18. Hildach
19. Oberammergau
20. Eroika
21. Rosegger
22. Es fing ein Knab
23. Norag
24. divisi
25. Orlow
26. Chaconne

Der aus den Anfangs- und Endbuchstaben sich ergebende Sinnspruch Wilhelm Buschs ist:

„Musik ist angenehm zu hören,
Doch ewig braucht sie nicht zu währen."

Viele der zahlreichen Einsendungen lassen erkennen, daß es diesmal eine harte Nuß gewesen zu sein scheint! Und doch fanden sich insgesamt 55 richtige Lösungen ein, unter denen das Los die Preise wie folgt entschied:

einen ersten Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 10.—) für Ludwig Betz, Hadamar;
einen zweiten Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 8.—) für Ernst Schumacher, Emden i. Ostfrsld.;
einen dritten Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 6.—) für Paul Döge, Studienrat, Borna bei Leipzig;
je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Kaspar Heßler, Pianist, Gronau i. W. — Gertrud Kosiolek, Musiklehrerin, Neisse, Ob.-Schl. — Dora Schubert, Mulda i. Sa.

Darüber hinaus haben wir aber die Freude, auch wieder eine Reihe von Sonderpreisen für dichterische und kompositorische Sonderausgestaltungen der richtigen Rätsellösung verteilen zu können. Daß diesmal in vielen Fällen Wilhelm Busch mehr oder minder glücklich Pate gestanden, läßt sich ja denken. Und wir stimmen durchaus Schwester Tharsilla, Boppard, zu, wenn sie am Schluß ihres Gedichtes schreibt: „Verse schmieden ist schon schwer, Verse richten noch viel mehr!" Einen Sonder-Bücherpreis in Höhe von M. 10.— erhalten die Musik für Klavier zu zwei Händen von Walter Rau-Chemnitz „Allerlei Kurzweil über Busch" und das „Scherz-Menuett" für Sopran, Alt und Männerstimme von KMD Richard Trägner-Chemnitz, die beide gute Musiker verraten, zur Wiedergabe an dieser Stelle aber leider zu umfangreich sind. Hingegen sollen einige der kürzeren dichterischen Einsendungen der Allgemeinheit zur Kenntnis gegeben werden.

Einen Sonder-Bücherpreis in Höhe von M. 8.— erhalten: Georg Amft, Musikdirektor, Habelschwerdt — Martha Brendel, Musiklehrerin, Leipheim i/D. — Martin Georgi (Kanon), Thum i. Erzgeb. — Richard Gottschalk, Rektor, Berlin — Max Jentschura, Lehrer, Rudersdorf — Günther Köhler, stud. phil., Jena — Hermann Langguth, Musikdirektor, Meiningen, und Schwester Tharsilla, Boppard a. Rh.

Die kürzeren dieser Einsendungen sollen im Wortlaut hier folgen:

So lieb und teuer du mir bist
Mit deinem goldenen Humor,
Es kostete viel Kampf und List,
Bis ich den Leitspruch dein erkor:

„Musik ist angenehm zu hören,
Doch ewig braucht sie nicht zu währen."
Ja, Wilhelm Busch, mit dem Rezept
Hast du uns wahrlich nicht geneppt.

Georg Amft.

Muſik iſt angenehm zu hören,
Doch ewig braucht ſie nicht zu währen.
So hatte Wilhelm Buſch geſchrieben.
Dies iſt bis heute wahr geblieben,
Denn auch jetzt noch ſeufzen wir,
Wenn der Nachbar ſpielt Klavier
(Wenn mir aber ſelber flöten,
Darf kein Menſch darüber reden).
Doch — was hätte Buſch geſchrieben,
Wär' er länger leben blieben,
Hätt' er all den Lärm gehört,
Der uns jetzt die Ruhe ſtört!
Radio und Grammophon
Spielt am frühen Morgen ſchon,
Wird nie müd, tönt immer weiter,
Tragiſch mal, dann wieder heiter.
Meinſt du mittags: „Jetzt iſt Ruh!"
Nein — das macht noch immer zu!
Schlager, Arien und Sonaten
Und am Sonntag Bach-Kantaten,
Ouvertüren, Symphonien,
Ach, du kannſt ihm nicht entfliehen!
Zwiſchendurch geſprochne Wort',
So geht's immer weiter fort.
Oper oder Operette
Spielt noch, wenn du kriechſt ins Bette;
Meinſt du: „Endlich nächtge Ruh!"
Ach, wie haſt getäuſcht dich du!
's hört und hört nicht auf zu ſingen,
Wird zur Raſerei dich bringen.
Buſch, du biſt beneidenswert,
Daß du das nicht mehr gehört!

Martha Brendel.

*

Knoppiade en miniature.

Knopp begibt ſich weiter fort,
Bis an einen andern Ort;
Dort wohnt einer, den er kannte,
Der ſich Kratzeviel benannte.

Kratzeviel war Muſikus
Und er ſpielt mit viel Genuß!
Ob es Morgen oder Abend,
Kratzeviel ſitzt immer ſchabend,

Ob es früh iſt oder ſpät,
Hinter ſeinem Tongerät.
Knopp, der wartet unterdeſſen
Immer noch aufs Mittageſſen;

Jedem kommt ſo dann und wann
Auch einmal der Hunger an.
Der Magen knurrt, es lechzt der Mund,
Der andre ſpielt das Cello wund

Und denkt ihn damit ſatt zu kriegen.
O armer Knopp, wer wird da ſiegen?
Allmählich wird's ihm doch zu dumm,
Herr Knopp dreht ſeinen Seſſel um.

Doch Kratzeviel läßt ſich nicht ſtören
Und denkt: er kann ja trotzdem hören.
Der Muſikus, der ſpielt noch immer,
Knopp wird es dumm und immer dümmer.

Jetzt ſteht er auf und tut, als ob
Er ſchlüge Kratzevielens Kopp.
Doch der ſchwelgt grad in höchſten Tönen
Und will ſich mit der Kunſt verſöhnen.

Knoppens Wut gewann an Größe,
Schon erreichet mit Getöſe
Der Stuhl den Kopf von Kratzeviel —
Gleich hinterher das Saitenſpiel!

In Kratzeviel war nichts mehr heil,
Doch auch das Cello hat ſein Teil!
Knopp entflieht ſchnell dieſem Ort
Und begibt ſich weiter fort.

Vettern, Baſen, Onkeln, Tanten,
Allen, die's noch nicht verſtanden
Oder gar noch nicht kaporen,
Ruft er ganz laut in die Ohren:

„Muſik iſt angenehm zu hören,
Doch ewig braucht ſie nicht zu währen!"

Günther Köhler.

*

Muſik gehört zu jenen Dingen,
Die, viel geübt, meiſt nicht gelingen.
Kaum lebſt du eine kurze Zeit,
Schon wirſt du ihrem Dienſt geweiht.
Ob mit, ob ohne Kunſtbegabung,
Betreibſt du dieſe Ohrenlabung;
Doch alle Schuld rächt ſich auf Erden,
Du ſollſt des Daſeins froh nicht werden:
Mit Schlagzeug, rhythmiſch, laut im Ton,
Mit Saxo-, Parlo-, Grammophon
Pflegt man Muſik. Man muß erleben,
Daß ſingt, wem nicht Geſang gegeben.
Dann helfen Tonfilm, Radiofunken
Geräuſchvoll über ſtille Stunden.
Du fliehſt die Caféhauskapelle,
Schon iſt die Heilsarmee zur Stelle.
Muſik in jeder Lebenslage,
Verbringſt du deine kurzen Tage.
Und ſtirbſt du endlich, alte Knabe,
Trägt mit Muſik man dich zu Grabe,
Daß ſie an deines Lebens Ende
Dir Stärkung und Erbauung ſpende.

Du liegſt im Sarg, hörſt mit Genuß
Und denkſt: Nu ja, nun iſt es Schluß:
— „Muſik iſt angenehm zu hören,
Doch etwig braucht ſie nicht zu währen".

Hermann Langguth.

R. Gottſchalks „Luſtiges Buſchfeſt", in dem die ſämtlichen Buſch-Geſtalten an uns vorüberziehen, wie auch Max Jentſchuras Verſe, die der tiefen Wahrheit Buſchſcher Weisheit gelten, können wir aus Raumgründen leider dieſer Reihe nicht mehr anfügen.

Es erhalten dann ferner noch: einen Sonder-Bücherpreis in Höhe von M. 6.— die Vertonung des Buſchverſes von Elfriede Birkenſtock, Saarbrücken, der Kanon von Bruno Wamsler, Lehrer, Lauſcha, und der Quadrupelkanon von Helmut Bräutigam, Crimmitſchau, und einen Sonder-Bücherpreis in Höhe von M. 4.—: die Dichtungen von Otto Abel, Organiſt, Berlin — Theo Feige, Studienrat, Porta a. d. Weſer — Gretel Franz, Pianiſtin, Karlsruhe i. B. — Alex Grimpe, Komponiſt, Hamburg — Ernſt Lemke, Studienrat, Stralſund — Prof. Eugen Püſchel, Chemnitz.

Wir erwarten nun die Wünſche unſerer Preisträger und geben im Nachſtehenden auch noch die Namen aller weiteren Einſender richtiger Löſungen bekannt:

Hanna Buchwald, Konzertſängerin, Leipzig —
Johannes Fickel, Kantor, Ölsnitz i. Erzgeb. —
Arthur Görlach, Oberpoſtſekretär, Waltershauſen i. Th. —
Karl Hildebrand, Muſiklehrer, Jever i. O. — Frau Prof. Maria Horand, Purkersdorf b. Wien —
Edwin Janetſchek, Muſikreferent, Prag — Grete Jungk, Brake i. O. —
Hans Kaſch, Herford i. W. — Maria Keyl, Muſiklehrerin, Neiſſe — Fritz Klinkhart, Muſiklehrer, Bochum — Rudolf Kocea, Lehrer, Wardt — Heinrich Koch, Zeitz — Emma Krenkel, Muſiklehrerin, Michelſtadt —
Arno Laube, KMD, Borna —
Käthe Mähl, Muſiklehrerin, Bad Segeberg i. Holſt. — Max Menzel, Kantor, Meißen — Helene Meyer, Kiel — Otto Müller, Lohr a. Main —
Gerd Ridder, Mülheim a. d. R. —
Walther Schiefer, Kantor, Hohenſtein-Ernſtthal — M. Schubert, Kantor, Schrebitz — O. Schuchardt, Nordenham i. O. — Fritz Schwadtke, Kantor, Meißen —
Johannes Stegmann, Konzertmeiſter, Mannheim —
Edwin Telſchow, Lehrer, z. Zt. Davos-Dorf — Martha ter Vehn, Emden i. Oſtfrsld. — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —
Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B. — Chriſtel Winzer, Klavierlehrerin, Lauenburg i. P. —
Hedwig Zwiener, Klavierlehrerin, Neiſſe, O.-Schl.

Neuerſcheinungen.

W. A. Mozart: Rondo (Haffner-Serenade) für Violoncello und Klavier, bearbeitet von Joachim Stutſchewſky. Edition Schott, Mainz.

Joachim Stutſchewſky: Das Violoncellſpiel. Neue ſyſtematiſche Schule von Anfang bis zur Vollendung. Band I und II. Je M. 10.—. Edition Schott, Mainz.

Joſeph Haydn: Echo für zwei Flöten. Herausgegeben von Kurt Walther. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Carl Phil. Emanuel Bach: Konzert B-dur für Violoncell u. Klavier, bearbeitet von Paul Klengel. M. 4.50. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Miklos Roſzla: Duo für Violoncell u. Klavier. Op. 8. M. 4.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Helmut Laue: Die Operndichtung Lortzings. M. 6.50. Ludwig Röhrſcheid, Bonn.

Theologiſche Rundſchau, 4. Jahrgang 1932, Heft 1 und 2. Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen. Die genannten beiden Hefte enthalten einen ſehr gut orientierenden Aufſatz von Herbert Birtner über „Die Probleme der Orgelbewegung", der allen intereſſierten Kreiſen beſonders empfohlen ſei.

Luther, Vierteljahrsheft der Luthergeſellſchaft. Chriſtian Kaiſer Verlag, München. Das uns vorliegende 1. Heft des Jahrganges 1932 bringt den Bericht über die im Februar ſtattgehabte Jahresverſammlung der Geſellſchaft in Potsdam und befaßt ſich eingehend mit dem von Prof. Dr. Gurlitt dort gehaltenen Feſtvortrag „Johann Walter und die Muſik der Reformationszeit", der eine Reihe neuer Forſchungsergebniſſe aufrollte.

Besprechungen.

Bücher:

ALBRECHT THAUSING: Reformgedanken zum Klavier- und Musikunterricht. Steingräberverlag, Leipzig.

Ein gehaltvolles und gedankenreiches Büchlein, das, beinahe mehr psychologisch und pädagogisch als methodisch gerichtet, bewußt allem alten Klavierschul-, Theorie- und Notenlehr-Schlendrian im Elementarunterricht entgegentritt. Thausings Reform läßt sich in folgende Schlagworte knapp zusammenfassen: Ablehnung der alten Lehrmethode durch Klavierschulen, Anknüpfung und Wertschätzung des Volks- und Kinderliedes als musikalischem Bildungsmittel, frühzeitige Erziehung zur stets gegenwärtigen Assoziation von Klang und Griff (musikalischer Klangvorstellung und entsprechender Spielbewegung), kein allzu frühes oder einseitiges Erlernen der Notenschrift, um alle physischen Hemmungen auszuschalten, die jene direkte Verbindung zwischen Gehörvorstellung und Spielbewegung stören oder auflösen können. Alles aber methodisch in Nachbildung des Weges des Hochbegabten. Die Reform geht von dem sehr richtigen Grundsatz aus, daß es zweckmäßiger ist, erst die Sprache der Musik zu lernen und dann erst, wie man sie schreibt und liest. Ebenso dringt sie auf lebendigen, nicht bloß schriftlichen und nicht bald nach den ersten Anfängen Jahre lang durch rein technische Studien unterbrochenen Unterricht in der Musiktheorie.

Manches wird man nicht ohne Vorbehalt annehmen; so die etwas einseitige, aber bei einem Gesangspädagogen begreifliche Betonung und Bevorzugung des Volksliedes vor einfachsten instrumentalen Tanz- oder Variationsformen (alte Klaviermusik) oder die musikalisch offenbar allzu Hamburgisch-konservative Grundeinstellung (Verwechselung von modisch und modern) des Verfassers. Der prinzipielle Inhalt dieses in acht Kapitel abgeteilten Büchleins aber ist goldrichtig, und seine nicht eben leichte Lektüre jedem Klavierpädagogen im Elementarfach dringend zu empfehlen. Dr. Walter Niemann.

HANDBUCH DER MUSIKERZIEHUNG, herausgegeben von Ernst Bücken, Lieferung 2—5. Verlag Athenaion, Potsdam.

Erstaunlich rasch ist (seit der Anzeige der ersten Lieferung im April-Heft) der gesamte Rest des Werks herausgekommen, was manche Spuren von Flüchtigkeit hinterließ — z. B. im Inhaltsverzeichnis S. 449/50 zähle ich drei irrtümliche Doktortitel und zwei fehlende Professoren bei den acht Mitarbeitern und könnte noch mit einer reichen Liste von Druckfehlern (z. B. S. 300/301) aufwarten. Im Wert sind die Beiträge recht ungleich. Ohne Einschränkung zu loben sind die Aufsätze von B r a u n f e l s (über die Organisation der Musikhochschulen, wobei er vor allem sein Kölner Institut als Idealfall schildert), von B ü c k e n (Musikerziehung auf der Universität) und von Jos. E. M ü l l e r (über Rhythmische Gymnastik in der Schule). Auch Paul M i e s gibt in seinem ausführlichen Beitrag über den Musikunterricht an den höheren Schulen eine Fülle philologisch sicher fundierter Anregungen und Winke. Dagegen habe ich gegen K. R ö s e l i n g (Die Musikerziehung in der Volksschule), der noch sehr auf das „Schöpferische" im Kinde pocht, vieles einzuwenden: sein Lehrgang ist zwar sehr systematisch-didaktisch, geht mir aber viel zu sehr von den mathematischen Elementen, statt vom ganzheitlichen Liederlebnis aus; man sollte in der Musik nicht immer wieder buchstabenhaft zusammenbauen, sondern vom umgangsgemäßen Singen allmählich auf die „Sichtbarkeit" kommen; Kern ist doch das Reich des Klangs, Musik sei erst in allerletzter Linie Graphik. Das Eitz'sche Tonwortsystem wird so kompliziert dargelegt, daß es danach wohl nur wenige Leser verstehen werden; warum fehlt das unendlich viel einfachere „Jale", das schon vor fast zwei Jahren erschienen ist? Überhaupt: warum dies künstliche „die Kinder für dümmer halten als sie sind", wenn z. B. (S. 132) der Terz- oder Quintschluß eines Liedes erst „in den oberen Jahrgängen" beigesellt und besprochen werden soll? Zweifellos ist aber bei R. auch viel Gutes zu finden. Ähnlich scheint mir H. L e m a c h e r s Beitrag über die Musikseminarausbildung nicht ganz geglückt, weil sein Prinzip, die Allgemeinerörterung plötzlich zum Speziellsten zu erweitern, oft recht schiefe Proportionen schafft: was soll z. B. ohne Begründung der genaueste Katalog sämtlicher Schriften von R. Rolland oder die Beigabe vieler Spezial-Schüleraufsätze? Auch Lemachers Gesamttitel „Einzelunterricht — Arbeitsgemeinschaften" ist nicht recht verständlich, da er ausdrücklich den Einzelunterricht außer Betracht läßt. Gerade dieses Kapitel hätte freilich keinesfalls in dem Buch fehlen dürfen. Vieles Anregende enthält Röselings Abschnitt „Die Musikerziehung in Gesangschören", obwohl ich glaube, daß auch hier zuviel Theorie „theoretisch" betrieben wird — ich weiß nicht ob viele Gesangvereine bei dieser Systematik stillhalten würden. Gegen seine Dynamik bei Palestrina (S. 422/23) wäre Grundsätzliches einzuwenden.

Im Ganzen gesehen bringt das Handbuch viel Gutes, wenn sich auch gar manches hätte besser

machen lassen. Vom Standpunkt der Privatmusik aus erscheint das Gewicht, das die Schulmusik erhalten hat, allzugroß obwohl z. B. eine so aktuelle Erscheinung wie die der Schulopern völlig fehlt, — gerade die Psychologie, Didaktik und Methodik des Gesang-, Klavier-, Violinunterrichts hätte gehörigen Raum erfordert. Und vieles ist allzu lokal nur von Köln her gesehen, während eine breitere Basis dem schätzbaren Werk auch weitere Verwendungsmöglichkeiten gesichert haben würde. Nun, das läßt sich ja vielleicht in späteren Auflagen noch ausgleichen. H. J. Moser.

CARL FRIEDRICH ZELTER: Darstellungen seines Lebens, zum ersten Male vollständig nach den Handschriften herausgegeben von Johann-Wolfgang Schottländer (Schriften der Goethe-Gesellschaft, im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von Julius Petersen und Julius Wahle 44. Band) Weimar, Verlag der Goethe-Gesellschaft 1931.

Um den umfassenden Wert dieser Publikation kennzeichnend festlegen zu können, muß vorausgeschickt werden, daß die Zelter-Literatur beschämend gering und nichtssagend ist. Es ist vor allen Dingen bedauerlich, daß die Musikwissenschaft versäumt hat, nachzuholen und wiedergutzumachen, was ein ganzes Jahrhundert gesündigt hat. So erscheint es als natürlich und geradezu selbstverständlich, daß das allgemeine Urteil über Zelter nicht nur als den Freund Goethes, sondern vielmehr als den schöpferischen Musiker und Kritiker höchst ungerechtfertigt und negativ ist. Der erste biographische Versuch, der so etwas wie der Ansatz zu einer Rehabilitation sein könnte, war die 1861 von seinem Enkel Wilhelm Rintel nach autobiographischem Material nicht ganz einwandfrei zusammengestellte Lebensbeschreibung. 1915 publizierte Georg Richard Kruse eine kleine, gefällige biographische Abhandlung. Aber erst Alfred Morgenroth vermochte das Lebensbild Zelters in einer leider ungedruckten Berliner Dissertation (1922) mit wissenschaftlicher Sorgfalt zu zeichnen. Man muß es nunmehr begrüßen, daß die Goethe-Gesellschaft, in ihrem Bemühen, alles, was mittelbar und unmittelbar mit Goethe in Zusammenhang steht, durch Veröffentlichungen und Abhandlungen zu erhellen (ich erinnere an Friedländers „Gedichte von Goethe in zeitgenössischen Kompositionen", Band 11 und 31), auch Zelter berücksichtigte. Johann-Wolfgang Schottländer, der wohl augenblicklich der beste Zelter-Kenner ist, hat mit liebevoller Genauigkeit die Autobiographien und Tagebücher Zelters, soweit sie auch fragmentarisch vorhanden sind, gesammelt, kritisch gesichtet und in chronologischem Zusammenhang publiziert. Dabei hat er — anders als Rintel — den Respekt gewahrt und das Handschriftenmaterial ohne eigenes Zutun oder Streichen belassen und die beiden existierenden Selbstbiographien mit ihren Nachträgen zum ersten Male vollständig zur Diskussion gestellt. Dieses Unterfangen ist von noch nicht abzuschätzendem Wert; denn erst jetzt wird es möglich sein, die Gestalt Zelters in die musikalische und musikgeschichtliche Anschauung und Beurteilung richtig einzureihen. Der zweite Teil des Buches bringt als bedeutsame Ergänzung die Tagebücher Zelters, die allerdings nur mehr in Bruchstücken vorhanden sind; lediglich das Tagebuch von 1816 ist vollständig, die übrigen dagegen (1811, 1824, 1828, 1829 und 1831), die Schottländer ebenfalls heranzieht, beschränken sich auf einige wenige, kurze Notizen. Auf die Brieftagebücher, die herrlichen Reiseberichte Zelters wie überhaupt auf das ungeheuere Briefmaterial mußte der Herausgeber verzichten.

Abgesehen von dieser großartigen Leistung, die Schottländer als Sammler und Redakteur vollbrachte, steckt in seiner aufschlußreichen biographischen Einleitung, vor allem aber in den Vergleichstabellen, den Anhängen und dem mustergültigen Kommentar das Höchstmaß an Arbeit, das dem Wissenschaftler Schottländer das beste Zeugnis ausstellt. Das mit Bildmaterial und Facsimilia schön ausgestattete Werk wird seinen Zweck erfüllen. Dr. Erich Valentin.

Musikalien.

JOSEPH HAYDN: Sämtliche Klaviersonaten, herausgegeben von Hermann Zilcher (4 Bände). Breitkopf & Härtel Leipzig.

Wenn ich so ein Vorwort revidierter Ausgaben durchstudiere, das heiße Bemühen erkenne, durch eine angestrengt ersonnene Verschiedenheit von Drucktypen (starke, schwache Bogen, Worte, dynamische Zeichen, Klammern, kleine Vertikalstriche), einheitliche Grundsätze in der Behandlung der Verzierungen, Fingersätze, Pedalisierungen u. a. dem alten Meister nach allen Kräften gerecht zu werden, so packt mich jedesmal eine wahre Angstbeklemmung, selbst an solchen Ausgaben „mitschuldig" zu sein. So ausgezeichnete revidierte Ausgaben wir haben — auch die vorliegende auf der Grundlage von Karl Päslers kritischer Gesamtausgabe gehört dazu —: jede neue verstärkt mir die klare Erkenntnis, daß wir viel nötiger als moderne Revisionsausgaben absolut zuverlässige, vergleichende Urtextausgaben brauchen.

Bei Haydn z. B. beginnen die Fragezeichen sicher schon mit dem Instrument. Eine Haydn'sche Klaviersonate, die auf die leicht beweglichen und zart klingenden Instrumente ihrer Zeit rechnet, muß, wie jede vorklassische und klassische, an Cembalo oder Clavichord gebundene vor Beethoven, zunächst

einmal für unsere großen, viel schwerer beweglichen und tonstärkeren Hammerklavierflügel umgedacht und umgesetzt werden. Daher als Grundsatz: alte Klaviermusik nur auf alten (oder alt-neuen) Instrumenten! Weitere Fragezeichen umstehen die Verzierungen. Soll man sie alle, wie sie für die alten Instrumente gedacht sind, stehen lassen, oder für die modernen möglichst beschränken oder gar zum größten Teile streichen? Wieder andere betreffen die Dynamik, die auch bei Haydn noch vielfach — in den „Echowirkungen" — auf der alten Affektenlehre des 18. Jahrhunderts gegründet ist, die Fingersätze — alte oder neue —, die Bogen, Tempobezeichnungen, das Pedal. Dann aber: wie kurz und übersichtlich darstellen, was original von Haydn, was an Zutaten schon zu Lebzeiten, was später nach seinem Tode dazukam, was sich an falschen Lesarten oder Bezeichnungen durch die Jahrzehnte oder die revidierten Ausgaben schleppt? Zilcher hat da aufs denkbar Sorgsamste einen wahren Canon unterschiedlicher Zeichen im Vorwort aufgebaut. Und doch ertappt man sich immer wieder errötend dabei, daß man die starken Bogen nicht recht von den schwachen, die dünnen Zeichen nicht recht von den dicken, die alten ungeklammerten Zusätze zu Haydns Lebenszeit nicht recht von den ebenso ungeklammerten des Herausgebers unterscheiden kann, und im Vorwort sich abermals erst Rats holen muß.

Auf jeden Fall ist Zilchers Arbeit die hochkünstlerische und hochgewissenhafte eines eminenten schöpferischen, klug zwischen den Forderungen der musikwissenschaftlichen Forschung und des modernen künstlerischen Vortrags vermittelnden und den eignen Anschauungen weitgehend Spielraum lassenden Musikers, und seine revidierte Ausgabe von Haydn's Klaviersonaten unbedingt aufs wärmste zu empfehlen. Andrerseits aber: je älter man wird, desto mehr graut einem vor allen, mehr oder weniger subjektiv die alten Originale „übermalenden" revidierten Ausgaben, und man möchte dafür von den Werken alter Meister am liebsten nur den „Urtext", die Noten und originalen Bezeichnungen, die aber in denkbarster Zuverlässigkeit, haben, um sie dann selbst aus unserer Zeit und unserem Geist heraus in möglichster historischer Treue neu nachschaffen zu können. Dr. Walter Niemann.

SERGE BORTKEWICZ: Elegie op. 46; Im 3/4-Takt op. 48 für Piano. — Henry Litolff's Verlag, Braunschweig.

Meiner ausführlicheren Charakteristik des Klavierkomponisten Bortkewicz im Juniheft der ZFM habe ich nichts mehr hinzuzufügen. Ich möchte nur noch alle Freunde echter Klaviermusik mit ein paar warmen Worten auch auf diese beiden, soeben erschienenen Hefte hinweisen. Die Elegie (Fis-dur) — berückend schön in ihrer sanften Schwermut und ihrem weichen Wohlklang — ist ein herrliches Stück fürs Konzertprogramm, das gleichwohl auch alle Liebhaber bewältigen können, die mit Henselt's und Chopin's ähnlich weitgriffigen lyrischen Stücken (Nocturnos usw.) vertraut sind. Wie klar und sicher die dreiteilige Form, wie organisch und natürlich alles entwickelt! — Das Heft „Im 3/4-Takt" ist vorwiegend Hausmusik in kleiner Mazurka- oder Ländlerform; also durchaus Chopinisch oder Schubertisch, aber immer und überall Bortkewiczisch in der am liebsten zartelegischen oder naiv-pastoralen Ideen- und Klangwelt dieser sechs entzückenden kleinen Tanz-Idyllen. Dr. Walter Niemann.

JOHANN STRAUSS: Wiener Blut — Geschichten aus dem Wiener Wald — Zigeunerbaron-Ouvertüre. Eulenburgs Kleine Partitur-Ausgabe, Leipzig.

Die Durchsicht dieser exquisiten Partituren, von denen zur Freude aller Dirigenten, die sich bisher mit irgend einer unbesetzten Orchesterstimme begnügen mußten, bereits eine ganze Anzahl vorliegt, möchte ich nebenbei allen denen empfehlen, welche sich eine wirklich anregende musikalische Unterhaltung zu verschaffen wünschen, für empfindsame Melodik und durchsichtige, klangvolle Instrumentation noch einiges Verständnis aufbringen können. Namentlich dem jungen musikalischen Nachwuchs seien sie recht warm ans Herz gelegt. Sie sind ein richtiges Allheilmittel für krebsförmige Kanon-Krankheiten und sonstige beunruhigende Anwandlungen der Zeit von heute. Dieses wenigstens für sonst von Natur aus gut beanlagte Musiker. Zu den vielen Verehrern Straußscher Melodik hat sich — wie ich nebenbei bemerken möchte — auch offen und ehrlich Fritz Klose bekannt. Dies wäre nachzulesen in seinem Buche „Meine Lehrjahre bei Bruckner". (Verlag Gustav Bosse.)

Dem ideal veranlagten Herausgeber dieser Partituren, Viktor Keldorfer, und dem opferbereiten Verlag aufrichtigen Dank. F. Seraph.

JOH. ENGELMANN: Sonate (Trauersonate) für Bratsche allein op. 41. Dem Andenken meiner Schwiegereltern, † 15. X. 1930. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der tragische Anlaß, dem die Komposition ihr Entstehen verdankt, verdient aufrichtiges Mitgefühl; daß er sich ausgerechnet zu einer Sonate für Bratsche allein verdichten mußte, ist gleich schmerzlich für den Zuhörer, der sich gezwungen sieht, an dieser Erinnerungsfeier teilzunehmen.

Wüßte Herr Engelmann seinen Gestaltungsdrang zu zügeln, so wäre manches noch erträglich; so ist aber die Sonate, obwohl nur dreisätzig, von einer

geradezu ermüdenden Länge. Es kommt nur wenig zustande, was interessieren kann. Reichlich abgebrauchte Steigerungsmittel — auf gut deutsch Schusterflecke — wirken in diesem Falle besonders peinlich. Einige eingestreute Choralmelodien, die sich wie Rosinen in irgend einer Teigmasse ausnehmen, vermögen die Komposition auch nicht zu retten. Die unübertrefflichen, vorhandenen Meisterwerke der Solosonate vertragen anscheinend nicht jede Nachbarschaft. Schade um die zweifellos ernsten Absichten des Komponisten!

Als Revident zeichnet Erzsi László. In welchem Umfang sich seine Arbeit bewegt, entzieht sich meiner Kenntnis und was es bei einer Neuerscheinung schon zu revidieren gibt, geht mich schließlich nichts an. F. Seraph.

GÜNTER RAPHAEL: Streichquartett Nr. 3 in A-dur, op. 28. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Nichts von Sturm und Drang, was man bei dem hochbegabten jungen Komponisten auch einmal ganz gerne hinnehmen würde, nichts von Experiment spricht aus diesem Quartett: es sind die Kunstmittel, es ist die Gesinnung einer großen, nicht weit zurückliegenden Epoche, welche hier eine neue und vollendet vornehme Umprägung erfährt. Unter diesem Gesichtswinkel betrachtet, muß man die Meisterschaft des Komponisten im Entwurf und in der Ausführung gerne und freudig anerkennen. Jede Seite der Partitur gibt von seinem unfehlbaren Können überzeugende Beweise. Ein Meisterstück kontrapunktischer Technik ist ohne Zweifel das Finale. Besonders hervorheben möchte ich aber doch den dritten Satz, ein auf leichten Füßen dahinhuschendes Molto vivace, ein äußerst fein und durchsichtig gestaltetes Gebilde, dessen erster Teil nur von zwei Geigen und dem Cello bestritten wird, um über einem Monolog der Bratsche zur Vierstimmigkeit überzugehen: ein überragender Einfall, würdig und ebenbürtig ganz großer Leipziger Vorbilder. Wenige Stellen des zweiten Satzes, die sich auf rein akkordlicher Grundlage aufbauen, sind etwas stiefmütterlich, fast interesselos behandelt. Anscheinend fühlt sich der Komponist in dieser der Allgemeinheit mehr zugänglichen Gartenanlage nicht recht wohl. Man bedauert fast, daß diese Stelle aus formalen Gründen wiederholt werden muß.

Das ganze Quartett ist ganz vorzüglich gesetzt, klingt und stellt keine Stimme vor unüberwindliche Schwierigkeiten. Auch unternehmungslustige Dilettanten-Quartettvereinigungen sollten sich an die Wiedergabe wagen; ein befriedigendes Zusammenspiel läßt sich bei einigermaßen gutem Willen schon erreichen. Den Künstlern empfiehlt sich das Werk selbst. F. Seraph.

CARL FRIEDRICH ZELTER: Fünfzig Lieder für eine Singstimme und Klavier. Herausgeg. von L. Landshoff. Edition Schott, Nr. 115.

Nach M. Bauers kleiner und Fritz Jödes größerer Auswahl erschien jetzt des Zumsteeg- und Haydn-Forschers umfängliche Auslese aus den insgesamt 400 Liedern von Goethes Freund und musikalischem Hausorakel, dessen 100. Todestag jetzt vor allem als derjenige des ersten großen Musikorganisators gefeiert worden ist. Landshoff gibt eine vortreffliche Auswahl, darunter 27 Erstdrucke — er hat dankenswert auch die Autographenbände Zelters herangezogen, seine Einleitung zeugt von feiner Kenntnis des Gegenstandes, zu jedem Lied gibt er zugleich die entsprechenden Äußerungen im Briefwechsel Goethe-Zelter. Mit besonderem Dank sei vermerkt, daß hier erstmals auch in größerem Umfang n i c h t-goethesche Vertonungen dargeboten werden; Stücke wie Schillers „Berglied" oder P. Gerhardts „Sonett" erweitern unser Bild beträchtlich. Ich berichte demnächst im Peters-Jahrbuch ausführlich über Zelter als Liedmeister; so sei hier nur kurz gesagt, daß er bereits 1795 in erstaunlichem Maße über die Ausdrucksmittel der Romantik verfügt, und daß seine urkräftige Handschrift (neben gewiß Mittelmäßigem) eine ganze Reihe von prachtvollen Gestaltungen geliefert hat, die in hohem Maße auch den heutigen Musiker und Sänger fesseln dürften. H. J. Moser.

WALTER NIEMANN: Op. 123 „D e r l u s t i g e M u s i k m e i s t e r", 2 Hefte; Op. 127 „M e ß p l a t z"; Op. 128 „T a f e l m u s i k" (Op. 123 Peters-Leipzig; Op. 127 Litolff-Braunschweig; Op. 128 Kahnt-Leipzig).

Hier bin ich jung, Junge oder Mädchen, hier kann ich's sein! Ein Meßplatz, dessen zwerchfellwackelnde Typen wir alle von der Leipziger Kleinmesse her kennen, keine Geräuschmusik, sondern volksselig durchdrungen; warum soll Niemann nach seinen großen Orientreisen nicht auch mal über den Rummelplatz reisen, und er tut's im tollsten Treiben mit stillvergnügtem Einheimsen des Wesens all der Dinge und Menschen. Gar im „Der lustige Musikmeister" landet er mit den Kleinen gradwegs von der Messe her in der Familie. Wie oft sind Kinderstücke zum Kinderschreck geworden; hier ist aber keine Reflexion, sondern der große Niemann ist der kleine Walter geworden und macht eine Fülle reizender Scherze und toller Possen. Das Bild auf der Umschlagseite trifft den Nagel auf den Kopf und die vielen anderen eingestreuten Zeichnungen führen uns mit den Tönen weiter. Wie wäre es, wenn einer die Bilder nachzeichnete und zu den Stücken auf die Leinwand lichtbildnerte?! Damit aber die „großen Leute", die gern schmausen, auch etwas Feines haben, ent-

ſtand zwiſchen den beiden Werken die Tafelmuſik. Das iſt etwas für Feinſchmecker hoher Grade: „Fröhlich in ehren / Soll niemandt wehren / Den fröhlichkeit zu / ſeiner zeit die iſt / erlaubt". Beſonders muſikliebende Tafelnde werden ſich dieſes Werk für Kammerorcheſter wünſchen und — ich glaube — dieſer Wunſch wird in Erfüllung gehen. Freilich geht die Muſik den Kenner, den Feinſchmecker an, nicht den vielfreſſenden Dickwanſt; es gibt eine Kultur des Schmauſens, die mit Schlekkerei und Leckerei nichts zu tun hat; dort wird man dieſe Tafelmuſik mit Genuß ſchmauſen.

Dr. Alf. Neſtmann.

O. H. THOMAS: Progreſſive Parallelſtudien zu Standardwerken der didaktiſchen Violinliteratur. Teil I. Edition Schuberth. J. Schuberth & Co., Leipzig.

Ein etwas ſeltſamer Titel, dem zur Verdeutlichung noch „Das bewußte Studium der Streichinſtrumente (in Sonderheit des Violinſpiels)" als Untertitel beigegeben iſt. Aber in dem Werke offenbart ſich ein ausgezeichneter, warmherziger Muſiker, der mit ſeinem Denken dem Studierenden die Wege der Technik ebnen möchte. Ob das Verfahren immer zum Ziele führt, iſt freilich eine andere Frage; denn ein allzuviel von Begriffen ſtört das Gefühlsmäßige, das trotz allen Nachdenkens immer der ſtärkſte Träger muſikaliſchen Geſtaltens bleibt. Wie weit man mit dem rein Begrifflichen zu gehen hat, wird der Lehrer immer ſelbſt entſcheiden müſſen. Abgeſehen davon aber iſt in dieſen Etüden ein ungeheueres Material zuſammengetragen und auf verhältnismäßig knappen Raum zuſammengedrängt. Sevciks Schule der Bogentechnik in Kurzſchrift. Daneben ausgezeichnete Beiſpiele für die linke Hand, deren Behandlung ſich auf Kroß, Courvoiſier, Waßmann u. a. ſtützt. Die Erweiterung der Lagenbezeichnung in tiefe, mittlere, hohe, erniedrigte und erhöhte Lage ſcheint mir eher eine Erſchwerung als eine Erleichterung für den Durchſchnittsſchüler, ebenſo allzu ſtarre Bezeichnungen über das Armbewegungstempo; man kann auf ſolche Dinge wohl aufmerkſam machen, muß ſich aber hüten, dem Schüler gar zu viel Zwang aufzuerlegen, ſtatt ihn zu eigenem Nachſpüren anzuregen. In den Lehr- und Merkſätzen finden ſich beherzigenswerte Ratſchläge. Über Terzenbehandlung jedoch ließe ſich mehr und Eingehenderes ſagen. Eine mehr ſyſtematiſche Aufteilung des an Anregungen unendlich reichen Geſamtmaterials würde die Überſicht für Lernende und Lehrende weſentlich erleichtern.

Herma Studeny.

Kreuz und Quer.

Carl Thiel zum 70. Geburtstage am 9. Juli 1932.

Von Dr. Rudolf Huesgen, Freiburg i. Br.

Was uns bei Carl Thiel ſo ſympathiſch berührt, iſt beſonders ſeine aufrichtige, beſcheidene, treue und kerndeutſche Weſensart, gepaart mit einem zähen Arbeitswillen. Als Aufrechter hat er, der ſich ſchon in früheſter Jugend zur katholiſchen Kirchenmuſik hingezogen fühlte, ſtets unbeirrt, allem Tagesgezänk durchaus abhold, ſein Ziel mit der den Schleſiern eigenen hartnäckigen Art verfolgt.

C. Thiel erhielt ſeine muſikaliſche Ausbildung am königl. akadem. Inſtitut für Kirchenmuſik zu Berlin, wuchs, für ſeine kompoſitoriſchen Leiſtungen mit einem Staatsſtipendium und dem Mendelsſohn-Preis ausgezeichnet, allmählich in den Lehrkörper der heutigen ſtaatl. Akademie für Kirchen- und Schulmuſik hinein und wurde als langjähriger Mitarbeiter Hermann Kretzſchmars ſchließlich 1919 Direktor des berühmten preußiſchen Inſtitutes. Seine unermüdliche Arbeitskraft, die er mit einer ſeltenen Energie faſt 35 Jahre in den Dienſt der Kirchen- und Schulmuſik ſtellte, hat Staat und Kirche auf muſikkulturellem Gebiete reichen Segen gebracht. Faſt die geſamten Muſikerzieher an den höheren preußiſchen Lehranſtalten und die bedeutendſten deutſchen Kirchenmuſiker ſind aus der Schule C. Thiels hervorgegangen. Daß 1927 das Altersgeſetz ſeine friſche und unverbrauchte Kraft infolge ſeines Rücktritts von der Leitung der Berliner Akademie brachlegte, war zweifellos beklagenswert. Doch berief ihn ſchon 1929 der Regensburger Biſchof Dr. Buchberger zum Führer der durch Dr. K. Weinmanns Tod verwaiſten dortigen Kirchenmuſikſchule.

Wie trefflich Thiels reiche Erfahrungen, insbeſondere aus dem langjährigen vorbildlich verwalteten Organiſtenamt an der St. Sebaſtianskirche, der Regensburger Kirchenmuſikſchule zu-

gute kamen, beweist der hervorragende Aufschwung, den dieses Institut neuerdings unter seiner Leitung genommen hat.

Aus seiner kirchenmusikalischen Praxis heraus erwächst sein kompositorisches Schaffen, dessen Zentrum die Meßkomposition bildet. Hier und namentlich in seinen Motetten, wie den lateinischen Kirchengesängen, zeigt sich C. Thiel als der auf dem Boden klassischer Polyphonie stehende Meister des strengen Stils, der seinen Werken durch die Einbeziehung altliturgischer Elemente ein besonderes Rückgrat verleiht. Von seinen übrigen geistlichen Werken, die einmal die Mystik eines Franz Liszt, dann eine spätromantische Haltung kennzeichnet, seien die Marienkantate op. 5 und der Bußpsalm op. 22 besonders hervorgehoben. Er, der auf dem Gebiete der Gregorianik als der autoritative deutsche Kenner gilt, der in zahlreichen Bearbeitungen berühmte Werke des a-cappella-Gesanges, eines Palestrina, Lasso und Lotti, sowie die hervorragenden Madrigale des 16. Jahrhunderts für die Praxis befruchtete, der auch als Mitarbeiter des „Kaiser-Liederbuches" wertvolle Beiträge brachte, schuf sich in dem von ihm begründeten und durch unermüdliche, Jahrzehnte währende Kleinarbeit zu einem für die europäische Musikpflege in idealstem Sinne vorbildlich erzogenen Madrigalchor das Instrument seines künstlerischen Wollens.

So möge es denn dem an äußeren Ehren reich ausgezeichneten Prof. Dr. phil. h. c. Carl Thiel vergönnt sein, noch recht viele Jahre zum Heile der musica sacra ersprießlich zu wirken.

Paul Schwers 25 Jahre Herausgeber der „Allgemeinen Musikzeitung" *).

Am 1. Juni feierte Paul Schwers sein Jubiläum als Herausgeber der „Allgemeinen Musikzeitung". Wir begrüßen aus diesem Anlaß in Paul Schwers einen Mann, der das ihm überkommene wertvolle Gut nicht nur durch ein Vierteljahrhundert hindurch auf voller Höhe erhalten hat, sondern es trotz schwersten Kampfes, den er gerade auf so exponiertem Posten wie Berlin zu bestehen hatte, noch mehrte. Als Paul Schwers vor 25 Jahren die „Allgemeine Musikzeitung" von Otto Leßmann übernahm, war das Berliner Musikleben noch maßgebend für Gesamtdeutschland. Jeder, der im Konzertleben Bedeutung erringen wollte, mußte sich seine Sporen in Berlin verdienen. In diesen Verhältnissen lag damals die große Bedeutung der „Allgemeinen Musikzeitung", die ihre wesentliche Auswirkung in der Betreuung des Berliner Musiklebens sah, begründet. In der Nach-Kriegszeit ging diese Bedeutung Berlins verloren. Das musikkulturelle Leben der Provinz hob sich, während in Berlin sich an vielen Orten — es sei hier insbesondere auf die Opernbühnen Berlins hingewiesen — der stärkste Bolschewismus im musikalischen Leben bemerkbar machte. Hier hat nun Paul Schwers als aufrechter deutscher Mann das uns überkommene musikalische Erbe zu wahren gesucht. Er hat allen denen geholfen, die sich auf gleicher Linie mit ihm fanden. Er hat sie unterstützt in dem während des letzten Jahrzehnts oft sehr schweren Kampfe, und er hat andererseits einen Damm aufgerichtet gegen die Flut des Atonalismus, gegen die Zerstörungswut des Bolschewismus, der uns in dieser Zeit immer tiefer führte. Gleich der ZFM kämpfte er für das Gesunde und Deutsche in unserem musikalischen Leben. Er förderte die Schaffenden, die, im Überkommenen wurzelnd, uns in eine neue gesunde Zukunft hineinzuführen suchten. Sein Kampf ist umso höher zu werten, als ja gerade Berlin über eine internationale Presse von solchem Ausmaße verfügt, daß der Kampf eines Einzelnen hiergegen als eine wahre Mannestat zu bezeichnen ist. Viele Künstler und viele Kunstinstitutionen verdanken Paul Schwers nachdrückliche Förderung und so erfreut er sich allgemein der größten Achtung und Wertschätzung. Ein langer, arbeitsreicher Abschnitt liegt hinter ihm und wir wünschen von Herzen, daß es ihm vergönnt sein möge, als aufrechter Kämpfer wie bisher so auch weiterhin noch lange für das Deutschtum in unserer musikalischen Kultur zu wirken! Gustav Bosse.

*) In unserer Zeitschriftenschau bringen wir einen Abschnitt aus seinem Jubiläumsaufsatz, auf den wir hiermit noch besonders hinweisen.

Emil Hertzka †.

Während wir Paul Schwers als Kämpfer für das Deutschtum in der Musik zu seinem 25jährigen Herausgeberjubiläum an der „Allgemeinen Musikzeitung" beglückwünschen können, müssen wir zugleich den Tod des größten Antipoden dieses Kampfes, Emil Hertzka, des Direktors der Universal-Edition-Wien, melden. Er verstarb am 9. Mai 1932 unerwartet an einem Herzleiden. Die U.-E. wurde im Jahre 1901 durch die Übernahme des Josef Aibl'schen Musikverlages, München, gegründet. Der Josef Aibl'sche Musikverlag umfaßte neben vielen anderen wertvollen Werken die gesamten Frühwerke von Richard Strauß und Max Reger. Damit war der U.-E. von Anfang an ein Grundstock bedeutender und wertvoller musikalischer Werke in die Hand gegeben, der gemeinsam mit den rasch geschaffenen neuen Klassiker-Ausgaben eine bedeutende Konkurrenz der bestehenden deutschen großen Editionen zu werden drohte. Viele angesehene deutsche Komponisten gaben im Laufe der Jahre ihre Werke der Universal-Edition in Verlag. Aber die eigentliche Arbeit Emil Hertzkas lag in der Propaganda der jüdischen Musik, was besonders stark in der Nachkriegszeit zum Ausdruck kam. Es ist ja allgemein bekannt, daß die geistig hochstehenden Juden der Vorkriegszeit in Deutschland sich dem deutschen Geiste einzubürgern suchten, und wir können dafür kein besseres und größeres Beispiel in der Musik geltend machen als Gustav Mahlers Wirken als Operndirektor in Wien. Er hat, wie kein anderer, sich bemüht, dem Geiste unserer deutschen Meister in seinen Opernaufführungen gerecht zu werden. Diese Zielsetzung des geistigen Judentums schlug nach dem Kriege um. Während man sich vor dem Kriege in den deutschen Geist einzubürgern suchte, fühlte man sich nach dem Kriege durch den materiellen Sieg als Beherrscher der Welt berufen, den deutschen Geist zu unterjochen und ausschließlich im jüdisch-östlichen Sinne zu führen. Das große Werk des Musik-Atonalismus, den wir auch als Musik-Bolschewismus bezeichnen können, das Arnold Schönberg einleitete, fand die nachdrücklichste Unterstützung des verstorbenen Emil Hertzka. Mit Stolz erwähnen die verschiedenen Nachrufe, die ihm von seinem Hausblatt „Der Anbruch" gewidmet werden, daß er sich für die Werke von Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Franz Schreker und in der Folge für die Werke von Ignaz Friedmann, Ernst Křenek, Jaromir Weinberger, Kurt Weill, Wilhelm Groß, Hanns Eisler mit Nachdruck einsetzte. Er verstand es, die deutsche Bühne der Nachkriegszeit für sich zu erobern, und ihm danken wir wohl vornehmlich den Siegeszug, den einzelne korrumpierende Werke wie „Jonny spielt auf", „Mahagonny", „Dreigroschen-Oper", „Der Jasager" usw. vorübergehend halten konnten. Gewiß hat er neben diesen Werken auch ansehnliche deutsche Musik verlegt, wie Heinrich Kaminski, Walter Braunfels, Armin Knab u. a., aber sie dienten ihm wohl mehr als Folie für seine eigentlichen Zwecke. Denn noch in den letzten Jahren übernahm er die Vertretung des großenteils politisch tendenziös geführten Staatsverlages der sowjetrussischen Republik für Deutschland und Österreich und brachte die von uns ja kürzlich erst gewürdigten Chöre Hanns Eislers heraus, damit ein weithin sichtbares Bekenntnis seiner antideutschen Einstellung gebend. Viele wertvolle Werke, die die U.-E. in sich birgt, haben unter der Richtung, die der Verlag in den letzten vierzehn Jahren eingeschlagen, schwer zu leiden gehabt. Die Verbraucher guter Musik suchten sich diese nicht mehr in den Verzeichnissen der U.-E. und die U.-E. selbst setzte sich mit besonderem Nachdruck stark einseitig für die Werke der bolschewistischen Richtung ein. So haben die Frühwerke von Richard Strauß und Max Reger, die wertvollen Werke eines Friedrich Klose, eines Walter Braunfels, Hugo Wolf und anderer nicht die Auswirkung finden können, die ihnen vielleicht sonst beschieden gewesen wäre. Die Werke Anton Bruckners, Heinrich Kaminskis, Armin Knabs u. a. würden wohl auch nicht die Auswirkung, die ihnen zuteil wurde, gefunden haben, wenn nicht von anderer Seite mit Nachdruck für diese Meister eingetreten worden wäre. Emil Hertzka starb zu einem Zeitpunkt, da sein kraftvoll durch die Jahre der Nachkriegszeit geführter Kampf zu Ende ging. Die Richtung, für die er kämpfte, gilt heute schon in allen musikalischen Kreisen als überwunden. Die U.-E. ent-

hält aber neben diesen Kampfwerken des letzten Jahrzehnts soviel wertvolles deutsches Kulturgut, daß wir den Wunsch aussprechen, es möchte diesen Werken nunmehr eine fröhliche Auferstehung beschieden sein.
Gustav Bosse.

Wiedergutmachung einer pietätlosen Handlungsweise!

Von Rektor R. Gottschalk, Berlin.

Der 200. Geburtstag Haydns hat die Erinnerung an ein seltsames Mißgeschick geweckt, das dem toten Meister widerfahren ist. Haydn war am 31. Mai 1809 in der Wiener Vorstadt Gumpendorf gestorben und, infolge der Besetzung Wiens durch die Franzosen und der damit verbundenen Überwachungsvorschriften unter ganz geringer Beteiligung nach dem Kirchhofe vor der Hundsturmer Linie geleitet und dort beigesetzt worden. Erst 1820 gedachte der Fürst Esterhazy seiner Ehrenpflicht, seinen treuen Kapellmeister in Eisenstadt, wo er jahrzehntelang gewirkt hatte, zur letzten Ruhe zu betten. Aber wie groß war das Erstaunen, als man nach der Öffnung des Grabes und des Sarges wohl Knochen, Kleider und Perücke des großen Toten vorfand, aber seinen Kopf vermißte! Es blieb dem Fürsten nichts anderes übrig, als die Leiche zunächst kopflos nach Eisenstadt überführen zu lassen. Seine Bemühungen, die merkwürdige Angelegenheit aufzuklären, führten zu der Entdeckung, daß untergeordnete Beamte, Rosenbaum und Peter, die, durch Galls Schädellehre verwirrt, Schädel hochbegabter Menschen „zu Studienzwecken" sammelten, im Einverständnis mit dem bestochenen Totengräber den Toten des Kopfes beraubt hatten. Der Fürst, dem wohl daran lag, daß die Kunde von der unerhörten Leichenschändung nicht in die breite Öffentlichkeit dringe, verhandelte unter Beihilfe der Polizei mit den dunklen Ehrenmännern wegen der Herausgabe des Schädels. Rosenbaum, der sich von der teuren Reliquie nicht trennen wollte, lieferte der Polizei einen falschen Schädel aus, der nun in aller Stille in den Sarg Haydns in der Bergkirche zu Eisenstadt gelegt wurde. Vor seinem Tode übergab Rosenbaum den echten Haydnschädel seinem Freunde Peter, der ihn testamentarisch dem Wiener „Musikkonservatorium" vermachte. Peters Witwe, die Unannehmlichkeiten befürchtete, wenn der seinerzeit ausgeführte Betrug bekannt würde, führte aber die Bestimmung des Testamentes nicht aus, sondern schenkte 1839 den Kopf Haydns ihrem Hausarzt Dr. Haller, der ihn dreizehn Jahre behielt und 1852 dem Anatomen Dr. v. Rokitansky überließ. Dessen Nachfolger, Prof. Kundrat, stellte den Schädel den Söhnen Rokitanskys als das Besitztum ihres Vaters zu, und diese lieferten ihn endlich 1895 der Gesellschaft der Musikfreunde aus, in deren Museum er als kostbarer Schatz aufbewahrt wird. Der Anatom Prof. Tandler hat diesen Schädel mit einer Totenmaske, die Haydns Diener und Kopist Elßler unmittelbar nach dem Tode des Meisters abgenommen hat, sowie mit vorhandenen Haydn-Porträts verglichen und festgestellt, daß er unzweifelhaft der echte Schädel Haydns ist.

Die Gemeinde Eisenstadt hat dem großen Meister, dessen Wirken ihren Ort in der gesamten Musikwelt berühmt gemacht hat, ein Mausoleum errichtet und die Gesellschaft der Musikfreunde gebeten, ihr den Schädel Haydns auszufolgen, damit er gelegentlich der endgültigen Beisetzung von Haydns Sarg wieder mit den Gebeinen des Toten vereinigt werden könne. Alle Musikfreunde würden es sicherlich begrüßen, wenn dieser Bitte entsprochen würde und damit die schamlose Entweihung der irdischen Überreste eines Großen im Reiche der Töne ihre Sühne fände.

„Musiker im Gespräch": Generalmusikdirektor Prof. Dr. Max von Schillings.*)

„Glauben Sie nicht, daß die Übersteigerung der Problematik in der modernen Musik zur Verbreitung des Schlagers beigetragen hat?" fragt Prof. v. Schillings und streift nachdenklich die Asche seiner Zigarette ab. „Man ist mit der abstrakten Theorie ein wenig auf das Trockene geraten. Nun greift das Volk nach dem Schlager, nach einem Ersatzprodukt, das seinen unerfüllt gebliebenen musikalischen Anforderungen eher zu entsprechen scheint. . . ."

*) Prof. Dr. Max von Schillings wurde soeben zum Präsidenten der „Akademie der Künste" ernannt.

Wir sind gerade dabei, den gesamten musikalischen Fragenkomplex der Gegenwart durchzusprechen, so gut dies im Verlauf von zwei Stunden möglich ist: Schlagermusik, Schallplatte, Tonfilm, Rundfunk, Hausmusik und anderes. Der hochgeschätzte Künstler sitzt mir am Tisch seines Musikzimmers gegenüber. Seine jugendlich leuchtenden, durchdringenden Augen inmitten eines schmalen, feinnervigen, aristokratischen Gesichtes stehen in seltsamem Gegensatz zu dem altersgrauen Schläfenhaar. Die sonst in der Öffentlichkeit zur Schau getragene undurchdringlich strenge Miene ist im Rahmen der geschmackvollen, künstlerisch vornehmen Häuslichkeit seiner Zehlendorfer Villa einer herzgewinnenden Liebenswürdigkeit gewichen. Der verbindliche Ausdruck seiner Züge bleibt gleichwohl beherrscht, nur in dem nervösen Spiel der schlanken Finger spiegelt sich innere Erregung, wenn das Gespräch eine persönliche Wendung nimmt. Max von Schillings, der Dulder, hat mancherlei erlebt. . . .

Wie sind wir auf das Schlagerthema gekommen? Richtig — wir hatten die musikalische Bedürfnisfrage des Volkes aufgerollt. Max v. Schillings skizzierte den Inhalt eines Vortrages, den er kürzlich in einer geschlossenen Gesellschaft über das Mechanisierungsproblem gehalten hatte. In geistvollem Plauderton springt er lebhaft von einem Thema zum andern über. Der vielgereiste Künstler erhellt die Bedürfnisfrage durch Beispiele eigenen Erlebens. „Da besuchte ich einen vornehmen Gesellschaftsklub in Cleveland. Das Klubgebäude ist im Stil eines Alt-Nürnberger Patrizierhauses aufgeführt. Ich wende mich an den ‚Präsidenten'. ‚Sie können mich auch als Herr Fagottist anreden', sagt der ‚Herr Präsident' lachend. ‚Wir haben in unserem Klub ein 55 Mann starkes Orchester, in dem ich das Fagott blase.' In diesem Klub ist künstlerische Veranlagung die Bedingung zur Aufnahme. Es werden Vorträge gehalten, der Klaviermusik v o r Bach gilt allein eine ganze Vortragsserie, ein Beitrag zum Gründlichkeitssinn der Amerikaner. In San Francisco besitzt ein Klub eine Freilichtbühne, die gesamten Aufführungen werden nur von Klubmitgliedern bestritten. Ähnlich ist es in Los Angeles und anderen Orten. Man wird sich in Berlin wohl vergeblich nach derartigen Einrichtungen umsehen!"

„Wird die sich immer mehr verbreiternde, besorgniserregende Kluft zwischen Kunstmusik einerseits und Volks- und Schlagermusik andererseits nicht unheilvolle Auswirkungen für die Entwicklung unseres Musiklebens nach sich ziehen, Herr Professor?" — „Wir leiden in der Tat an einem Zuviel von Musik. Die Musik wird zum Mädchen für alles. Sie prostituiert sich geradezu. Die Zerklüftung innerhalb der Musik ist in der Tat sehr groß. Sie ist jedoch ein Echo der allgemeinen politischen Zerrissenheit. Überbrückt wird dieser Abgrund allein durch eine geeignete Regelung der musikalischen Bedürfnisfrage. Inmitten der quirlenden musikalischen Masse ragen aber einige starke Felsen empor, die niemals vom Strom der Zeit gänzlich überspült werden, wie Mozart, Haydn usw. Dieser Gedanke ist es, der mich immer wieder jung erhält. Musik, gute Musik wird immer Bedürfnis bleiben. Und — vergessen Sie nicht die ungeheure wirtschaftliche Not, die alles umkrempelt!"

Das Gespräch wechselt das Thema. Zu allen Fragen, begierig aufgegriffen, weiß Max von Schillings interessante, persönlich gefärbte Momente beizusteuern. Zur F i l m m u s i k : „Der stumme Film ist im Aussterben. In Italien hörte ich noch stumme Filme mit Schallplattenbegleitung. Man spielte Beethoven, Wagner, Strauß. Wie groß ist die Gefahr, daß hier wertvolle Kunsterzeugnisse sinnlos heruntergedudelt werden! Sehr erheitert war ich, als ich meinen Oedipus-Prolog einmal als Filmbegleitmusik hörte, weil dieses Werk in einem Filmkatalog als — Gerichtsmusik angeführt ist!" Zum Thema R u n d f u n k : „Es ist etwas Ungeheuerliches, wenn man bedenkt, wie der ganze Aether mit Stimmen, mit Musik ausgefüllt ist. Die Gefahren der Übersättigung sind zweifellos sehr groß . . ." „Da muß ich Ihnen in einem Einzelfalle widersprechen. Ich stellte in einer seelischen Depression eines Abends den Rundfunk ein und höre ausgerechnet eine Übertragung aus Turin. Mein Lieblingslied ‚Morgen' von Strauß, gesungen von einer deutschen Sängerin, und von Ihnen, Herr Professor, dirigiert. Ich war tief ergriffen. Moderne Rundfunk-Romantik!" „Ja, es ist wahr, als ich Boitos ‚Mephistopheles' in der Berliner Funkstunde dirigiert hatte, bekam ich zahlreiche Zuschriften. Vom Rhein, aus Süddeutschland. Lauter kleine Leute, die ihrem Dank, ihrer Freude Ausdruck gaben und durchaus ver-

nünftige Urteile über das Werk abgaben. Nicht die Produktion, nur die Überproduktion schadet!" Zum Thema Hausmusik: „Ja, ich glaube an einen Wiederaufstieg der Hausmusik. Die Schallplatte kann sehr wohl als Muster, als Anreiz zu eigenem Musizieren dienen. Der Ausgleich zwischen Spannung und Entspannung, zwischen Arbeit und Genuß als Voraussetzung der Hausmusikpflege wird wiederkommen. Aber haben Sie schon einmal an die rein räumlichen Schwierigkeiten in den modernen Neubauwohnungen gedacht? Dünne Wände, die den Klang allen Hausbewohnern zuleiten — kleine Räume — wo soll da ein Quartett Aufstellung nehmen?" Zum Thema des Internationalismus in der Kunst: „Nur auf geistigem Gebiet ist ein internationaler Kulturaustausch möglich. Die Achtung vor dem geistigen Deutschland ist im Auslande ungemein hoch: In England, namentlich aber in Italien, sogar in den untersten Schichten des Volkes. Wohin kämen die Völker, wenn sie keine geistigen Verbindungen anknüpften?"

Endlich aber wird es Zeit sich zu verabschieden, und ich frage noch schnell nach den künstlerischen Plänen des Komponisten. „Darüber möchte ich nicht gern sprechen. Ich habe ein paar Klavierstücke geschrieben — aber ich weiß nicht, vielleicht stehe ich so ein bißchen zwischen den Zeiten" — und dabei huscht ein kleines, bescheidenes Lächeln über sein Gesicht — „aber soviel will ich verraten,daß ich mich mit einer dramatischen Idee beschäftige." — „Dann will ich nur dem Wunsche Ausdruck geben, daß der Komponist des herrlichen ‚Pfeifertages' uns die echte, deutsche Volksoper schenkt! Das sind Sie dem deutschen Volke schuldig!" Dr. Fritz Stege.

Richard Wagners unbekanntes Programm aus dem Jahre 1865 für seine Aufführungen in München von 1865—1873.

„Mein Programm — auszuführen, wenn mein teurer König will und hilft. —

Mai u. Juni 1865: Tristan u. Isolde

im Residenztheater, vor einem eingeladenen Publikum, drei bis sechs Aufführungen mit Schnorr u. Frau, Mitterwurzer (Dresden), Beck (aus Wien) — Frl. Stehle (aus München).[1]

Mai u. Juni 1866: — Tannhäuser u. Lohengrin

vollständig, umgearbeitet und vollkommen richtig dargestellt, unter Mitwirkung der Obengenannten, oder auch bereits mit Hinzuziehung neugebildeter Kräfte. —

Schauplatz: Residenztheater, oder unter besonders günstigen Umständen im großen Hoftheater.[2] — Hierzu Tristan wiederholt.[3] —

August 1867: Ring des Nibelungen. Im neugebauten Festtheater.[4] —
August 1868: Ring des Nibelungen — wiederholt.
August 1869: Kleinerer Festtag: Die Meistersinger.[5] Dazu vielleicht Tannhäuser und Lohengrin.
August 1870: Die Sieger[6]. Hierzu Die Meistersinger.
1871: Tristan u. Isolde, Sieger, Meistersinger.
1872: Parzival[7] mit Wiederholung.
1873: Ring des Nibelungen. Vorher: Tannhäuser. Lohengrin. Tristan. Nachher: Meistersinger. Sieger. Parzival.

Dann mögen andere kommen! Rich. Wagner."

[1] Vier öffentliche Aufführungen im Hoftheater: 10., 13., 19. Juni, 1. Juli 1865. Das Ehepaar Schnorr v. Carolsfeld in den Titelrollen, König Marke: Zottmayer, nicht Beck, Kurwenal: Mitterwurzer, Brangäne: Frl. Deinet, nicht Stehle.

[2] im Hoftheater: am 16. Juni 1867 Lohengrin. Mit Ausnahme des Telramund (Betz von Wien) Münchener Kräfte; am 1. August 1867 Tannhäuser mit Münchener Kräften.

[3] am 20. Juni 1869 mit dem Voglschen Ehepaar (München) in den Titelrollen.

[4] nicht in München, sondern in Bayreuth 13.—17. August 1876.

[5] Uraufführung in München am 21. Juni 1868.

[6] Der Entwurf kam nicht zur Ausführung.

[7] Uraufführung des „Parsifal" in Bayreuth am 26. Juli 1882. S. R.

Wie ich zum „Plagiator" wurde. Ein Wort in eigener Angelegenheit.

Von Dr. Fr. Stege, Berlin.

„Ein besonders eigenartiger Fall von Plagiat wird uns von unserm Mitgliede Dr. Arno Huth gemeldet." So liest man in dem eben erschienenen Mitteilungsblatt des „Verbandes Deutscher Musikkritiker". „Dr. Fritz Stege (Sie gestatten, Herr Dr. Holl, daß ich die grausame Verstümmelung meines Namens richtig stelle), Mitglied der Schriftleitung der „Zeitschrift für Musik", die Herrn Dr. Huth wiederholt aufs Heftigste angriff, hat in seiner Eigenschaft als Herausgeber einer «Kulturkorrespondenz für Musik» . . . ." — nun, was für ein Verbrechen wird mir zur Last gelegt? Der Nachdruck einer Kritik? Eines Artikels? Eines Theaterstückes (System Bert Brecht)? — „eine kleine Glosse Dr. Huths («Ein zeitgemäßes Beethovenwerk») ohne dessen Wissen, ohne Namenszeichen und ohne Honorar nachgedruckt und weiterverbreitet. Es handelt sich um die Glossierung eines Druckfehlers (!! D. Verf.) auf einem Programm Furtwänglers. («Die Geschäfte des Prometheus»). Dr. Stege hat nach Angabe Dr. Huths seine redaktionelle Tätigkeit in diesem Falle darauf beschränkt, die Worte ‚in diesen Tagen' durch ‚unlängst' zu ersetzen."

Der Tatbestand ist folgender: Diese Glosse in einer Länge von $7^1/_2$ Schreibmaschinenzeilen wurde mir ohne jede Angabe der Herkunft und o h n e i r g e n d e i n N a m e n s z e i c h e n zugesandt und von mir in der genannten Korrespondenz verwertet. Erst ein flegelhafter Brief des Herrn Huth, der mit Anzeige drohte, verriet mir den Verfasser. Honorarforderungen wurden seitens des Herrn Huth n i c h t g e s t e l l t. Seine sinnige Glossierung des besagten Druckfehlers („Was für Geschäfte mögen das sein? Vielleicht wollte der Druckfehlerteufel hier eine Anregung zur zeitgemäßen Umbenennung klassischer Werke geben. Der alte Titel „Die Geschöpfe des Prometheus" schien ihm offenbar schon ein wenig verbraucht") dünkt mir überhaupt unbezahlbar. Ich habe der Angelegenheit um so weniger Beachtung geschenkt, als ein von mir angefordertes juristisches Gutachten des „Allgemeinen Schriftsteller-Vereins" auf den n a c h d r u c k s f r e i e n t a t s ä c h l i c h e n I n h a l t d i e s e r G l o s s e verweist und die A n g e l e g e n h e i t a l s b e d e u t u n g s l o s b e h a n d e l t.

Ich hätte davon abgesehen, diesen Fall der Öffentlichkeit zu unterbreiten, wenn ihm nicht eine g r u n d s ä t z l i c h e B e d e u t u n g zugekommen wäre.

Ich stelle fest:

Es lag Herrn Huth überhaupt nicht an einer Honorarforderung, sondern an der willkommenen Gelegenheit für seine in unserer ZFM erlittene Abfuhr eine kleinliche Rache zu nehmen. Zu diesem Zweck sandte er e i n S c h r e i b e n m i t d e r D a r s t e l l u n g d i e s e s V o r f a l l s a n T a g e s z e i t u n g e n, mit denen ich in beruflicher Verbindung stehe, o h n e v o r h e r m e i n e E r w i d e r u n g a b z u w a r t e n. Diese Absicht, mich durch Aufbauschung eines harmlosen Vorfalls in meinem Arbeitsbereich moralisch und wirtschaftlich zu diskreditieren, charakterisiert eine Kampfesmethode, die in Kreisen achtbarer Literaten als unfair gilt und jeden ehrbewußten Berufskollegen veranlassen dürfte, von diesem Herrn Huth abzurücken.

Zweitens: Dem Kritikerverband, der sich (o h n e i r g e n d w e l c h e r e c h t z e i t i g e F ü h l u n g n a h m e m i t m i r) zum Anwalt der „Geschäfte des Huth" macht, habe ich vor geraumer Zeit d i e M i t g l i e d s c h a f t g e k ü n d i g t auf Grund des im Verbandsblatte erschienenen Aufsatzes über „konservative" oder „fortschrittliche" Kritik von Max Graf, der in unserer ZFM seinerzeit genügend beleuchtet wurde. Diese Voraussetzung erleichterte dem Verband den Schritt in die Öffentlichkeit. Die Art und Weise, wie hier ein belangloser Vorfall zu einer Sensation aufgemacht und auf Grund einseitiger Informierung der rachedürstende Herr Huth in liebevolle väterliche Ob-Huth genommen wird, spricht sich selbst ihr Urteil. Angesichts der vielen unerfüllt gebliebenen Aufgaben des Kritikerverbandes scheint Plagiatschnüffelei kleinlichen Formates von einem beschämend mangelhaft entwickelten Ehrgeiz des Verbandsvorstandes zu zeugen.

„Ein besonders eigenartiger Fall von Plagiat?" Ach nein! Sondern ein besonders eigenartiger Fall von Verkennung berufsständischer Pflichten und berufskritischer Würde seitens des Verbandsvorstandes.

Zusatz von Dr. A. Heuß, Gaschwitz bei Leipzig:

Wir könnten die nachfolgenden Worte überschreiben: Der Verband Deutscher Musikkritiker als Schutzverband für jüdische Musikkritiker. Herr Dr. A. Huth ist jener jüdische Herr — als deutschen Musikkritiker lassen wir derartige Schreiber nie und nimmer gelten —, den wir wegen verlogenster, zu Dutzenden verschickter Kritiken über das Kieler Bachfest als ein übelstes Beispiel eines Gewerbekritikers in zwei Nummern der ZFM (März- und Aprilhefte 1931, S. 240 und 313) an den Pranger stellen mußten, in der bestimmten und selbstverständlichsten Annahme, daß der V. D. M. diesen Herrn nicht nur ohne geringste Umstände aus dem Verband entfernen, sondern ihm auch möglichst das Handwerk legen werde, auf daß prächtigste und angesehenste deutsche Musiker — es handelte sich in diesem Fall um Prof. Dr. Fr. Stein-Kiel — nicht zu fürchten haben, im In- und Ausland als unfähigste Dirigenten („Häufung peinlicher Entgleisungen" u. a.) gebrandmarkt zu werden. Das ist der eine. Der andere ist Dr. Holl („Frankfurter Zeitung"). Den hatten wir in seiner Eigenschaft als Herausgeber des Verbandsblattes der deutschen Musikkritiker fast zu gleicher Zeit (Mai 1931, S. 419) wegen einer derart ungeheuerlichen, selbst vom Standpunkt magerster Urteilskraft unbegreiflichen Taktlosigkeit anzugreifen, daß es denkbar selbstverständlich erscheinen mußte, Herr Dr. Holl werde als Herausgeber der „Mitteilungen" so schnell als möglich in der Versenkung verschwinden. Nichts von alledem geschah, im Gegenteil noch Unbegreiflicheres, möglich auch einzig bei dem völlig verkalkten Vorstand besagten Verbandes, der für deutsche Belange so gut wie nichts übrig hat, im Gegenteil Aufsätze wie „Der Unfug der konservativen Kritik" in sein Verbandsorgan zerrt und ruhig zusieht, wenn Künstler bester deutscher Art — Fritz Stein ist ja keineswegs der einzige Fall, es gibt noch gewichtigere — von Verbandsmitgliedern, und zwar ausgerechnet Verbandsmitgliedern jüdischer Abkunft, auf infamste Art behandelt werden. Noch Unbegreiflicheres ist nun eben bei diesem Vorstand möglich. Statt daß oben Angegebenes als etwas denkbar Selbstverständliches geschieht, stecken nunmehr beide Herren, Holl und Huth, unter einem Hut, sie haben sich in Seelen-Übereinstimmung zusammengefunden, und warum? Weil sie etwas gefunden zu haben glaubten, um der verhaßten ZFM, der sie auch nicht ein Wort zu erwidern vermochten, eins zu versetzen. Aber welcher Fehlschuß! Was, wie jeder Fachmann weiß, tagtäglich hundertfach vorkommt und geradezu zur Redaktionspraxis gehört, von der eigentlichen, und zwar auch juristischen Fach-Instanz als „bedeutungslos" angesehen wird, das ist's, was die beiden Herren, für die selbstverständlich wieder besagter Vorstand mitverantwortlich ist, nach einem Jahr vermutlich sehr fleißigen Suchens endlich gefunden haben, um Dr. Stege und mit ihm die ZFM zu treffen. Haß verblendet bekanntlich.

Welche Herausforderung deutschen Wesens bedeutet es aber, wenn ausgerechnet ein Hr. Huth sich mit dem Vorstand des V. D. M. vereinigen darf und kann! Und dies noch ausgerechnet heute! Hat die „Frankfurter Zeitung" in ihrem musikalischen Teil tatsächlich immer noch nichts davon gemerkt, daß wir nicht im letzten Jahrzehnt mehr leben, ein völlig anderer Wind, warm und eisig zugleich, in deutschen Landen weht? Bei Herrn Holl, der Instinktlosigkeit in Person — wie urkomisch und prompt fiel er damals auch auf das „Anna-Magdalena-Bach-Buch" herein! — darf das immerhin angenommen werden, obwohl zu vermuten ist, daß selbst die Spatzen auf den Frankfurter Dächern etwas von dem anderen „Wind" gemerkt haben. Nun, da wird jetzt die politische Schriftleitung ihrem glorreichen musikalischen Vertreter ein Privatissimum in politicis geben.

Ungleich wichtiger, weil mit dem deutschen Musikleben unmittelbar zusammenhängend, ist aber Folgendes: Wir wenden uns nunmehr, nach diesem krassen Fall einer Herausforderung deut-

schen Wesens, nicht mehr an den Vorstand des Verbandes, der für uns vollkommen erledigt ist, sondern an die aufrechten deutschen Mitglieder, und zwar mit der Aufforderung, mit diesem für deutsches Empfinden unmöglichen Vorstand aufzuräumen, und zwar auf ganz „legalem", statutengemäßem Wege. Denn dieser Vorstand hat aufs nachdrücklichste die Verbandsstatuten verletzt, er ist nicht mehr Instanz, sondern Partei, und zwar Partei im Interesse jüdischer Mitglieder. Und ich nehme mir das Recht, in dieser Frage als Mitbegründer und einstiger erster Vorsitzender des Verbandes ein Wort mitzusprechen, und zwar deshalb, weil ich es war, der dafür sorgte, daß nur solche Kritiker aufgenommen werden, die auch durch „moralisch einwandfreie Ausübung ihres Berufes als vollwertige Vertreter des deutschen Kritikerstandes angesehen werden können". Wofür damals auch nach bestem Wissen und Gewissen gesorgt wurde. Und heute, welches Bild! Jetzt ist ein Herr Huth nicht nur im Verband und noch im Verband, sondern er steckt sogar mit dem Vorstand unter einer Decke! Ein derartiger Kritiker mag nach jüdischen Anschauungen — das möge Juda unter sich ausmachen — „moralisch einwandfrei" sein, nach deutschen ist er es nie und nimmer. Und darum geht es, ob der Verband Deutscher Musikkritiker in Zukunft wiederum einen reinlichen deutschen Standpunkt, getreu seinen Satzungen, einnimmt, statt sich, wie in diesem und anderen Fällen, ins Schlepptau jüdischer Interessen nehmen zu lassen. Und das ist eine Frage, die mehr oder weniger das ganze musikalische Deutschland angeht. Der, nochmals gesagt, verkalkte und weiterhin in „internationalen" Anschauungen der Nachkriegszeit wurzelnde Vorstand scheint noch nicht im geringsten gemerkt zu haben, daß ein neues Deutschland nicht nur im Anmarsch begriffen ist, sondern unmittelbar vor den Toren steht. Und da muß es ihm eben gesagt werden, und zwar deutlich. In diesem neuen Deutschland wird ein deutscher Musikkritikerverband die Tätigkeit von Leuten wie Herrn Huth mit allen ihm zu Gebot stehenden Mitteln zu verhindern suchen; heute erleben wir noch das geradezu Groteske, daß er sie nicht nur beschützt, sondern hätschelnd unter seine Decke nimmt. Und das im Frühjahr des Jahres 1932!

Nochmals „Musikschutzverband".

Aus der Reihe von Notrufen aus unserer Leserschaft geben wir folgenden wieder:

Parchim, 14. 6. 32.

In Angelegenheit des Musikschutzverbandes möchte ich Ihnen die beiliegenden Schriftstücke unterbreiten, vielleicht zur Veröffentlichung, damit die Tonsetzer sehen, wie ihre Belange vertreten werden.

Der hiesige Volksbildungsverein, dem der von mir geleitete Volkschor angehört, hatte vor zwei Jahren bereits einen Vertrag mit dem Schutzverband, der ungefähr die gleichen Sätze von uns forderte, wie sie jetzt verlangt wurden. Sie waren angemessen. Nun wollten wir aus Ersparnisgründen die Zahl der abgabepflichtigen Konzerte einschränken und uns auf ein derartiges Konzert beschränken. Trotzdem sollte die Summe die gleiche bleiben oder gar noch erhöht werden. Wir kündigten deshalb den Vertrag und beschränkten uns auf freie Werke. Jetzt fragten wir erneut wegen der Gebühr für ein neuzeitliches Chorwerk an (gedacht war hauptsächlich an die „Heilige Elisabeth" von Haas). Es wurde aus Berlin am 9. Mai 1932 wiederum ein Vertragsabschluß vorgeschlagen, der für drei Konzerte etwa die halbe Summe vorsah, die für das Chorwerk allein gefordert wurde. Das war an sich schwer einzusehen. Ein Beschluß darüber war aber noch nicht gefaßt, konnte auch aus örtlichen Gründen noch gar nicht gefaßt werden, weil ein Überblick über die zur Verfügung stehenden Mittel noch nicht vorliegt. Gleichwohl schickt die Güstrower Vertretung uns am 11. Juni 1932 das anliegende unverschämte Schreiben. Was sagen die Tonsetzer dazu? Geht man so mit Leuten um, die den anerkannten Willen haben, der Kunst zu dienen? Die Folge wird natürlich sein, daß wir uns nun ganz auf abgabefreie Werke beschränken. Man versteht nicht, wie eine Vertretung so weltfremd sein kann, daß sie die Verhältnisse im eigenen Lande nicht überschaut und nicht weiß, mit welchen

unsäglichen Schwierigkeiten in der Kleinstadt ein Kunstleben überhaupt noch aufrecht erhalten werden kann.

Darf ich um Rückgabe der Anlagen bitten?

Mit deutschem Gruß ergebenst

gez. Dr. Buschmann.

Das Schreiben der Generalvertretung des Bezirk XIII, Walter Böge, vom 11. Juni 1932 lautet:

„Da eine Antwort auf unser Schreiben vom 26. 5. d. J. nicht erfolgte, trotzdem mit Schreiben vom 25. 5. d. J. unsere Hauptverwaltung Ihnen noch ausführlich die Berechnung der veranstaltenden Konzerte auseinandersetzte, so müssen wir aus Ihrem Verhalten den Schluß ziehen, daß Sie einer Vertragsbetätigung ablehnend gegenüberstehen. Wir haben demgemäß unserer dortigen Kontrollstelle Auftrag erteilt, Ihre Konzerte zu kontrollieren.

gez. Generalvertretung Bez. XIII.

Walter Böge."

Wir pflichten Herrn Dr. Buschmann vollkommen bei, daß in dieser für alle Teile schwierigen Zeit solch unnötige Anrempelungen, wie sie dieses Schreiben des G.-V. Walter Böge zeigt, im Interesse der Sache wohl vermieden werden sollten. Zugleich aber taucht erneut die immer dringender werdende Frage auf, wann wird der „Musikschutzverband" sich in seinen Forderungen den derzeit gegebenen Möglichkeiten anpassen? Oder will er vielleicht einen Vernichtungskampf gegen die lebenden Komponisten führen? B.

Buntes Allerlei.

Sturmzeichen in der Berliner Musikhochschule. Ein Teil der Lehrerschaft an der Staatlichen Musikhochschule hat dem Direktor des Institutes, Prof. Franz Schreker, sein Mißtrauen ausgesprochen. Prof. Schreker hat nicht die Absicht, gegen den Willen der Lehrer im Amt zu verbleiben. Das Mißtrauensvotum richtet sich gegen die Amtsführung, insbesondere gegen seine parteipolitischen Grundsätze in der Besetzung der Lehrstellen. — Die Musikerschaft beginnt endlich zu erwachen. Die Generalabrechnung mit den musikpolitischen Machthabern des alten Systems steht vor der Türe. Diese geradezu symptomatischen Vorgänge in der Musikhochschule bilden sicherlich nur den Auftakt zu einer Reorganisation der unter Kestenbergs Diktatur völlig auf abwegige Bahnen gedrängten preußischen Musikverhältnisse.

Scherzando.

Zum Jubiläum Zelters, des Begründers der Berliner „Singakademie", verdient eine echt Berliner Volksanekdote in Erinnerung gerufen zu werden. Eine Obstfrau, die vor der Singakademie ihren Stand aufgeschlagen hat, wird von einer biederen Frau aus dem Volke gefragt, was das für ein Gebäude sei. „Nanu, Meyern, weeß sie das nich? det is doch die Singanatomie!" — „Ach Jotte doch," meint Frau Meyer, „det is wohl, wo sie die Leite den Bauch uffschneiden, drum schreien se och so! Ach Jott, ach Jott, wenn det bloß unser juter Kenig wißte!"

Ein Sängerverein hat einen Ausflug nach Brüssel gemacht und dort reichlich dem Wein zugesprochen. Am andern Morgen treffen sie sich auf dem Boulevard mit einem gehörigen Brummschädel. „Das geht vorüber", tröstet der eine. „Reib dir nur den Kopf tüchtig mit Eau de Cologne ein!" „Das ist ja ganz schön," stöhnt der andere, „wenn ich nur nicht vollständig vergessen hätte, was Eau de Cologne auf Französisch heißt!"

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Hans Vogt: „Kammermusik für 4 Instrumente“ (Basel).

Müller v. Kulm: Streichquartett Nr. 2 (Basel).

Hermann Zilcher: „Deutscher Glaube“ f. gem. Chor u. Orch. (Würzburg).

H. W. v. Waltershausen: „Passions- und Auferstehungsmusik“,

Gustav Geierhaas: Choralfantasie „Media in Vita“ und

Max Büttner: „Revelabitur gloria domini“, Mysterium nach einem Text von G. v. Bomsdorff-Bergen (München).

Max Schmidtkonz: Streichquartett (Bamberg).

Philippine Schick: 6 Lieder nach Texten von Rilke f. Streichquartett (Duisburg).

Heinz Munkel: Zwei Streichquartette (Freiburg i. B.).

Julio Bacmeister: „Romantische Ouvertüre“ (Berlin, 6. Juni).

Ernst Křenek: „Kleine Blasmusik“ op. 70a (Südwestfunk Frankfurt, 16. Juni).

Frida Kern: „Intervallstudien für Streichorchester“ und „Thema mit Variationen“ für Kammerorchester (Radio Wien).

Hans Haass: Sonate A-dur f. Kl. u. V. (Westdeutscher Rundfunk Köln, 7. Juni).

Heinrich Lemacher: „Missa Pax Christi in regno Christi“ (Aachen).

Karl Thieme: „Erzgebirgische Suite“ für Orch. (2 Sätze, Annaberg).

Robert Hernried: „Lose Ware“ f. Ges. u. Kl. (Berlin, 27. Mai).

Paul Dessau: „Kinderkantate“ (Berlin, 5. Juni).

Paul Graener: „Der Retter ist nicht weit“, für Männerchor u. Blasinstr. (Köln).

Roderich v. Mojsisovics: „Waldphantasie“ f. 2 Klaviere op. 51 (Graz, 6. Mai, Erika Kepka und Hanns Wolf-Augsburg).

Karl Hasse: „Das deutsche Sanktus“, Motette für Doppelchor (Dresden, Kreuzkirche).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Georg Ebner: „Der Geiger von Gmünd“ (Münchener Opernbühne).

Konzertwerke:

Otto Jochum: „Der jüngste Tag“, ein Oratorium (Frankfurter Sängerbundesfest, 21. Juli, Prof. Gambke).

Georg Nellius: „Von deutscher Not“, eine Kantate (Frankfurter Sängerbundesfest, 22. Juli).

PARISER UR- bezw. ERST-AUFFÜHRUNGEN
im II. Vierteljahr 1932.

Bühnenwerke:

Barraine: „Le Roi Bossu“, Oper.

Février: „La femme nue“, Oper.

Florent Schmidt: „Reflets d'Allemagne“, Ballet.

Konzertwerke:

Joseph Haydn: Klavierkonzert F-dur. (Kadenz von Roesgen-Champignon).

Friedrich Kiel: Sonate f. Bratsche u. Klavier.

Franco Alfano: Cello-Sonate (Urauff.).

Guy Ropartz: „Croquis d'Automne“ f. Klav.

A. Jolivet: Streichtrio (Urauff.).

Cl. Arrieu: 3 Stücke f. Klavier.

Prokofieff: Rondo f. Klav. (Urauff.). Scherzo f. Klav. (Urauff.).

Maklakiewicz: 3 japanische Lieder.

de Donostia: „3 Wunder der Hl. Cäcilia“ für Frauenchor u. Orchester (Urauff.).

Rob. Casadesus: Streichquartett (Urauff.).

Dandelot: „3 Valses à 2 pianos“.

Mihalovici: 2. Streichquartett (Urauff.).

Martinu: 3. Streichquartett (Urauff.).

Conrad Beck: 3. Streichquartett.

Harsanyi: Concertino (Klav. u. Quartett).

Jacques Beers: Flöten-Sonate (Urauff.).

Ern. Halfter: Klaviersonate (Urauff.).

Jos. Haydn: „Symphonie concertante“.

Berkeley: Violinsonate (Urauff.).

Berlandier: Streichquartett (Urauff.).

Melmeister: Streichquartett, Klavierstücke und Lieder (Urauff.).

Zador: „Sinfonia technica“ (Urauff.).

Berezowsky: Klarinettensuite (Urauff.).

Preger: 2 Stücke für Streichquartett.

Gaillard: „La Passion Noire“ für Chor und Orchester (Urauff.).

Brahms: Serenade op. 16.

Lacerda: 7 Trovas (Lieder) (Urauff.).

Ibert: 3 pièces brèves (Urauff.).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN.

GREIFSWALDER HAYDN-FEST

9.—11. Mai 1932.

Von Dr. Hans Engel, Greifswald.

Vom 9. bis 11. Mai fand hier eine Haydn-Feier statt, die einzige reichsdeutsche von größerer Ausdehnung übrigens, die einen Querschnitt durch verschiedene Gebiete des Haydnschen Schaffens brachte. Der Berichterstatter leitete im Stadttheater die Feier durch eine Vorfeier am 1. Mai ein, die u. a. einen Vortrag über „Haydn und die Musikorganisation" und schottische und walisische Volkslieder in Haydns Bearbeitung brachte. Ein Einführungsvortrag in der Aula der Universität folgte am 6. Mai. Am 9. Mai brachte der Greifswalder Singverein, der über schönes Material verfügt, die „Schöpfung" unter R. E. Zingel zur Aufführung. Solisten waren Martha Lüdtke-Schmidt, R. Mansfeld und Herm. Schey, der auch am zweiten Abend mit Liedern, dem bedeutenden „Wanderer" und der wohl unechten Schillerschen Ballade „Teilung der Erde" sich als hervorragender Sänger bestätigte. Trotz guten Chorklanges litt die Aufführung leider durch verzerrte Temponahme (besonders in der Baß-Arie, den Rezitativen und dem Schluß!). Ein Sonntagsmorgenkonzert brachte eine Aufführung der kleinen Orgelmesse durch den Madrigalchor, unter Leitung von Kantor Groß, die sehr klangschön und gediegen war, sowie einige Sätze der „Sieben Worte", gespielt durch das Havemann-Quartett. Dieses errang am zweiten Abend mit dem „Quinten"- und Kaiserquartett stärksten Beifall. Ausgezeichnet bewährte sich im Orchesterkonzert das Greifswalder Städtische Orchester unter temperamentvoller Leitung von W. Bitter in zwei Sinfonien, der unterhaltsamen Sinfonie concertante, bei der neben Havemann und Steiner (Cello) zwei seiner Mitglieder (Mamrow—Oboe, Hörske—Fagott) würdig bestanden. Steiner spielte das Cellokonzert Nr. 2, dessen Echtheit mit Recht angezweifelt worden ist, mit schönem Ton und trefflicher Technik, leider aber mit den üblichen zeit- und stilwidrigen Kadenzen. — Die Haydn-Feier vermittelte einen wertvollen Überblick über Haydns Schaffen; es muß besonders hervorgehoben werden, daß bei diesem „Pommerschen Musikfest" hauptsächlich Greifswalder Kräfte mitwirkten, bis auf den hier beliebten Geiger Havemann, der durch den Ehrendoktor der philosophischen Fakultät für seine Mitwirkung an den Pommerschen Musikfesten in Greifswald ausgezeichnet wurde.

8. BAYERISCHE TONKÜNSTLER-WOCHE IN MÜNCHEN.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

I. Abend: Das Klarinettenquintett von Karl Schäfer eröffnet den Reigen. Kein bequemer, kein konventionell verbindlicher Eingang! Der Komponist ringt fühlbar um seinen Ausdrucksstil. Seine Harmonik sucht die Pfade der Jüngsten. Trotzdem entläßt er die fünf Stimmen, so hart sich diese zuweilen reiben und stoßen, keineswegs zu völliger atonaler Willkür aus der formenden Hand. Im zweiten Satz gibt es sogar eine Fuge mit einem weitgesponnenen dreiteiligen Thema. Fehlt dem Ganzen auch noch der überzeugende einheitliche Charakter, Einzelheiten verraten Klangsinn, Phantasie und Begabung. Rascher vermögen wir uns in das Streichquartett c-moll von Fritz Müller-Rehrmann zu finden, das seine sympathische Traditionsgebundenheit in den bewegten Sätzen offenherzig und gewinnend ausmusiziert. Schade, daß man im langsamen Satz den langen Atem eines kantablen Themas vermißt und an dessen Stelle ein Notgerüst aus vorwiegend akkordlichen Ballungen errichtet wird! Ecksätze wie Scherzo erfreuen durch natürlich pulsierendes Leben und saubersten Satz. Wie ein Spätling der Romantik mutet das warmblütig durchempfundene, edelgestaltete Streichquartett e-moll, op. 15,2 von Adolf Sandberger an. Das Huberquartett spielte es wie die vorhergehenden Stücke mit tiefer Empfindung. Die Lyrik war durch eine „Reihe altgriechischer Gedichte für hohe Männerstimme und Klavier" vertreten. Ihr Vertoner Alf Juergensen zerbröselt die erhabene Schlichtheit seiner aufs Allgemeine zielenden dichterischen Vorwürfe durch musikalische Kleinigkeitskrämerei. Über einem ziemlich dicken, mitunter aufdringlich illustrierenden Klaviersatz wird die Singstimme mehr rezitativisch denn arios geführt, um hin und wieder mit dem Gedichtrhythmus einig zu gehen, dann jedoch auffallenden Deklamationshärten (Akzentsetzungen auf belanglosen Artikeln) zu verfallen. Der etwas spröde Tenor von Ed. von Reden vermag die noch sprödere Angelegenheit ebensowenig zu retten wie Erwin Körvers ausgezeichnete Beherrschung des Klavierparts.

II. Abend. Die einleitende Uraufführung, Hans Schindlers Sonate für Oboe und Orgel, op. 38, fesselt zum mindesten durch den aparten Reiz der Klangzusammenstellung. Die vier Sätze

der Kunst der Klassik, Händels Vorbild, vor allem angelehnt, ergeben formal ebenmäßig gerundete, melodisch schön geschwungene Bilder von archaisierender Linienführung. Gertrude Brückners Fantasie und Fuge op. 16 hat zwar noch den Wind der Neutönerei in den Segeln, aber sein stürmisches Brausen, symbolisiert auch durch das unentwegte Fortespielen der Komponistin, läßt doch nicht über eine gewisse formbildende Kraft und satztechnisches Können hinweghören. Hermann Kundigrabers „Variationen über ein altes Volkslied (Es waren zwei Königskinder) für Klavier komp. 1920" sprechen etwas ungleichmäßig an. Neben schönen, empfindungsechten Stücken stehen, unvermittelt oft, Variationen mehr spielerischen, fast seichten Wesens. Die poetische Ausdruckskraft, dies Wahrzeichen aller echten Romantik, läßt vieles undurchblutet. August Leopolder vollbrachte mit den auswendig gespielten Variationen eine Meisterleistung ersten Ranges. Ein hübsches und gefälliges Werkchen, das durch Straffung noch gewänne, ist Hans Sachsses Klavierquintett op. 33. Den Gewinn des Abends bedeuteten die sechs Lieder nach Dichtungen von Flaischlen, Jacobsen, Winder, Falcke, Carossa und Liliencron von Siegfried Kallenberg: jedes Stück eine durchaus eigene, zum lyrischen Quellgrund niedersinkende Ausdrucks- und Stimmungswelt. André Kreuchauff sang sie, von Franz Dorfmüller begleitet, mit fülligem Tenor, beinahe ein wenig robust.

III. Abend: Ernst Schiffmann begegnet man dank der Unvergrübeltheit seines Schaffens immer wieder gerne. Seine Konzertouvertüre op. 9 erfüllt die Form der altitalienischen dreiteiligen Ouvertüre mit neuem und einfallsfrischem Leben. Zwischen dem eröffnenden beherzten Allegroteil und dessen Wiederholung steht, dem Gesang der Streicher anvertraut, ein gehaltvoller langsamer Teil. Die Uraufführung des „Konzerts für Klavier und Orchester" von Hellmut Saller verriet ein ernsthaft ringendes Talent, das sich jedoch noch nicht völlig dem Banne mannigfacher Vorbilder entziehen kann. Verhältnismäßig natürlich klingt die impulsive Sprache der Ecksätze. Ihrer motorischen Bewegung sucht Saller im langsamen Satz eine gegenteilige, mystisch versonnene Welt gegenüberzustellen. Ein großer Gedanke fehlt zwar, lediglich Stimmungshaftes (man denkt zuweilen an Debussy, dann fallen wiederum Klangprägungen Pfitznerscher Wesensart auf) reiht sich hier an etwas länglicher Kette. In klangfunkelnder Orchesterpracht schwelgt sich Paul Frankenburger mit seinem symphonischen Gedicht für Sopran und großes Orchester „Pan" aus. Schon das etwas gesuchte, im blumigen Jugendstil sich dahinrankende Gedicht von Heinrich Lautensack bedingt mehr die Entfaltung prunkvoller, exotisch verbrämter äußerer Mittel denn die Entschalung eines inneren Gehaltes. In dieser dekorativen Haltung gibt sich die mit reich entwickeltem Klangsinn gestaltete Schöpfung als ein wirkungsvolles Konzertstück, zumal der Sopranpart von Fritzi Jokl mit verführerischem Stimmklang gesungen wurde. Nach einem vorgeführten Bruchstück fällt es schwer, sich das Bild einer ganzen Oper zu machen. Die aus dem Zusammenhang des Ganzen gerissene Szene aus der Oper „Kleider machen Leute" von Josef Suder zeigte ein gut klingendes Orchester, kantabile Stimmführung, beides eingespannt ins Joch der Wagner-Nachfolge. Für die beiden Soli hatte der Komponist in Elisabeth Feuge und Julius Pölzer zwei hervorragende Sängerinterpreten. Das Rundfunk-Orchester unter seinem Dirigenten Hans Adolf Winter bewährte seinen bedeutenden künstlerischen Rang.

IV. Abend: Dieser Ausklang brachte die wertvollsten und nachhaltigsten Eindrücke der auf diese Weise in schöner Steigerung endenden Tonkünstlerwoche, deren Verwirklichung in erster Linie der unermüdlichen Arbeit von Hermann W. v. Waltershausen zu danken war. Für die Interpretation der Chorwerke hatte sich der Münchener Domchor unter seinem Dirigenten Professor Berberich zur Verfügung gestellt; das bedeutete naturgemäß ein Ideal an Pracht wie Subtilität der Wiedergabe. Gleich mit der Aufführung von Adolf Pfanners 6stimmiger Motette „Der Sämann" (nach Matthias Claudius) wurde ein unvergleichlicher Anfangsakzent gesetzt. Ein tiefes Wissen um das Geheimnis vielstimmigen Chorklangs, sicher schreitende polyphone, nie in Gesuchtheiten abirrende Arbeit und vor allem echte Herzenswärme, die aus einem ethischen Mittelpunkte quillt, sind die Kennzeichen dieser Schöpfung. Komplizierter gibt sich das polyphone Gewebe in den „fünf Tierkreissprüchen für 4stimmigen gemischten Chor" von Otto E. Crusius. Der eigenartige, sprachlich herbe, wenn ich so sagen darf, heraldische Reiz der zugrunde liegenden Schäfferschen Dichtungen ist mit starker Einfühlsamkeit musikalisch eingefangen, sein poetisch und gedanklich tiefer Gehalt durch eine entsprechend geistvolle Linienführung von tonaler Freiheit, aber nicht Ungebundenheit gedeutet worden. Beachtung verdient ferner der in diesem Stücke sich offenbarende Rhythmiker Crusius. Rich. Billingers erdverbundene, ausdrucksträchtige Lyrik hat Armin Knab dem Chorgesang gewonnen. Wie beim

Dichter so auch bei seinem Vertoner das Durchklingen eines volkstümlichen Elements, aber in den feinsten, mitunter klangverblüffendsten Tönungen. Frühe, im allgemeinen recht vertonungsmäßige Gedichte von R. M. Rilke hat Philippine Schick für ihre Frauenchöre ausgewählt. Zarte, nur ein paarmal leicht ins Süßliche hinüberspielende Stimmungen gelingen in den besten Stücken dieses Zyklus, in dem „der Wald von Ungemach" ein kleines Meisterwerk, das letzte: „Ich liebe so sehr böhmischen Volkes Weise" fast ein Reißer ist. Karl Marx hat ebenfalls einen „Neuen Rilke-Kreis" für Alt und sechs Begleitinstrumente, op. 17, geschaffen. Der elegische Rilke liegt ihm in Stükken getragenen Charakters ganz wundervoll. Stücke wie „Herbst" stehen unter dem Zeichen der Kongenialität. Marya Neitzel bewältigte den Zyklus mit musikalischer Sicherheit. Den Beschluß bildete der 5stimmige Chor „Liebt euch, Liebende" von Heinrich Kaspar Schmid. Seine hier bereits erprobte packende Wirkung verfehlte auch diesmal des Eindrucks auf die an den beiden letzten Abenden sehr zahlreich erschienene Zuhörerschaft nicht.

FESTSPIELE DER STADT BASEL.

Von Dr. Werner Lüthy, Basel.

Nachdem die Basler Festspiele der vergangenen Jahre sich ausschließlich in den Dienst Mozartscher Muse gestellt hatten, waren die diesjährigen Festspiele italienischer Kunst gewidmet. Mit Verdis herrlichem Requiem wurden sie im Münster vom Gesangverein unter Musikdirektor Hans Münchs Leitung in einer schwungvollen, gesanglich vollendeten Interpretation eröffnet: Ein sinniger Auftakt, eine Ehrung der großen Toten, deren Werke nun in einer Reihe vollendeter Aufführungen lebendigen Atem erhalten sollten. Im Stadttheater erschienen Pergolesis „Serva padrona", Rossinis „Barbier", Donizettis „Don Pasquale" und Verdis unvergleichlicher „Falstaff". Es war beglückend, zu verfolgen, wie sorgfältig und liebevoll an diesen Werken gearbeitet worden war, wie vollendet sich die Stimmen der Sänger ihrer schwierigen Aufgabe anpaßten. Der berühmte Tenor Salvatore Salvati als Gast in „Don Pasquale" und im „Barbier" brachte belcanto in Reinkultur, und Mario Gubiani (Mailand) und die beiden Koloratursängerinnen Maria Ivogün und Friedel Prechtl (Magdeburg) standen ihm als Gäste würdig zur Seite. Die Mitglieder der Basler Oper, die Koloratursängerin Hedwig Treer, Peter Baust (Tenor), der köstliche Barbier Joseph Hunstigers, der stimmgewaltige Baßbuffo Alfred Waas und der gesanglich wie darstellerisch hervorragende Bassist Alexander Fenyveß (Falstaff) überboten sich selbst in ihren Leistungen, sodaß Aufführungen von einer Geschlossenheit und von einem Schwung zustande kamen, wie man sie selten erlebt. In die Direktion der Werke teilten sich Felix Weingartner und Kapellmeister Gottfried Bekker. Was die Aufführungen besonders auszeichnete, war die Inszenierung der Werke durch den leider nun von Basel scheidenden Theaterdirektor Dr. Oskar Wälterlin, der es wie kein zweiter versteht, Musik in Handlung umzusetzen, der ein Spiel von einer Gelockertheit, von einem Ideenreichtum und Humor zustande brachte, das Bewunderung verdient. Wälterlins Inszenierung des Barbier dürfte jedenfalls als ideale Lösung des schwierigen Inszenierungsproblems dieser Oper gelten.

Den durchwegs heiteren Bühnenwerken gegenüber betonten die kirchlichen Aufführungen die ernste Seite italienischer Musik. Außer dem bereits erwähnten Gesangverein teilten sich in diese Aufgabe der Bachchor (Leitung Adolf Hamm) und das Kammerorchester mit dem Kammerchor unter der Leitung von Paul Sacher. Diese beiden Konzerte brachten hauptsächlich Chorwerke des 16. und 17. Jahrhunderts zur Aufführung, ließen daneben aber auch Locatellis Trauersymphonie und Pergolesis Stabat Mater erklingen. Unter den Solisten begrüßten wir besonders die Sopranistinnen Adelheid Armhold (Berlin) und Adelheid Laroche (Köln), den Tenor Max Meili (München) und den Bassisten Karl Rehfuß (Neuchatel). Das Symphoniekonzert unter Felix Weingartners Leitung brachte keine moderne italienische Orchesterliteratur, entschädigte dafür mit einem entzückenden Vivaldischen Concerto für zwei Soloviolinen, Streichorchester und Orgel und mit dem von Caspar Cassado vollendet gespielten Cello-Konzert Boccherinis. Den Höhepunkt dieses Abends bedeutete Rossinis virtuos vorgetragene Ouverture zu „Wilhelm Tell".

Noch ist der letzten Veranstaltung dieser italienischen Festspiele zu gedenken, einer Kammermusik-Matinee, die das Lener-Streichquartett im Stadttheater gab. Neben Respighis Quartetto dorico war es vor allem das wundervolle e-moll Quartett Verdis, das mit seinem Reichtum an musikalischer Erfindung Vergnügen bereitete und dem ganzen wohlgelungenen Fest einen liebenswürdigen Ausklang schenkte.

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 6. Mai: J. S. Bach: Toccata und Fuge F-dur (vorgetr. v. Günther Ramin). — Jacobus Gallus: Ascendo ad patrem, Mot. f. 6st. Chor. — J. S. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", Mot. f. 2 Ch.

Freitag, 13. Mai: J. S. Bach: Fantasia sopra „Komm, heil'ger Geist" (vorgetr. v. Günther Ramin). — Arn. Mendelssohn: Motette zum Pfingstfest op. 90. — J. S. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", Motette f. 2 Chöre.

Freitag, 27. Mai: J. S. Bach: Toccata, Adagio, Fuge C-dur (vorgetr. v. Günther Ramin). — Hans Leo Haßler: „Deus noster refugium", f. 6st. Chor. — J. S. Bach: „Jesu, meine Freude", Mot. f. 5st. Ch.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 7. Mai: Girolamo Frescobaldi: Passacaglia B-dur f. Org. — H. Schütz: Zwei Motetten f. 5st. Ch. — Jakob Gallus: Pater noster f. 8st. Ch.

Sonnabend, 14. Mai: Matth. Weckmann: Choralvorspiel „Komm, heiliger Geist". — J. S. Bach: ‚Also hat Gott die Welt geliebt", Kantate f. Soli, Ch., Orch. — J. S. Bach: „Erschallet, ihr Lieder", Kantate f. Soli, Ch., Orchester.

Sonnabend, 28. Mai: J. S. Bach: Chaconne, für Orgel einger. von Messerer. — J. S. Bach: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn", Mot. f. 2 Ch. — J. S. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", Mot. f. 2 Ch.

Sonnabend, 4. Juni: César Franck: Choral a-moll f. Org. — Joh. Clemens: Messe in g-moll f. gem. Ch. a capp. (Urauff.)

LEIPZIG. Das letzte der von der Mirag in der Alberthalle veranstalteten Sinfonie-Konzerte zeigte aufs neue die starke Sympathie, die das Leipziger Publikum Carl Schuricht entgegenbringt so daß ein neues Abkommen, das den trefflichen, urmusikalischen Dirigenten noch enger dem Leipziger Musikleben verpflichtet, lebhaft begrüßt werden kann. Das Programm brachte Mendelssohns Italienische Sinfonie, deren mitfortreißendes Brio den teilweisen Mangel an individuellem Charakter, namentlich im ersten Satze, nicht verbergen kann — wohl der Grund, warum M. das Werk nach der ersten Aufführung in London zurückzog —, ferner Dvořáks herrliches, Ströme von Musik aussendendes Violoncellokonzert, dem Paul Grümmer leider nicht ganz gerecht wurde, und zum Schluß Liszts II. Ungar. Rhapsodie in der Orchesterfassung von Müller-Berghaus. Unter einem Schuricht läßt sich derartiges tatsächlich noch mit Vergnügen anhören. — Besondere Aufmerksamkeit verdiente ein Konzert der Didamschen Volkssingakademie, in dem u. a. die Uraufführung eines etwa einstündigen Chor-Orchesterwerkes „Fluch des Krieges" von Wilhelm Rettich zu hören war. Es handelt sich um einen Zyklus von zehn altchinesischen Gesängen nach Klabunds Übersetzung „Dumpfe Trommel und berauschtes Gong", in dem das Leid einer getretenen Menschenklasse aus düsterer Resignation zu verzweifelter Anklage emporwächst. Aber auf diesem dunklen Grunde blühen auch einige Blumen von ergreifender melancholischer Süße und Zartheit. Es ist schade, daß sich der geschickte Komponist zu sehr Einzelheiten hingab und zu wenig aus dem Grundcharakter der einzelnen Stücke herausarbeitete, wie er es etwa bei dem sehr gelungenen Soldatenlied machte. So ist leider der Wert des Werkes unterschiedlich und wird namentlich noch durch die beiden Schlußstücke stark beeinträchtigt, deren erstes (Klage der Garde) ebenso zerfällt wie das letzte (Epitaph auf einen Krieger), wo es darauf angekommen wäre, von dem menschlichen Geschehen hinwegzutreten und in den Hymnus erhabener Gelassenheit, den der chinesische Weise über die Vergänglichkeit menschlichen Ruhmes und den ewigen Kreislauf der Natur singt, einzustimmen. Welcher Gegensatz hätte sich da zu dem elementaren Verzweiflungsausbruch des vorletzten Stückes ergeben! Otto Didam hatte das überaus schwierige Werk mit seinem Chor bewundernswert bewältigt und Anni Quistorp (Sopran) und Walter Zimmer (Bariton) sangen die lyrischen Solostücke des Werkes — sie sind Rettich vielleicht am besten gelungen — mit dem ganzen Einsatz ihres Künstlertums, so daß ein starker Erfolg zustande kam, den wir nicht als tendenziös betrachten wollen.

Von den beiden Darbietungen der „Deutschen Musikbühne" unter Leitung von Heinrich XLV. Erbprinz Reuß hörten wir die namentlich im instrumentalen Teil (Dirigent Hans Oppenheim) ausgezeichnete Konzertaufführung von Händels „Rodelinde" in einer Bearbeitung von K. Salomon, der das Werk auf etwa 1½ Stunden zusammenstreicht. Dem Experiment war ein so vollkommener Erfolg beschieden, daß man sich ernstlich zu fragen hätte, ob

nicht auf diesem Wege manche Händelsche Oper dem heutigen Musikleben gewonnen werden könnte. Man möge aber doch von der Unsitte abgehen, den Saal abzudunkeln, damit die Hörer Gelegenheit haben, den Text nachzulesen. — Die nach Jahrzehnten wieder unternommene Neuaufnahme der „Stummen von Portici“ in den Spielplan des Neuen Theaters fand dank der sehr gut einstudierten Chöre und der gelungenen Regie Brugmanns, namentlich in der lebendigen Gliederung der Chormassen, beträchtlichen Beifall.

Gleichfalls besondere Beachtung verdient ein wohlgelungener Orgelabend Günther Ramins, der sich für Leipziger Komponisten einsetzte. So für eine kühne, überlegen mit den Themen spielende c-moll-Fantasie op. 22 von G. Raphael, für kanonische Variationen und Fuge über „Nun bitten wir den heil'gen Geist“ von dem Nicolai-Organisten Karl Hoyer — mehr technische Arbeit als wesenhaft entwickelt — und, als Uraufführung, für eine genialisch kecke, teilweise von Händelschem Feuer beseelte B-dur-Fantasie mit Tripelfuge des jungen S. W. Müller, dem aber noch die Konzentration für eine Tripelfuge fehlt. Eine weitere Uraufführung bot Armin mit einem Vorspiel und Fuge über „Die Sonn' hat sich mit ihrem Glanz gewendet“ von dem Österreicher J. N. David, einem seelenkräftigen Werk strengen, männlichen Geistes, der sich aber in Davids gleichfalls zu hörenden Chaconne in a-moll mit einer geradezu dämonischen Phantastik paart.

W. Weismann.

BIELEFELD. (Matthäus-Passion). Aus der Fülle der in der zweiten Winterhälfte dargebotenen Konzerte mag nur eins hervorgehoben werden als ein weit über Bielefeld hinauswirkendes Ereignis: die Aufführung der Matthäus-Passion durch den Musikverein unter Professor Heinrich Kaminski. In der letzten Besprechung sagten wir schon einiges über Kaminskis Verhältnis zu Bach. Jetzt wurde für jeden ganz klar und deutlich die Verwandtschaft der Geister und das zum Erlebnis, was wir in Kaminski zu sehen glauben: der Geist, der die einzige Wirklichkeit ist. Denn die Passion ist ja das Drama, in dem gesagt wird von der einmaligen Tatsache der Geisteswerdung eines Menschen, von dem Sieg des Geistes über die „Realitäten“ — für uns. Nur so, in diesem Sinne, kann man dieser Aufführung nahen, nicht „betrachtend“, sondern selbst mit erlebend, mit erleidend, sich restlos hingebend dem Strom, der hinausführt in überirdische Welten, in das Mysterium der Passion. Und jeder, der uns recht zu hören verstand, hat wohl mitgenommen ein tiefes Wissen von dem „Dennoch“, von dem Sieg des Lichtes, trotz aller Bedrängnis, die heut größer ist denn je. — Das war das Einmalige und Neue dieser Aufführung, daß nicht die Passion als Konzert „gemacht“ wurde, sondern daß sie in jedem Mitwirkenden erlitten, realisiert wurde. Und nicht wär's in Kaminskis Sinne, zu loben und über Leistungen zu reden, sondern einfach: recht zu hören und — vor allem — das Gehörte fruchtbar zu machen in uns und es zu leben.

Gleich der erste Chor war ein unaufhörlicher Strom, ein Ruf an die Menschheit. Und dann spann sich das Drama unaufhaltsam fort, den Hörer nicht mehr zu Atem kommen lassend. Es ist hier nicht am Platze, einzelne Stücke hervorzuheben, da gerade der unaufhörliche Strom das Wesentliche der Aufführung war. Nur als Beispiel dafür, ein wie großer Dramatiker (im geistigen Sinne) Bach gewesen ist, mag der Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“ erwähnt werden. Wie hier unmittelbar auf die wahnwitzige Wut der Turbae der Chor — wie in plötzlichem Erfahren, was dies unsagbare Leiden bedeutet, und angesichts des dornengekrönten Hauptes gleichsam in die Knie fallend — der voraufgehenden Verspottung sein demütig anbetendes „O Haupt — —“ entgegensetzt: das ist in der Tat wahrhafte und wesenhafte Dramatik.

Den Text des Schlußchores hatte Kaminski umgedichtet, indem er dem festlich abschließenden Charakter der Musik gerecht zu werden suchte; und in der Tat, man könnte glauben, die Musik sei auf diese Worte geschrieben, so bis ins Einzelne stimmen sie mit der Musik überein und lassen dadurch den feierlichen Charakter dieses als Dankgesang gemeinten Schlußchors in viel eindringlicherer Weise erfahren, als es der tränenselig-pietistische „Original“text tut. — Bach ließ sich von diesem Text nicht hindern, in souveräner Intuition den Blick nur auf das Wesen heftend (wie so oft, wenn er es mit ähnlich dürftigen Texten zu tun hatte), die Musik zu schreiben, die dies gewaltige Werk als Abschluß erforderte. Zur Freude aller, die das Wesen der Matthäus-Passion erkannt haben, sei der neue Text hierhergesetzt:

„Kommt, danket Ihm, deß' bitter Leiden
das Himmelreich uns will bereiten.
Lobsinget, danket Ihm.
Folget Ihm nach, wie Er das Wort erfüllend,
glaubet Ihm,
nichts sonst des armen Menschen Seele stillet;
vertrauet Ihm, dem Gottessohn.
Aus des Grabes Dunkel auferstehn'nd
hat den Tod Er überwunden,
auch für uns, die Todgebund'nen,
und des Himmels Tor uns aufgetan.
Lobsinget, danket Ihm.

O groß Geschenk, lichtvolle Gnad',
die Seine Liebe uns bereitet hat.
Kommt, danket Ihm, deß' bitter Leiden
das Himmelreich uns will bereiten.
Lobsinget, danket Ihm!

Der Chor und die Solisten waren mit der selbstlosesten Hingabe beim Werke. Die Solisten waren: Dr. Hans Hoffmann (Hamburg), dessen sachliche und geistig durchdrungene Wiedergabe des Evangelisten mustergültig war; Paul Gümmer (Hannover), dessen verklärter Christus allerdings zum größten Teil Kaminskis Werk war; Helene Fahrni (Köln), eine außerordentlich musikalische Sängerin; Julia-Lotte Stern (Berlin), ein leider stimmlich nicht ganz ausreichender Alt; Leon Geer (Bielefeld), ein sehr guter Interpret der kleineren Baßrollen. Auch der Chor war, wie immer, auf der Höhe und spürte, worum es ging.

Jeder, der mit uns an die alleinige Herrschaft des lebendigen Geistes glaubt, wird fühlen, was Großes hier geschah, und dankbar sein, daß heute, in der auf Trug und Schein aufgebauten Welt, noch solch Geschehnis möglich ist

Horst-Günther Schnell.

BOCHUM. Der Konzertwinter begann mit einem Beethoven-Abend, an dem Elly Ney das Klavierkonzert in Es-dur vortrug. Im 3. Konzert brachte Leopold Reichwein die Sinfonie in e-moll von dem in Lünen i. W. lebenden Komponisten Otto Martin zur Uraufführung. Es handelt sich um das erste größere Werk des ziemlich unbekannten, leider seit einigen Jahren erblindeten Komponisten. Martin schreibt eine Musik, die ganz auf Innerlichkeit eingestellt ist und allen Effekten, auch solchen instrumentaler Natur, bewußt aus dem Wege geht. Die herbe, einen Ausfluß asketischer Weltabgeschlossenheit bildende Sprache läßt auf eine grüblerische Natur schließen, der die Schilderung eigener Seelenzustände eindeutige Absicht war. Am besten ist der 2. Satz gelungen, ein erschütterndes Stück, das von keinem Hoffnungsstrahl durchbrochen wird. Das Scherzo wird durch ein groteskes, aber kaum überzeugendes Presto ersetzt. Die beiden Ecksätze zeichnen sich mehr durch reiche kontrapunktische Arbeit als durch Prägnanz der Themen aus. Ein wirklich befreiender Ausklang fehlt. Die Instrumentation bevorzugt die Streichergruppen und ist in der Verwendung der Blechbläser sparsam. Auch hier also Verzicht auf äußerliche Klangreize und alle Mittel, die dem inneren Ausdruckswillen nicht adäquat sind. Die Sinfonie, der wie jedem Erstlingswerk noch Mängel anhaften, wurde beifällig aufgenommen. Am gleichen Abend spielte Lubka Kolessa Chopins Klavierkonzert in e-moll und begeisterte erneut ihre große Konzertgemeinde. Diesem vollendeten Chopin-Vortrag ist nichts an die Seite zu stellen. Gleich erfreulich war die Bekanntschaft mit Alice Ehlers, die u. a. als deutsche Erstaufführung ein Cembalo-Konzert von Haydn spielte, das den Komponisten zwar nicht von einer neuen Seite zeigte, aber durch seine Frische, seine Klangfreudigkeit und durch geistvolle Wendungen fesselte. Auch Georg Kulenkampf war wieder zu Gast, diesmal mit dem Violinkonzert von Beethoven. — Die Aufführung des Deutschen Requiems von Brahms war trotz sorgsamer Einstudierung nicht einheitlich und in den einzelnen Sätzen nicht immer abgerundet. Es zeigt sich immer wieder, daß GMD Reichwein auf die große Masse der Konzertbesucher dann am suggestivsten wirkt, wenn er mit grellen Effekten arbeiten kann, wozu dieses Werk allerdings keine Gelegenheit gibt. Restlos zustimmen kann man Reichwein bei der Interpretation von Bruckner-Werken. Hier erreicht er stets die Synthese zwischen Form und Inhalt und versteht es, die Absichten des Meisters deutlich zu machen.

In einem Kammerkonzert gab es Gesänge und Werke für Kammerorchester aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Dirigent war Hans Treichler, Solist Ewald Kaldeweier.

Die Volkssinfoniekonzerte erfreuen sich nach wie vor großen Zuspruchs. Fast in jedem Konzert gibt es einen Walzer von Strauß, der wiederholt werden muß. Die Schmuckarie aus „Faust" und die Mignon-Ouvertüre blieben uns leider nicht erspart.

Die Duisburger Oper bringt eine Operette nach der andern heraus. Sie ist jetzt bei der „Blume von Hawaii" angelangt! Besondere Erwähnung verdient die Erstaufführung des „Boris Godunow" von Mussorgsky. Intendant Dr. Saladin Schmitt und Kapellmeister W. Grümmer vollbrachten eine Leistung, die das Niveau einer Provinzbühne erheblich überschritt. Die Titelpartie sang Siegfried Urias.

Rud. Wardenbach.

BRAUNSCHWEIG. (Uraufführung von Edvard Griegs Singspiel „Hochzeit auf Troldhaugen", musikalische Fassung von F. Günther.) Die wirtschaftliche Notlage und der herrschende Zug der Zeit begründen die augenblickliche Ratlosigkeit beim Entwurf des Spielplans, denn große, schwierige Werke füllen die Kasse nicht, und die Behörden setzen den Sparhebel immer drückender an. Dem Selbsterhaltungstrieb folgend, sucht der klug berechnende Bühnenvorstand die drohenden Gefahren dieser Scylla und Charybdis durch Werke zu vermeiden, die dem Geschmack breiter Volksmassen schmeicheln. Der Mangel an neuen, zugkräftigen Opern veranlaßte Hugo Röhr

und Werfel, älteren, längſt vergeſſenen von Roſſini und Verdi friſches Leben einzuhauchen. Wohin dies nutzloſe Verfahren ſchließlich führt, zeigt mit erſchreckender Deutlichkeit „Eine Nacht in Venedig“ von E. Korngold, „Wiener Blut“ von A. Müller, „Das Dreimäderlhaus“, „Hannerl und Schubert“ von Berté u. a. Der bekannte Berliner Pianiſt und Schriftſteller Dr. Felix Günther verſucht es gemeinſchaftlich mit Rudolf Lothar, der ſich beſonders in „Tiefland“ als Textdichter bewährte, Wandel zu ſchaffen. Das geſchilderte Familien- und Kulturbild der ſtammverwandten ſkandinaviſchen Germanen mit patriarchaliſchen Verhältniſſen und dem ethiſchen Grundgedanken des Enoch-Arden-Motivs wirkt herzerquickend, reinigend in der dumpfen Atmoſphäre ſchwachſinniger Operetten-Machwerke mit ihren billigen „Schlagern“. Wie Oreſtes und Pylades überbieten ſich zwei Freunde an Treue und Opfermut, beide werben um die Gunſt eines trefflichen, an Senta erinnernden Mädchens, verzichten aber nacheinander, um das Glück des Bevorzugten nicht zu ſtören. Der alte, treue Diener unterſtützt ſeine Herrin wie Eumäus die edle Penelope. Charakter und Form des Singſpiels ſchließen die Vereinigung der Forderungen des Dramas und der Muſik, die ſcharfe Zeichnung der Perſonen und planmäßige Steigerung bis zum Schluß aus. Die einfachſtille, faſt beiläufige Handlung vollzieht ſich naturgemäß, erſcheint ſelbſtverſtändlich: die Menſchen fügen ſich kampflos in ihr Schickſal.

Für dieſes Familienrührſtück, das aber nie ſentimental wird, eignet ſich Griegs Muſik vorzüglich, denn ſie bleibt ſtets lyriſch, vermeidet jeden dramatiſchen Aufſchwung, findet dafür aber beſonders für die Schattierungen der Liebe von höchſter ſittlicher Reinheit bis zu ſinnlicher Leidenſchaft den rechten Ausdruck. Sie wurzelt in heimatlichen Volksweiſen, wirkt deshalb auch in der reinſten Textgeſtaltung melodiſch. Der Bearbeiter wählte aus dem überreichen Stoff die ſchönſten Perlen ſo aus, daß er nach dem etwas matten Anfange in jedem Akte die nötige Abwechſlung und Steigerung erzielte; das geſprochene Wort verband er mit dem geſungenen ſo geſchickt, daß die Muſik nicht als nachträgliche Zugabe, ſondern als gleichwertiger Teil eines organiſchen Ganzen, und dieſes nicht als das urſprüngliche Singſpiel, ſondern als Spieloper erſchien. Aus Verehrung für den Komponiſten wahrte er ſtreng das Original mit dem herben Nationalcharakter und der leuchtenden Farbenpracht des Orcheſters; ſchon der tadelloſe Klavierauszug (C. F. Peters, Leipzig) läßt die Vorzüge der ſachkundigen, feinſinnigen Arbeit erkennen. Die Konzert-Ouvertüre „Im Herbſt“ mit ihrer friſchen Naturromantik leitet das erſte Bild ſtimmungsvoll ein.

Kapellmeiſter Willy Czernik und Oberſpielleiter Heinrich Voigt hatten die Wiedergabe mit liebevoller Hingabe vorbereitet, Guſta Hammer, Marlene Müller, Moritz Harlan, Valentin Haller und Richard Lüttjohann verwirklichten deren Abſichten auch zu vollſter Befriedigung des hocherfreuten Bearbeiters. Der laute Erfolg des tüchtigen Werkes war wohlverdient, hoffentlich hilft es, die banale Kunſtware zu verdrängen und einen Aufbau auf geſunder Grundlage zu fördern. Die Darſteller ernteten aufrichtigen Dank des vollbeſetzten Hauſes, das Lied „Ich liebe dich in Zeit und Ewigkeit“ in Form eines Duetts und eine Nummer des Balletts mußten wiederholt werden.

(Uraufführung: „Der Kammerſänger“, Oper in einem Akt; Suite in 6 Sätzen für großes Orcheſter von Rudolf Hartung.) Im Ausklang der Spielzeit, im Rahmen der Frühjahrs-Feſtſpiele bot der Intendant Dr. Th. v. Himmighoffen noch die beiden letzten Werke unſeres ſtrebſamen, talentvollen Chordirektors und Kapellmeiſters. Wie die ſchaffende Jugend von heute iſt er von inbrünſtiger Sehnſucht erfüllt, aus der dramatiſchen Öde einen gangbaren Weg zu endgültiger Form und ſicherem Ziele zu finden. Von den erſten taſtenden Verſuchen hat er ſich in vornehmer Selbſterziehung allmählich emporgearbeitet und jetzt die Stützpunkte gefunden, die für weitere Fortſchritte richtunggebend erſcheinen und völlig ausgereifte Früchte verſprechen. Nach der letzten Oper „Johannisfeuer“ zeigt ſich der Aufſtieg namentlich in der fließenden, vorwärts drängenden Deklamation, dem klaren Aufbau, dem einfachen melodiſchen Ausdruck auf harmoniſch geſunder Grundlage und ſinnlicher Orcheſterfärbung. Hartung tritt aus dem Schatten der großen Vorbilder mehr heraus und verleiht der Tonſprache ſtärkeres perſönliches Gepräge, die Einſtellung einer neuen Zeit. Wie die italieniſchen Veriſten griff er ins volle Menſchenleben und führte die Handlung in ähnlicher Knappheit, unbeſchwert von jeglichem Ballaſt, ohne Verwicklung in ſteter Spannung bis zum Schluß. Um die innigſte Verbindung der Schweſterkünſte Wort und Ton zu erreichen, bearbeitete er ſelbſt den Text nach dem gleichnamigen Schauſpiel von Frank Wedekind und folgte dem Original, das als bekannt vorausgeſetzt werden kann, die nötigen Kürzungen natürlich abgerechnet, in den Grundlinien bis zum Schluß. Die ſatiriſch-geiſtreiche Geißelung zeitgenöſſiſcher Mängel, der maßloſen Überhebung eines eitlen Stimmrieſen und des Tenorſimmels hyſteriſcher Frauen eignet ſich ſchlecht für die muſikaliſche Faſſung, weil ihr für Witz und Parodie die Mittel fehlen. Dies Manko ſuchte der

Komponist durch frischen Humor, poetische Einzelheiten, lyrische Schönheiten und Charakteristik der Personen im Orchester auszugleichen. Die Wiedergabe war mit der größten Sorgfalt vorbereitet, der Tondichter dirigierte selbst, der Intendant bot wie kürzlich in Glucks „Orpheus" als Spielleiter wieder eine Spitzenleistung, der Heldentenor Christian Wahle, die Kammersängerin Albine Nagel a. G., Paula-Marie Fänger, Heinz Ecker und Moritz Harlan setzten alle Kraft für den Erfolg ein; derselbe war stürmisch. Das vollbesetzte, festlich beleuchtete Haus rief den durch Blumen besonders ausgezeichneten Komponisten in der Mitte der Künstler zehnmal an die Rampe. Die Witwe des Dichters, Tilly Wedekind, beteiligte sich lebhaft an den Dankesäußerungen.

Den Bemühungen von R. Strauß, M. Reger, E. Grieg, Busoni, Strawinski u. a., die Rokoko-Herrlichkeit mit ihren stilisierten Tänzen zu neuem Leben zu erwecken, schließt sich unser Mitbürger erfolgreich an. Er gestattet sich allerdings größere Freiheiten als die Vorgänger z. B. in der Wahl der Tonarten und der Reihenfolge der einzelnen Nummern, indem er die Gigue zum Mittelpunkte, um die Einheit aber auch äußerlich anzudeuten und den Geist des 17. Jahrhunderts mit dem heutigen inniger zu verbinden, einen fortreißenden Marsch zum Anfangs- und Endpunkte macht. Im übrigen wahrt er streng den gegebenen Rhythmus und historischen Charakter, füllt die alten Schläuche jedoch mit ungebärdig gärendem Most aus, der sich jedenfalls in guten Wein verwandelt. Die persönliche Note verleugnet sich nie, die Technik des Satzbaus, die kontrapunktische Führung der Stimme und geistreiche Instrumentation bekunden nicht nur die volle Beherrschung aller Mittel, sondern auch fein gebildeten Geschmack, dieselben in dem gedrungenen Bau jedes Stückes an der rechten Stelle zweckentsprechend zu verwerten. GMD Klaus Nettstraeter und die Landestheater-Kapelle betrachteten es als Ehrensache, dem Werke ihres beliebten Mitarbeiters den verdienten Erfolg zu sichern. Das Publikum dankte durch lauten Beifall und viele Hervorrufe. Ernst Stier.

DESSAU. Der Dessauer Kinderchor, eine durch erfolgreiche Gastspielreisen bekannte Vereinigung, die in diesem Jahre das Jubiläum ihres zehnjährigen Bestehens feiert, brachte in seinem Festkonzert zwei in ihrem Wesen grundverschiedene Werke für Kinderchor zur Uraufführung. An der Spitze stand die Kinderkantate: „Lügen haben kurze Beine" in zwei Abteilungen für Kinderchor, Solostimmen und Instrumente von Paul Dessau, ein Werk, das die Gattung des u. a. von Hindemith gern gepflegten kindertümlichen Lehr- und Spielstückes fortzuführen versucht. An der Hand eines mit Beethoven-Worten durchsetzten, moralisch-lehrhaften und etwas gewollt naiven Textes entwickelt sich eine Musik, die die intellektualistischen Fesseln dieser Gattung zwar noch nicht ganz abgestreift hat, die aber doch gegenüber den früheren gleichartigen Werken desselben Komponisten eine deutliche Zunahme an Konzentration und eine gehaltvolle, volkstümlichere Thematik erkennen läßt; die Einleitungschöre, die kleine Zankmusik und die sehr lebendige Schilderung einer Märchen-Aufführung im Theater sind sehr einprägsam in der ungezwungenen Mischung von homophonen und linearen Teilen.

Bemüht sich dieses Werk immerhin um eine dem kindlichen Wesen adäquate neue Form, so hat Fritz Schulze in seinem Chorwerk „Das steinerne Lied" für Bariton, Kinderchor und Orchester op. 12 offenbar nur die Klangvorstellung der Kinderstimmen im Ohr, ohne bei der Auswahl seines Textes, gut empfundenen, aber noch nicht restlos Form gewordenen Gedichten von Margareta Meley-Fiebig (Leipzig) oder bei der satztechnischen Ausgestaltung auf das kindliche Wesen Rücksicht zu nehmen. (Wobei aber noch zu bemerken wäre, daß wir z. B. den Thomanern die Bewältigung der tiefsten religiösen Probleme in der schwierigsten Form ohne weiteres zumuten, während wir bei weltlichen Werken fast nur das rein Volksliedhafte gelten lassen möchten.) Der Höhepunkt des stilistisch etwas ungleichen Werkes ist der ungemein schwierige Chorsatz: „Heule, Sirene", der bei den Worten: „Tanz, Dämon Maschine! Tanz!" ein kunstvoll gefügtes Inferno unseres Maschinenzeitalters malt.

Der Dessauer Kinderchor wurde den Gegensätzen der musikantischen Leichtigkeit in Dessaus Werk und des großen Konzertstils des „Steinernen Liedes" hervorragend gerecht; stürmischer Beifall belohnte die unermüdliche Arbeit des Chorleiters Erich Rex und seiner musikbegeisterten Schar.

Dr. Hans-Georg Bonte.

DRESDEN. Die Staatsoper hat im Festspielhaus Hellerau Glucks „Iphigenia auf Aulis" in der Bearbeitung Richard Wagners aufgeführt. Fast auf den Tag zwanzig Jahre nach der ersten Aufführung eines Werkes von Gluck an eben dieser Stelle ist so der schöne Tessenow-Bau erneut seiner eigentlichen Bestimmung zugeführt worden; nach außen hin übertraf der Erfolg die Erwartungen, doch bleibt rein künstlerisch das Ergebnis des Abends zwiespältig. Es ist mir vollkommen klar, warum die Aufführung dieses Werkes an dieser Stelle nicht gelingen konnte: der Festspielraum Tessenows in seiner ar-

chitektonisch so wundervollen Klarheit ist stark und eigenwillig als künstlerische Gegebenheit, so stark, daß nur Bewegungs- und Kunstformen gleichen Geistes in ihm bestehen und nachhaltig Schwingungen auslösen können. Schum, der der Spielleiter dieser Aufführung war, erkannte den rechten Weg für das Festspielhaus, nicht für Gluck (zumal für die Wagnersche Fassung in ihrer Hinwendung zum weit mehr romantischen als klassischen Theater), als er auf alles dekorative Beiwerk verzichtete; er ging, er konnte den Weg nicht zu Ende gehen, denn dazu hätte es einer intensiven Loslösung von Solisten und Chor aus dem Getriebe des regulären Opernschaffens bedurft. Erziehung, monatelange Erziehung zu neuen und schönen Ausdrucksformen des Körpers ist eine, ist überhaupt die Forderung gerade bei singenden Darstellern, wenn sie an dieser Stelle auftreten sollen, und der Gedanke einer Fortsetzung dieser Hellerauer Festspiele wird wohl zunächst dem Staatlichen Schauspielhause Aufgaben, reiche Aufgaben — Shakespeare u. a. — zuweisen.

Was erreicht wurde, was vielleicht allein zu erreichen war, blieb im Mechanischen, Starren, Toten haften. Dies um so mehr, als ein müdes Blaß in Blaß der Gewänder zu einer starren, beinahe eingedrillten Akuratesse der Bewegungen eine schemenhafte Farbwirkung fügte, die alles andere als feierlich oder wohltuend war. Es scheint verwegen, den Arbeitsprozeß einer Einstudierung aus dem am Ende erreichten Eindruck zu erklären: immerhin will mir, wie schon beim „Orpheus", scheinen, als hafte Schum sehr gern an zwei oder drei Bewegungs- oder farbigen Visionen, von deren momentaner Größe und Stärke, von deren starkem Gehalt an bildlichem Gleichgewicht die Szenen der Iphigenia (Laß deine Brust Freude durchwallen) und Klytämnestra (Meine Tochter — wo ist meine Tochter?) Zeugnis geben; von dieser Farb- oder Gruppenwirkung wird aber dann den ganzen Abend lang alles her-, zu ihr wird alles zurückgeleitet, und das ist, ganz besonders bei matten, verschwimmenden Farben, hinderlich. Busch als der musikalische Leiter wirkt, so gut er kann, gegen diese Gleichförmigkeit. Da aber einerseits das Inszenierungsprinzip von Schum der Wagnerschen musikalischen und dramatischen Bearbeitung entgegensteht (über den Notwendigkeiten des Raumes vergaß man die Gegebenheiten des Werkes) und da außerdem Tessenows Festspielhaus akustisch beinahe überempfindlich ist, bleibt, selbst bei solchem Orchester, unter solchem Dirigenten auch das Musikalische problematisch. Der Klang, statt sich zu sammeln, zerstäubt und jede, auch die geringste Schwankung und Schärfe der menschlichen Stimme wird überbetont: nur Lorenz (Achilles) und Horst Falke (Arkas) wahren auf diese Weise die Schönheit des Gesanges, gesanglichen Ausdrucks. Die Fuchs gibt eine Klytämnestra von dem Format der größten Tragödinnen, auch Böhme (Kalchas) und Nilsson (Agamemnon) gehen mit künstlerischem Ernste dem musikalischen wie auch darstellerischen Problem der Aufführung nach; die Iphigenia durfte, von Dresdens Tageskritik nach Elsa, Evchen u. a. aus Gründen der Zweckmäßigkeit begünstigt, Elsa Wieber singen, die weder im Gefühlsmäßigen noch gesanglich (die Stimme klingt auch im Opernhause scharf) den Anforderungen ihres Faches genügt.

Goethes „Geschwister" hat Ernst Meyerolbersleben, ein ehemaliges Solomitglied der Dresdner Oper, vertont; das kleine, liebenswürdige Werk gelangte durch die Opernschule der O. S. K. (Orchesterschule der Staatskapelle) zur Uraufführung. Kennzeichnend (und erfreulich) ist die Gediegenheit und Vornehmheit, der künstlerische Ernst, mit dem der Komponist der Dichtung gegenübergetreten ist. Sein Tonsatz — nicht eben neu oder gar epochemachend — pflegt die musikalischen Ausdrucksformen etwa der Jahrhundertwende mit Sauberkeit, ist dabei ausdrucksreich, und wenn auch „Die Geschwister" auf solche Art in eine ganz andere Sphäre des Erlebens wie auch des Erlebensausdrucks versetzt werden, als es bei Goethe der Fall ist: etwas an ihnen, der menschliche Zwang, die Schlichtheit und Lauterkeit der Charaktere, bleibt Goethisch, auch wenn das Kammerspiel nicht immer nur Kammeroper bleibt. Die Aufführung war die beste, die man sich denken kann. Kutzschbach als Dirigent des Orchesters der O. S. K. gewährleistete musikalisch den hohen Rang, der der Stätte der Uraufführung (Staatliches Schauspielhaus) gebührte, und auf der Bühne konnte sich Meyerolbersleben kaum einen besseren Helfer als Staegemann, kaum bessere Solisten als die Opern„schüler" Elfriede Böhme, Fritz Zehrer, Rudolf Großmann wünschen, von denen ganz besonders Elfriede Böhme für eine darstellerische Leistung höchsten Ranges, Fritz Zehrer (als Fabrice) für großen Ernst und künstlerisch hochbedeutende Zurückhaltung nachdrückliche Erwähnung verdienen. Selbst wer in Rechnung stellt, daß es sich bei den Sängern um junge, unverbildete, noch begeisterungsfähige und durch keinen Tagesbetrieb ermüdete oder verärgerte Kräfte handelt, wird Disziplin und hohen Rang der künstlerischen Erziehungsarbeit von Waldemar Staegemann nicht unterschätzen können, der, laßt uns das zumindest fordern, vielleicht nach solcher Leistung auch an der Staatsoper neue Auf-

gaben und ein weiteres Feld der Betätigung findet als bisher: ich — und mit mir sehr viele — wissen Fritz Busch keinen besseren, keinen bedeutenderen künstlerischen Erzieher und Pfleger des neugebildeten Ensembles unserer Oper als ihn.

Vom Repertoire der Staatsoper ist erwähnenswert, daß Händels „Xerxes" unter Kutzschbach erneut im Spielplan erschienen und unter seinen Darstellern ganz besonders der Elviro von Ermold und die Amastris von Helene Jung zu nennen ist; dagegen gab es an der geplanten Stätte der nächsten Strauß-Uraufführung (Arabella) kürzlich einen „Rosenkavalier", der zwar mit Erna Berger (Sophie) und Viorica Ursuleac (Marschallin) gesangliche Höchstleistungen bot, der aber sonst von einer Robustheit, Roheit (Schmalnauer, Ermold) und Dickflüssigkeit gewesen ist (Kutzschbach begleitete, als gälte es ein Monstrekonzert auf einem Sportplatz), daß man nichts anderes fragen, nichts anderes sagen kann als: weiß das Fritz Busch? (Und wenn ja: was gedenkt er zu tun?) Gerhart Göhler.

ESSEN. Trotz der stark gekürzten Aufwendungen für Theater und Orchester ist es der Stadtverwaltung bisher noch gelungen, diese Kunstzweige vor einem allzu merklichen Abstieg zu retten. Der von der Regierung gemachte Vorschlag, einen Teil der rheinisch-westfälischen Theater und Orchester zu Spielgemeinschaften zusammenzulegen, ließ vielmehr die Bürgerschaft sich des Wertes ihrer eigenen kulturellen Einrichtungen bewußt werden, was sich sowohl durch Ablehnung der geplanten Sparmaßnahmen des Oberpräsidenten der Rheinprovinz als durch gesteigerte Besucherzahlen der Theater- wie Konzert-Aufführungen kundtat.

Schon der Besuch des ersten Städtischen Konzertes unter Max Fiedler, dessen Programme sich auch in diesem Winter bis auf die Namen Busch, Peters, Strawinsky, Weismann in den Bahnen althergebrachter Überlieferung bewegten, konnte als äußere Kundgebung eines unerschütterlichen Optimismus der musikfreudigen Essener angesehen werden. Neben Mozart und Bruckner (VII. Sinfonie) war eine mustergültige Wiedergabe des Bachschen Konzertes für vier Klaviere und Streichorchester durch die Essener Pianisten Hermann Drews, Hans Anger, Erwin Gräwe und Georg Stieglitz das Hauptereignis des Abends. In den folgenden Konzerten fesselten vor allem Walter Gieseking mit Mozarts C-dur-Klavierkonzert und C. Francks sinfonischen Variationen für Klavier und Orchester sowie N. Milstein mit dem Violinkonzert von Tschaikowski. Der gemischte Chor des Essener Musikvereins trat im 5. Konzert nach langer Zeit wieder einmal mit Haydns „Schöpfung" an die Öffentlichkeit, doch hinterließen diesmal Chor und Orchester stärkere Eindrücke als das Solistenterzett, von dem nur der Berliner Baritonist Rudolf Watzke einen ungetrübten Genuß bereitete. Neben den Hauptkonzerten waren auch in diesem Jahre im Plan der städtischen Veranstaltungen Kammermusikabende, Orgel- und Volks-Sinfoniekonzerte bei mäßigen Eintrittspreisen vorgesehen. In diesem Rahmen erspielte sich Georg Stieglitz von der Essener Folkwangschule mit Liszts Es-dur-Klavierkonzert einen schönen Erfolg, während das Bußtagskonzert des Orgelkünstlers Anton Nowakowski wegen einer Störung im Instrument leider abgebrochen werden mußte. Das Kosmann-Quartett in neuer Besetzung — Kosman, Glaser, Gerster, Bühling — stellte sich beim ersten Kammermusikabend mit Werken von Brahms und Schumann vor, übertraf aber diese Leistungen durch eine ganz hervorragende Wiedergabe des Harfenquartetts von Beethoven im Collegium musicum, wo Max Hehemann über den Meister den einleitenden Vortrag hielt. Das Essener Kammerorchester unter Leitung des Konzertmeisters Willem van Prag spielte zur Unterstützung stellenloser Tonkünstler in einem Hauskonzert vor geladenen Gästen Schönbergs „Verklärte Nacht", ein Divertimento für Flöte und Streichinstrumente von Friedrich Gernsheim und Richard Wagners Siegfried-Idyll. Dodie van Rhyn sang zwischendurch die Wesendonklieder. Den Reigen der Meisterkonzerte der Essener Konzertdirektion eröffnete Heinrich Schlusnus mit Liedern von Schubert, Kuhn und Richard Strauß sowie Arien von Verdi, Giordano und Massenet. Er wurde nebst seinem Begleiter Franz Rupp mit Recht sehr gefeiert, was bei Franz Völker, dem bekannten Tenor an der Wiener Staatsoper, bei der nächsten Veranstaltung nicht sogleich der Fall war, bis Franz Rupp durch die technisch wie musikalisch vollendet dargebotene e-moll-Fantasie Chopins den Kontakt zwischen Künstler und Publikum hergestellt hatte. Von den zahlreichen Weihnachtsveranstaltungen verdient die der Folkwangschule — Fachschule für Musik, Tanz und Sprechen — hervorgehoben zu werden, welche im großen Saale des Städtischen Saalbaus durch Lehrer und Schüler der Anstalt J. S. Bachs „Musikalisches Opfer" in einer Bearbeitung von Erhard Krieger sowie Ludwig Webers „Christgeburtspiel" aufführte. Weber hat hier Kunstmusik und Volksmusik zu einer allen Volksschichten verständlichen Tonsprache verschmolzen, die ungeteilten Beifall fand. Doch kann dies von der szenischen Gestaltung des Spiels nur mit Einschränkungen gesagt werden. Als außergewöhnliches Ereignis aus

der Sängerwelt muß noch das sechzigjährige Jubelfest des Männergesangvereins „Harmonie" (Leiter: Alfred Pothmann) nachgetragen werden, das eine besondere Note erhielt durch die Mitwirkung des holländischen Vereins „Venlona" unter dem Chormeister C. M. A. de Roviy.

Die Städtischen Bühnen lassen in erhöhtem Maße den Willen ernsten künstlerischen Strebens erkennen, das gleichzeitig dem Geschmack des Publikums Rechnung trägt. Die unter Rudolf Schulz-Dornburg stehende Oper brachte gleich zu Beginn der Spielzeit unter der musikalischen und szenischen Leitung des Operndirektors eine recht gute Aufführung des „Rosenkavaliers" heraus, die neben Maria Lenz (Sophie) den neuen Bassisten Peter Ruß als Ochs von Lerchenau in bestem Lichte erscheinen ließ. Ebenso erfüllte der neu verpflichtete lyrische Tenor Ludwig Suthaus die auf ihn gesetzten Hoffnungen, besonders in italienischen Werken („Cavalleria", „Tosca", „Don Carlos"), aber auch in der Operette („Spitzentuch der Königin") und als jugendlicher Held (Stolzing). Maximilian Willimsky (Tenor) führte sich als geschmackvoller Mozartsänger in der „Entführung" ein, Renate Specht als neue jugendlich-dramatische Sängerin und der erste Kapellmeister Ewald Lengstorf als Nachfolger von Felix Wolfes zeigten sich in Wagners „Tannhäuser" und den „Meistersingern" von ihrer besten Seite. Die musikalisch wohlgelungene Einstudierung von „Hoffmanns Erzählungen" durch Lengstorf und Hermann Meißner litt leider unter der allzu naturalistischen Inszenierung aus der vorjährigen Spielzeit. Was Verdis „Don Carlos" betrifft, so dürfte diese Aufführung der Beweis dafür sein, daß mit dem jetzigen Personal des Opernhauses auch die „große Oper" noch erfolgreich auf die Bühne gebracht werden kann. Neben den leitenden Herren (Regie und musikalische Leitung: Schulz-Dornburg, Bühnenbild: Heckroth, Chöre: Meißner) machten sich um die stilgerechte Wiedergabe dieses musikalischen Menschheitsdramas besonders verdient: Peter Ruß (König Philipp), Ludwig Suthaus (Titelpartie), Heinrich Blasel (Marquis Posa), Renate Specht (Königin), Thea Silten (Eboli) und Erwin Röttgen (Großinquisitor). Das Weihnachtsmärchen der diesjährigen Spielzeit war Engelbert Humperdincks „Hänsel und Gretel" in Verbindung mit Bayers Ballett „Die Puppenfee", denen Hans Költzsch und Kurt Jooß mit Unterstützung des Bühnenbildners Herm. Härtlein Gewand und Gestalt gegeben hatten; das Kassenstück des Sonntags blieb „die Blume von Hawaii" unter Leitung von Kapellmeister Hellmuth Günter und dem Oberspielleiter Wolf Völker. Glanzleistungen des Schauspielhauses (Leiter: Alfred Noller) waren Goethes „Faust" und Ibsens „Peer Gynt" mit der Musik von Edvard Grieg. Dr. Otto Grimmelt.

GÖRLITZ. Dem Musikleben unserer Stadt, die weithin im Reiche durch die „Schlesischen Musikfeste" und durch zahlreiche namhafte Künstler, die hier eine glanzvolle Laufbahn begannen, den Ruf einer „Musikstadt" genießt, kommt in der Grenzlage des gefährdeten Ostens erhöhte kulturelle Bedeutung zu. Mit besonderer Freude darf man aber davon berichten, daß die beispiellosen Notzeiten, die wir gegenwärtig durchleben, dem alten Maß und der alten Höhe unserer musikalischen Arbeit nur wenig anhaben konnten, ja, daß in Einzelheiten erhöhte Anspannungen sogar erhöhte Leistung im Gefolge hatten. Das Stadttheater ist es vor allem, das sich dieses Wachstums rühmen darf. Hier hat unser Opernkapellmeister Walter Schartner es verstanden, das Orchester zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammenzuschweißen, die sich auch großen Aufgaben gegenüber wohl und würdig zu behaupten weiß; ein „Fidelio", ein „Tristan", ein „Rosenkavalier" legten Zeugnis davon ab, zumal auch die Regie mit Erfolg sich alle Errungenschaften einer neuen und modernen Bühne zunutze macht und im Ensemble Kräfte von Rang und Können tätig sind. Natürlich pflegt man auch bei uns die gängige Operette in erhöhtem Maße; kaum ein Werk, das nicht in dieser Saison Furore gemacht hätte und auch bei uns — oft gar wenig nur nach Berlin — über die Bretter gegangen wäre. Wir sahen die „Dubarry", „Die schöne Helena" und — als Weihnachtsgabe — auch „Die Blume von Hawaii". Bei solcher Regsamkeit läuft freilich auch ein wenig Spreu mit unter: Puccinis „Mädchen aus dem Goldnen Westen" und in der Operette Stolz' „Peppina" hätten wir gern und leicht vermißt. Freundliches Interesse fanden dagegen die „Neugierigen Frauen" wieder, deren köstliche Buffokomik auch hier für Kenner und Feinschmecker etwas Besonderes bedeutete.

Wichtiger für das gesamte Musikleben ist aber die Aufgabe unseres Stadttheaters als Stammhaus und Erhalter des Orchesters. Denn mit diesem Orchester, freilich unter erheblicher Verstärkung, bestreitet der „Verein der Musikfreunde" seine Sinfoniekonzerte, die die Not der Zeit von 6 auf 4 in der Saison herabgedrückt hat, leider schon mit Einschluß eines Solistenabends, sodaß in Wirklichkeit nur 3 Sinfoniekonzerte in diesem Winter hier stattfinden. Glücklicherweise aber machen sie musikalisch bisher einen ausgezeichneten Eindruck. Wiederum unter Walter Schartners Leitung hörten wir Schuberts VII. und Bruckners IV. neben anderen Kleinigkeiten als besondere Höhepunkte. Als Solisten waren an diesen Abenden Simon Gold-

berg mit Brahms' Violinkonzert und Ria Ginster mit klassischen Gesängen bei uns zu Gast. Wesentlich ist aber die Erhaltung unseres Orchesters auch für die Chorvereine, die ihre traditionellen Konzerte auch in diesem Winter bisher durchführen konnten. So die „Singakademie", die unter Eberhard Wenzels sehr klarer und einfühlsamer Führung mit Brahms' „Requiem" und — bei der Schwäche des Werkes weniger glücklich — mit Ebels „Requiem" nach Hebbelschen Worten alten Ruhm neu festigte; so die Volkssingakademie, die Händels „Belsazar" an Majestät und technischer und musikalischer Beherrschung nichts schuldig blieb, wiederum von Walter Schartner geführt; so endlich der Lehrergesangverein, der u. a. eine Uraufführung des einheimischen Komponisten Emil Poser mitbrachte, ein ansprechendes, farbiges und echt empfundenes Werk; auch das Festkonzert der „Liedertafel" brachte unter Bruno Fischer allerlei Neues, wenn auch nicht Modernes; vor allem Werke von Karl Bleyle und Kaun meist farbig ergänzt durch den klangvollen Alt Maria Pechkens (Berlin). Auch ein Kirchenkonzert unter der oft bewährten Führung von Kurt Richter sah eine Berliner Solistin auf der Empore: Helga Stjerna, die freilich mit Gesängen von Franck, Reger, Wolf u. a. nur bedingt überzeugen konnte. Auch die Kammermusik fand in diesem Winter wohlbehütete, wenn auch noch immer nicht voll ausgebaute Pflege. Führend bleiben wie immer die Konzerte der Kammermusikvereinigung, die mit der Verpflichtung des Kolisch- und des Guarneriquartetts weiterhin an ihrem Grundsatz festhielt, nur Bestes vom Besten zu bieten. Auch dem Dresdener Bläserquintett, das vom Lausitzer Konservatorium engagiert wurde, begegnete man gern wieder, wenn auch die mitgebrachten Werke nicht übermäßig befriedigen konnten. Aus Dresden kam auch der Primgeiger des Dresdener Streichquartetts, Gustav Fritzsche, der mit der einheimischen Pianistin Martha Bartling einen stilistisch und musikalisch außerordentlich gelungenen Abend gab. Alberto Uzielli, der hier ansässige Gesangspädagoge, ließ Schuberts „Winterreise" wieder einmal erklingen, am Flügel von Eberhard Wenzel begleitet, der im übrigen als Organist der Peterskirche seinerseits das musikalische Leben unserer Stadt durch regelmäßige Abendmusiken mit wohlgewählten Solisten aufs günstigste beeinflußt und fördert. Sogar zwei Händelsche Orgelkonzerte (F, g) konnten unter Mitwirkung des Städtischen Orchesters an einem dieser Abende geboten werden, was angesichts des billigen, wahrhaft volkstümlichen Eintrittspreises für diese Konzerte besonderer Erwähnung bedarf. So regen sich trotz der starken Bedrängung, der namentlich Ostdeutschland ausgesetzt ist, allenthalben die Zeichen eines ernsten Arbeitswillens auf musikalischem Gebiete, der hoffentlich auch, falls sie uns nicht erspart bleiben sollten, durch noch trübere Zeiten das Edelgut der deutschen Musik hindurchretten wird!

Dr. Otto Riemer.

KASSEL. Trotz mancherlei heimlicher und offener Bedrohungen und Abbau-Befürchtungen ist uns das Staatstheater und mit ihm die Oper erhalten geblieben, ja der Intendant Berg-Ehlert hat nicht nur ein leistungsfähiges, vollständigeres Ensemble zusammengebracht, sondern auch — trotz reichlicher Opfer für die Operette allerdings — eine Reihe würdiger Neueinstudierungen („Samson und Dalila", „Salome", „Verkaufte Braut", „Don Juan", „Zar und Zimmermann", „Rheingold", „Walküre", „Freischütz") nebst ein paar unvermeidlichen zeitpolitisch-aktuell (also stilwidrig) verinszenierten Wiedergaben („Cosi fan tutte", „Barbier von Sevilla") durchgesetzt, außerdem einige mehr oder weniger wertvolle ältere Werke und Neuheiten („Jenufa", Bizets „Perlfischer", Offenbachs „Robinsonade") dem Spielplan eingefügt und sich schließlich nach langer Zeit wieder zu einer Uraufführung aufgeschwungen. Eduard Künnecke, der erfolgreiche Operettenkomponist, der einst vielversprechend bei Gregor mit volkstümlichen Opern begann, hat sich von dem ostpreußischen Dichter Rolf Lauckner, der zur Musik ein intimeres Verhältnis hat und sehr ernsthaft über die Opernform theoretisierte, einen sensationellen Bolschewistenstoff (Errettung eines zaristischen Incognito-Fürsten durch eine sich edelmütig opfernde Geliebte eines roten Generals) puccinimäßig zu einem wirksamen Libretto bearbeiten lassen, zu dem er ganz hingegeben an den beseligenden Kantilenenschwung des toten italienischen Meisters eine publikumsichere Theatermusik schrieb. Das Werk hatte denn auch in trefflicher Besetzung (Hilde Oldenburg, Fritz Fitzau, Alfr. Borchard) unter Maurice de Abravanel einen stürmischen Premierenerfolg.

Stärker spürte man den Rückgang unter dem Druck der Wirtschaftskrise im Konzertsaal. Zwar die Staatliche Kapelle unter Dr. Robert Laugs mit ihren Reihen-, Morgen-, Buß- und Karfreitagskonzerten hatte dank der stark ermäßigten Eintrittspreise einen befriedigenden Hörerzustrom. Aus Programmrücksicht schob man darum hier zwischen die Klassiker, Früh- und Spätromantiker nur verschämt eine mysteriöse Sekles-Ouvertüre („Der Dybukk"), die von Ravel instrumentierten Moussorgski'schen Bilder aus einer Ausstellung und Ernst Kreneks skuriles kleines Symphoniechen. Im Sommer eröffneten sich zum ersten Male an zwei Abenden die Pfor-

ten des Wilhelmshöher Schlosses für stimmungsvolle alte Kammermusik mit Cembalobegleitung bei festlichem Kerzenschein, reizvollem Blumenschmuck und feierlicher Abendtoilette. Bescheiden war gegen früher die Reihe prominenter Solisten von auswärts, noch bescheidener der Rest an Kammermusik, der uns verblieb: zwei schöne Abende des einheimischen Museumsquartetts (Cybulla-Aschermann, Rullmann, Geese, Bender) und ein einziger als Auftakt einer neu gegründeten Trio-Vereinigung (Rothlauf, Kromer, Berkmann). Erfreulich rege und vielseitig entfaltete sich dagegen das Chorleben, allen voran Konzertchor, Lehrergesangverein, (beide unter Dr. Laugs) und die Chorvereinigung (unter Ständer). Die 100jährige Liedertafel (unter Eckold) und die 50jährige Typografia (unter Kleindienst) imponierten mit Festkonzerten, der Frohsinn-Männerchor (unter Zschiegener) mit lebendiger Kanon- und Variationskunst. Stimmfrisch und klangfein konzertierte das Berliner Vokal-Terzett (Rink, Kurth, Böhm). An schwierigere Moderne (Lendvai, Gerstenbergs Motette, Armin Knabs „Zeitkranz") wagte sich der A cappella-Chor, vergessenen Marienhymnen E. T. A. Hoffmanns verhalf der Madrigalchor (unter Bruno Stürmer) zur Auferstehung. Unbeirrt durch die Ungunst der Stunde rüstet man eifrig für das Sängerbundesfest in Frankfurt 1932, ist dabei, eine umfassende Musikfreunde-Vereinigung als großzügige Besucherorganisation zu gründen und läßt sich vorläufig durch den Schmachtriemen aller Notverordnungen noch nicht irre machen.

Dr. Gustav Struck.

NORDHAUSEN. Das musikalische Leben unserer Stadt stand auch während des letzten Winters im Zeichen der hervorragenden Veranstaltungen des seit 32 Jahren bestehenden Konzertvereins, der seine Hauptaufgabe darin sieht, die Einwohnerschaft mit den ersten musikalischen Kräften unserer Zeit bekannt zu machen. Das Programm wies folgende Namen auf: Berliner Staats- und Domchor unter Prof. Hugo Rüdel, Wendling-Quartett, die Bayreuth-Sängerin Nanny Larsén-Todsen aus Stockholm mit Lohorchester aus Sondershausen, Prof. Josef Pembaur, Faßbaender-Rohr-Trio, Prof. Alb. Fischer aus Berlin mit Prof. Wilhelm Rinkens aus Eisenach, Hallesches Stadttheaterorchester unter GMD Band mit der Opernsängerin Elisabeth Grunewald aus Halle, Prof. Georg Kulenkampff mit Walter Rofé. Daneben wurden noch zwei Konzerte von dem hiesigen gemischtchörigen Früh'schen Gesangverein gegeben: das „Deutsche Requiem" von Brahms unter Mitwirkung des Sondershäuser Lohorchesters sowie von Lotte Leonhard und Kurt Wichmann, ferner a-cappella-Gesänge und Liedervorträge von Hilde Weyer aus Berlin. Sämtliche Konzerte erzielten in dem fast 700 Personen fassenden Stadttheater ausverkaufte Häuser. Den Abschluß des musikalischen Winters bildete ein von der Intendanz des Stadttheaters veranstaltetes Gastspiel der Kasseler Oper: „Siegfried". ak.

NÜRNBERG. Die Spielzeit begann mit einer sorgsamen Studierung von „Lohengrin" und gab damit einen würdigen Auftakt. Zum ersten Male erschien „Ariadne auf Naxos" von Richard Strauß auf der Nürnberger Bühne, ein Werk, das sich unvermindert in der Gunst des Publikums hält. Auch Puccinis „Manon Lescaut" kam diese Spielzeit in Nürnberg zum ersten Male heraus. Da es sich die Intendanz versagen muß, mit Uraufführungen aufzuwarten, schenkte sie in einer sehr sorgfältigen Studierung Bizets ziemlich vergessene „Perlenfischer". Die Oper hat gewiß nicht, weder im Textbuch noch in der Musik, den Charme und die Eleganz der weltberühmten „Carmen", aber sie zeichnet sich durch eine weiche Kontur der Gesangspartien und durch melodiös dahinströmende Musik aus. Das war wohl auch der Hauptgrund, daß gerade diese Oper dazu ausersehen war, mit ihr erstmalig vom Nürnberger Opernhaus eine Rundfunksendung zu veranstalten. — Hindemiths „Cardillac" brachte es nur zu wenigen Aufführungen, obwohl die Oper eine ausgezeichnete Wiedergabe erfuhr. Aber die trotz mancher anerkennenswerter Stellen im allgemeinen doch zwiespältige Partitur findet nicht das große Publikum, durch welches eine Oper erst lebensfähig wird. Viel mehr Aussicht auf Erfolg hat Pfitzners „Herz", das noch vor Weihnachten in Nürnberg zu hören war und bei der großen Anhängerschaft Pfitzners ehrliche Begeisterung hervorrief. Das augenblicklich wieder ganz hervorragende Ensemble der Nürnberger Oper gestattete eine einwandfreie Aufführung gerade dieses in jeder Hinsicht recht anspruchsvollen Werkes. Daß Nürnberg für seine stark vernachlässigte Tanzgruppe wieder eine treffliche Ballettmeisterin hat, bewies die Studierung von Tschaikowskys „Nußknackersuite" und Bizets L'Arsienne. Beide Tanzwerke hatten in Helga Swedlund eine phantasiebegabte Interpretin.

Das Konzertleben ist abwechslungsreicher denn je. Und trotz der ungemein vielen Veranstaltungen weist beinahe jedes Konzert einen guten Besuch auf. Doch ein Zeichen dafür, daß viele Menschen in der Musik einen Ausgleich im täglichen Kampf um die materiellsten Dinge suchen. Gleichzeitig macht sich in dieser Saison eine große Vorliebe für neue Musik bemerkbar. Ganze Zyklen moderner

Musik werden abgehalten und erfreuen sich eines regen Zuspruches, wenn auch vorwiegend intellektueller Kreise. Denn noch immer wendet sich unsere zeitgenössische Musik zu sehr an den Verstand, ist leider zu oft auch nur mit dem Verstand gemacht. Immerhin muß anerkannt werden, daß der jugendliche Kapellmeister Adalbert Kalix in seinen Konzerten für zeitgenössische Musik bestrebt ist, aus der Fülle der Zeiterscheinungen das Wesentlichste zu bieten, um eine Übersicht über die augenblickliche Produktion zu geben. Im Rahmen dieser Konzerte suchte auch Alois Haba seine Vierteltonmusik zu rechtfertigen. Träger des Nürnberger Musiklebens bleiben die großen Vereine. Der Philharmonische Verein nimmt sich in großen Orchesterkonzerten klassischer wie moderner Musik gleichmäßig an; der Höhepunkt der bisherigen Konzerte war das Gastspiel der Dresdner Philharmoniker mit Fritz Busch. Im Privatmusikverein wird mit ersten Kräften beste Kammermusik gepflegt. Der Verein für klassischen Chorgesang brachte ebenfalls neue Werke. Stärker als die teilweise konstruktiv wirkende Psalmensymphonie von Strawinsky weiß Otto Besch in seiner Adventskantate an das Gemüt zu appellieren. Der junge Dirigent dieses Vereins, Karl Demmer, brachte beide Werke mit einer erstaunlichen Reife heraus. Er hat es auch unternommen, aus berufslosen Musikern ein neues Konzertorchester zusammenzustellen, das als Konzertvereinsorchester bereits verschiedentlich Proben seiner Verwendbarkeit abgelegt hat und endlich das in Nürnberg so stark vermißte zweite Orchester darstellt. Die dadurch wieder aufgenommenen billigen Volkskonzerte erfreuen sich größter Beliebtheit und tragen gute Musik in weiteste Volksschichten. Der Lehrergesangverein machte sich unter Fritz Binder um eine Erstaufführung der Konzertbearbeitung von Mozarts „Idomeneo" verdient. Im Nürnberger Männergesangverein setzte sich Waldemar Klink für die Uraufführung des „Weihnachtsoratorium" von Kurt Thomas erfolgreich ein. Die beiden Wiederholungen, die in kurzer Zeit möglich waren, zeigen die starke Wirkung, welche von der persönlichen Sprache des Komponisten auszuströmen vermag. Arthur Piechlers kirchliche Hymnen „Sursum corda", die anläßlich des 70. Katholikentages in Nürnberg erstmalig erklangen, hatten auch bei der Wiederholung durch den Laucherchor unter des sehr begabten Ernst Hirschmanns feinsinniger Leitung nachhaltige Erfolge. Daß auch die Stadt Nürnberg selbst trotz ihrer prekären Finanzlage sich alle Mühe gibt, das Musikleben der Meistersingerstadt günstig zu beeinflussen, beweisen nicht nur die städtischen Konzerte mit Kammermusik und Sinfoniedarbietungen, sondern auch die Tatsache, daß die Stadt an drei Abenden in ihrem einzig schönen Rathaussaal Henri Marteau die sämtlichen Violinsonaten Beethovens spielen ließ, wobei der einheimische Pianist Karl Rast als geschmeidiger Partner besonders auffiel. Unter den vielen sonstigen Konzerten gibt es manche Starkonzerte, freilich auch viel Mittelmäßigkeit. Dr. Fritz Jahn.

STUTTGART. Pfitzners „Herz" hat rasch auch hier, an der Stätte besonderer Pfitzner-Pflege, liebevolle Aufnahme gefunden; den ersten Abend leitete Karl Leonhardt, den zweiten der Tondichter selber. Czubok war ein vorzüglicher Arzt, Frl. Teschemacher eine ergreifende Helge. Eine andere Erstaufführung: „Die schalkhafte Witwe", von Wolf-Ferrari, wurde von Frz. Konwitschny erfolgreich herausgebracht. Dieser leitete auch die Wiederaufnahme der „Lustigen Weiber" von Otto Nicolai (Falstaff: Reinhold Fritz), während sich Leonhardt für Bellinis „Norma" einsetzte; ersten Rangs war die Gestaltung der Hauptrolle durch unsere unvergleichliche Rösler-Keuschnigg. Aus dem Spielplan erwähnen wir noch „Aida" (Gastspiel Laholms aus Wiesbaden), „Ariadne", „Meistersinger", „Figaro", alles von Leonhardt; die „Zauberflöte" hat er an Konwitschny abgegeben. Dem künstlerischen Ernste, der den Besuch in gefährlicher Zeit durch vollgültige Leistungen heben will, steht leider der unkünstlerische Leichtsinn des Theaterbeirats entgegen, um jeden Preis mit der Operette zu angeln; als Lockspeise wurde sogar die „Dreigroschenoper" vorgeschlagen.

Stichproben aus dem Musikleben zeigen, daß Stuttgart mit den Preisen nicht auch die Werte zu senken braucht. Eine vollendete Aufführung der Neunten Beethovens danken wir Karl Leonhardt, der das Riesenwerk vollständig beherrscht, sofern er auch erfahrener Chorleiter ist. Seine Programme sehen reichlich viel von Haydn vor. Als Gastdirigenten lud er ein: Hermann Abendroth aus Köln (Brahms Vierte, Julius Weismanns modern angehauchtes Bläserkonzert) und Fritz Busch aus Dresden, der Bruckners Dritte (nicht ohne Strich) nur nach Seite des Glanzvollen bewältigte. Mit jedem Jahre vervollkommnet sich das Philharmonische Orchester; so in Wiedergabe der Vierten von Bruckner durch Emil Kahn. Einen Beethovenabend leitete Martin Hahn; Chorwerk war die selten gehörte „Meeresstille und glückliche Fahrt" (Verein für klassische Kirchenmusik). Mit dem Stuttgarter Kammerchor bot Martin Hahn außerdem nicht bloß Kantate 198 von Bach, sondern drei Abende eines Heinrich Schütz-Festes, im Einvernehmen mit der Neuen Schütz-Gesellschaft. Der Württ. Bachverein

berief aus Leipzig Kurt Thomas, deſſen Chor großen Eindruck machte; hervorzuheben auch ſeine Kompoſition der „Sieben Kerzen“ aus Georg Stammlers Oſterweiheſpiel. Dem Lehrergeſangverein, von Leonhardt dirigiert, verdankten wir als Uraufführungen einige Nachtgeſänge Hölderlins von Karl Bleyle; Tonſätze vornehmſter Haltung und edelſter Stimmungskraft.

Die erwerbsloſen Muſiker, die ſchon im Frühjahr unter Wilhelm Walter vier Konzerte gegeben hatten, traten weiterhin unter dem Schutz einer „Konzertgemeinde“ an die Öffentlichkeit; auf dem Programm ſtand auch Niemanns wertvolles „Deutſches Waldidyll“. Der Dirigent erprobte ſeine ausgezeichnete Befähigung unter ſchwierigſten Verhältniſſen. Der Liebhaberverband des alteinheimiſchen Orcheſtervereins beſchränkte ſich im Weſentlichen auf Streichmuſik; die Leitung hat Walter Rehberg. Dieſer trat als Pianiſt hervor in Céſar Francks Klavierquintett, das Karl Wendling mit ſeinem Quartett brachte. Haydn wird von ihm dieſen Winter in jedem Abend berückſichtigt. Wenn nur die Leute nicht Yazz-Kapellen nachliefen! Von Einzeldarbietungen erſcheinen wichtig: das Eintreten Ludwig Feuerleins für Plüddemanns Balladen (vgl. Schemanns Buch); dem Jankó-Klavier (gebaut von Pfeiffer, Stuttgart) gewannen Walter Rehbergs Vorführungen neue Anhänger; unter der pianiſtiſchen Jugend gehört Elſe Herold mit ihren klaren Erfolgen zu den kommenden Größen. Dr. Karl Grunsky.

AUSLAND.

KNITTELFELD (Oberſteiermrk). Das eben abgelaufene Spieljahr hat den Beweis erbracht, daß der Philharmoniſche Verein, der in Muſikdirektor Otto Kriſchke einen zielbewußten, außerordentlich tatfrohen, hingebungsvoll geſtaltenden Dirigenten beſitzt, höchſte künſtleriſche Anſprüche zu befriedigen vermag, Nach einem erfolgreichen Mozart-Abend mit ſorgfältig gewähltem, alle Schaffensgebiete des Meiſters berückſichtigendem Programm (u. a. „Zauberflöten“-Fragmente, Jupiter-Symphonie) wurde Mozarts „Requiem“ unter Mitwirkung des Knittelfelder Sängervereines, deſſen erleſene Qualitäten durch die Einladung zum heurigen Sängerbundesfeſt in Frankfurt a. M. hinreichend dokumentiert ſind, zu tief ergreifender Wirkung gebracht. Ein Bläſerkammermuſikabend gab den Bläſerſoliſten des Orcheſters Gelegenheit, in einem wertvollen Programm (Telemann, M. Haydn uſw.) techniſche Reife und beſeelten Ausdruck zu zeigen. In einer ſchwungvollen, prächtig lebendigen Aufführung von Lortzings „Waffenſchmied“ boten die Damen Schmölzer als poeſievolle Marie, Gitis als fein-humorvolle Irmentraut und die Herren Hauſer als herzlicher, ſympathiſcher Stadinger, Steiner als jugendfriſcher Georg, Gaſter als ſpielſicherer Graf Liebenau ausgeglichene ſoliſtiſche Leiſtungen, ſtand der klangfriſch und intonationsrein ſingende Chor des Knittelfelder Sängervereines auf bemerkenswertem darſtelleriſchem Niveau, erwies ſich das Philharmoniſche Orcheſter als delikat ſpielendes Begleitinſtrument. Die künſtleriſche Geſchloſſenheit dieſer Opernaufführung erſcheint um ſo bedeutungsvoller, wenn man in Betracht zieht, daß die Geſangskräfte mit einer einzigen Ausnahme durchwegs Bühnenneulinge waren. Den Höhepunkt der heurigen Saiſon bildete die zweimalige Aufführung von Bruckners 3. Symphonie und Haydns Glockenſymphonie. Beide Werke, beſonders aber die Brucknerſymphonie, wurden in gewiſſenhaft und hingebungsvoll ausfeilender Detailarbeit und monumental aufgebauter Einheitlichkeit zu erlebnisſtark wirkendem Eindruck geſteigert. Der Ruf Knittelfelds als Muſikſtadt hat durch die in der Spielzeit 1931/32 gebotenen Leiſtungen an Feſtigkeit und Bedeutung merklich gewonnen und läßt für die Zukunft die denkbar günſtigſte Entwicklung erhoffen.

Dr. Rudolf Mikol (Fohnsdorf).

SALZBURG. Die heutige Zeit erfordert in geſteigertem Maße, daß ſich die Inſtitute, die die Kulturförderung auf ihrem Schilde tragen, dem drohenden Verfall des Muſiklebens entgegenarbeiten und über die durch die wirtſchaftliche Not entſtandene Kriſe des Muſiklebens hinwegzuhelfen trachten. Beſonders Salzburg als Feſtſpielſtadt bedarf der Kontinuität des muſikaliſchen Betriebs, darf daher im Winter nicht muſikaliſch veröden. Es war immerhin bedenklich, daß die Internationale Stiftung Mozarteum für das heurige, ohnedies eingeſchränkte Abonnement von Orcheſterkonzerten die materielle Garantie verſagte. Ein Ausbleiben von ſtändigen Konzerten konnte ſo nur dadurch vermieden werden, daß die Orcheſtermuſiker einen zu befürchtenden Entgang durch Abſtrich von ihrem Honorarſatz wettzumachen ſich einverſtanden erklärten. Der Anfang des Zyklus wurde durch die diesbezüglichen Verhandlungen weit hinausgeſchoben, ſodaß bisher erſt ein Konzert zu verzeichnen iſt. Es brachte unter Dr. Bernhard Paumgartner die Uraufführung einer Variationenreihe des begabten Salzburger Komponiſten Robert Jäckel. Eine feine, gutklingende Arbeit, der man nur eine ſtärkere Kontraſtierung in der Charakteriſtik der einzelnen Variationen wünſchen würde. Bei der Schlußfuge täte eine konziſere Zuſammenfaſſung not. Frühzeitig überlebt erſcheint eine „Rhapſodie in Blue“ von Georg Gerſhwin, bei der ſich Tamara Morgan im

Klavierpart keineswegs vorteilhaft einführte. Clemens v. Franckensteins frisch natürliche „Tanzsuite“ hatte man schon in früheren Jahren einmal hier gehört. Mit Sorgfalt erfolgt die Programmauswahl durch Theodor Müller für die Abonnement-Kammerkonzerte. Hier gab es neben gangbaren Werken der Klassiker ein interessantes Streichquartett (op. 46/5) von Wassily Zolotarew, ein einfallsreiches Klavierquartett (op. 4) von Rudolf Kattnigg und Max Regers wundervolles Streichtrio op. 77 b. Aus den Abenden der Salzburger Triovereinigung sind eine sehr poetisch zusammengestimmte Aufführung von Schuberts klangschönem op. 100 und die Interpretation von E. W. Korngolds Trio op. 1 zu erwähnen. Dem Gedächtnis zu Mozarts 140. Todestag galt eine Requiemaufführung als Veranstaltung des Mozarteums unter Dr. Bernh. Paumgartner. Sie gewann besonders durch die Mitwirkung der Wiener Sänger Hermann Gallos und Richard Mayr. Domkapellmeister Joseph Meßner trug dem Jubiläum durch eine Veranstaltung im Dom Rechnung, bei der Karl Stumvoll den Solopart von dem selten gehörten, für das A-dur-Violinkonzert nachkomponierten Adagio K. V. 261 innehatte und Josefine Stransky im „Laudate dominum“ sehr schön und eindrucksvoll sang. Im Dom kam auch von Joseph Meßner ein neues Messewerk für Sopransolo, gemischten Chor und Blechbläser erstmalig heraus. Es trägt den Stempel gediegener, gekonnter Arbeit an sich und sei wegen seiner wohltuenden Oekonomie und seinen wirkungsvollen Qualitäten besonders auch für den Gottesdienst zur Aufführung warm empfohlen. Ein Abend der Salzburger Chorvereinigung brachte die Uraufführung der durch den Entdecker Hans Wagner-Schönkirch besorgten Chorbearbeitung unbekannter Schuberttänze. Wozu denn immer bearbeiten? Das schlichte Werkchen gibt sich in seinem natürlichen Klaviergewande viel anmutiger. Mit einem eigenen Liederabend stellten sich Kammersänger Richard Mayr (Wien) und die Salzburger Künstlerin Maria Barry-Schuegraf ein. Karl Stumvoll gab ein beachtenswertes Bratschenkonzert, zu dem er die tüchtige Münchner Altistin Irma Drummer beizog. Andre de Ribaupierre und Irene Jacobi veranstalteten wie im Vorjahr einen Violin-Klavier-Sonatenabend mit zum Teil modernem Programm. Von Opern war bisher Umberto Giordanos „Andre Chenier“ zu hören. Die Hauptpartien lagen in den Händen von Alfred Piccaver, Eric Wildhagen und Jolanthe Garda. Zahlreiche, leider nur zu sehr notwendige Wohltätigkeitsveranstaltungen stehen künstlerisch nicht immer auf einwandfreiem Niveau. Dr. Roland Tenschert.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Bayreuther Festspiele 1933. Während der Drucklegung des Heftes trifft die Nachricht ein, daß Wilhelm Furtwängler die musikalische Leitung der Bayreuther Festspiele, die ihm für das Jahr 1933 von Frau Winifred Wagner übertragen worden war, niedergelegt hat. Wir werden im nächsten Heft auf die Angelegenheit zurückkommen.

Die vom Bodebund für Gymnastik und Rhythmik auf Pfingsten nach Heidelberg einberufene fünftägige Tagung war gut besucht. Das Thema „Musik und Bewegung“ fand eine eingehende Behandlung unter aktiver Mitwirkung aller Teilnehmer. In Vorträgen der Tagungsleiter Dr. Rudolf Bode und Oskar Fitz wurden die Grundgesetze der körperlichen Bewegung, der melodischen und klanglichen Entwicklung aufgedeckt und ihre Beziehungen theoretisch festgestellt, praktisch erprobt, von Dr. Rudolf Bode am Klavier, von Oskar Fitz an den Streichinstrumenten. Der Unterricht gliederte sich einmal in Bewegungslehre (Gymnastik), zum andern in Stimmbildung und Chorsingen. Eine zweite Tagung ist für den Herbst in Aussicht genommen.

Kapellmeister Markus Rümmelein, Nürnberg, veranstaltet während der Sommermonate im Großen Hofe des „Heiliggeist-Spitals“ Abend-Musiken unter Hinzuziehung namhafter Instrumental- und Gesangs-Solisten. Im Rahmen dieser Abende ist auch ein kleines Mozart- und Haydn-Fest geplant.

Am 7. und 8. Mai fand das 4. Mühlhäuser Bachfest statt, von der Organistin Frieda Mickel-Suck veranstaltet. Es bestand aus einem Kirchenkonzert, einem Festgottesdienst und einem weltlichen Konzert. Das Kirchenkonzert brachte 3 Werke von Johann Rudolf Ahle, dem Vorläufer Bachs und Organisten an der Untermarktskirche, eine Toccata in d-moll aus einer handschriftlichen Tabulatur von 1675, eine Motette für sechsstimmigen gem. Chor „Siehe, der Gerechte kommt um“, die vor einigen Jahren im Mühlhäuser Archiv aufgefunden wurde und eine Messe für gemischten Chor, 4 Posaunen, Geigen und Orgel aus dem „Thüringischen Lustgarten, 1. Teil Nr. 26“. Die Chöre sang der Dr. Engelbrechtsche Madrigalchor aus Erfurt unter Richard Wetz. Als Sänger wirkte Paul Lohmann-Berlin mit, der die Kreuzstabkantate von Bach, 2 Bachsche Choräle aus Schemellis Gesangbuch und die Kantate „O amantissime sponsa Jesu“ von Christian Ritter sang. Otto Andreas Köhler, Bochum, spielte die neuentdeckte G-dur

Violinsonate von Bach aus der Sammlung Manfred Gorke. Zum Schluß spielte Frieda Mickel-Suck die G-dur-Fantasie von Bach für Orgel. Der Festgottesdienst in der St. Nicolaikirche war nur mit Bachscher Musik ausgestaltet. Anfang und Schluß bildete Präludium und Fuge in Es-dur (Tripel-Fuge) aus der „Klavierübung 3. Teil" von Organistin Frieda Mickel-Suck gespielt. Klara Hertwig, Mühlhausen, sang die Kantate „Ach Gott, wie manches Herzeleid" mit ihrem Schüler Ernst Meißner in der Baßstimme. Der Nicolai-Kirchenchor sang zwei Bachsche Choräle. Im weltlichen Konzert spielte Richard Wetz drei Sätze aus dem „Wohltemperierten Klavier" von Bach und das Klavierkonzert in c-moll von Friedemann Bach (aus der Sammlung Gorke). Paul Lohmann sang den „Sonnenhymnus" von Rameau und die Arie „Wie will ich mich lustig lachen" von Bach. O. A. Köhler spielte das Violinkonzert in a-moll und die g-moll Sonate für Violine allein von Bach. Das Orchester aus Mitgliedern des städtischen Orchesters und einer Anzahl von Liebhabermusikern stand unter Leitung von Erhard Krieger, Ratingen, die Orgelwerke und Begleitungen für Klavier und Orgel spielte Frieda Mickel-Suck.

Die für den 6.—8. Juni angesetzte Tagung „Neue Musik" in Bad Homburg wurde abgesagt.

Die Zahl der festgemeldeten Teilnehmer am Frankfurter Sängerfest vom 21.—24. Juli ist auf 28 000 gestiegen, so daß man mit einer Beteiligung von über 30 000 Sängern rechnen kann. Mehr als 20 Sonderzüge sollen die Teilnehmer aus dem ganzen Reich nach Frankfurt führen.

Das Pfingstsingen der Lobedasänger in Braunschweig, die hier zum erstenmal geschlossen an die Öffentlichkeit traten, gestaltete sich zu einem außergewöhnlichen Ereignis. Die 800 Mann starken, einheitlich geschulten Männerchöre, die beiden Festkonzerte von Vereinen aus Hamburg, Hannover, Berlin, Leipzig, Dresden, Heidelberg usw., endlich die Uraufführung der Pfingstkantate von Hugo Distler in der Michaelskirche bekundeten lange, mühevolle Vorbereitung und die Richtigkeit der erstrebten Reformen der Volksmusik auf weltlichem und kirchlichem Gebiete. est.

In Bad Pyrmont werden auch in diesem Jahre wieder 14 Sinfoniekonzerte durchgeführt. Ausführende sind wiederum das Dresdner Philharmonische Orchester unter GMD Stöver mit GMD Prof. Herm. Abendroth-Köln und GMD Fritz Busch-Dresden als Gastdirigenten, Prof. Dr. Havemann-Berlin (Geige), Lubka Kolessa (Klavier) u. a. als Solisten. Zwei Sinfoniekonzerte sind neuen Schöpfungen lebender Komponisten gewidmet. Ende Mai fand dort eine Haydn-Feier mit der „Schöpfung" statt, bei der Mina Ebel-Wilde-Berlin (Sopran), Max Mansfeld-Berlin (Tenor), Prof. Albert Fischer-Berlin (Baß) und der Pyrmonter Musikverein mitwirkten.

Das Programm des Frankfurter Sängerbundesfestes vom 21.—24. Juli, das gleichzeitig als Zelter-Goethe-Feier gedacht ist, sieht eine große Anzahl von Aufführungen vor. Darunter interessieren besonders: die Uraufführung der Kantate „Von deutscher Not" von Georg Nellius und des Oratoriums „Das jüngste Gericht" von Eugen Jochum.

Am Nachmittag des 18. Mai fand im Garten der Villa Rufolo in Ravello eine große Wagnerfeier statt. Der Garten dieser an der Küste von Amalfi herrlich gelegenen Villa, in der Richard Wagner im Mai 1880 gewohnt hat, hat Wagners musikschöpferische Phantasie zu der Gestaltung von Klingsors Zaubergarten im „Parsifal" angeregt. Als der Meister zum ersten Male die Villa Rufolo sah, rief er aus: „Klingsors Zaubergarten ist gefunden!" Das Musikfest brachte einige der berühmtesten Stücke aus den Opern Wagners. Das ständige Orchester des Königlichen Theaters „San Carlo" in Neapel spielte unter Führung des Kapellmeisters Franco Capuana die Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer", das Vorspiel und Isoldes Liebestod aus „Tristan und Isolde", das Vorspiel des ersten Aktes, Klingsors Zaubergarten und Karfreitagszauber aus „Parsifal", außerdem Walkürenritt und Siegfrieds Tod aus „Götterdämmerung".

Gelegentlich der 4. Thüringischen musikpädagogischen Woche, die unter Leitung von Musikoberlehrer Ottomar Güntzel stand, hielt Prof. Dr. Hermann Poppen-Heidelberg einen Vortrag über „Fünfzig Jahre Meininger Musikgeschichte", der ein lebendiges Bild des reichen musikalischen Lebens dieser Jahre zeichnete.

Elly Ney, die Ehrenbürgerin der Stadt Bonn, gab, wie im vorigen Jahre, die Anregung zu einer „Volkstümlichen Beethoven-Woche" in Bonn, die als musikalisches Ereignis bezeichnet werden muß, das weit über die Grenzen Rheinlands hinaus begeisterten Widerhall gefunden hat. Die Beteiligung war so groß, daß sich die Beethovenhalle als zu klein erwies. Wiederholungskonzerte wurden stürmisch begehrt, doch vermochte Dr. Willem van Hoogstraten in Anbetracht seiner New Yorker Verpflichtungen nur das Abschlußkonzert (Klavierkonzert G-dur und IX. Symphonie) zu nochmaliger Aufführung zu bringen. Der Dirigent van Hoogstraten, Elly Ney und das Elly Ney-Trio sowie die Solisten der IX. Symphonie (Mia Pel-

tenburg, J. de Stuers, Topitz, Deniys) wurden enthusiastisch gefeiert. Der Reinertrag dient der Aufrechterhaltung des Städtischen Orchesters.

In Florenz wird aus Anlaß des I. Internationalen Musikkongresses im nächsten Jahre eine Weltausstellung alter italienischer Instrumente veranstaltet werden, an der sich die bedeutendsten Sammler der beiden Hauptkontinente beteiligen. Gleichzeitig soll der gegenwärtige Stand und die Lage des Geigenbaues an Hand seiner Erzeugnisse geprüft und erörtert werden. f. r.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Gründung einer Dietrich Buxtehude-Gesellschaft. Unter Führung von Bruno Grusnick ist soeben eine Dietrich Buxtehude-Gesellschaft (Sitz Lübeck) ins Leben gerufen worden. Die überragende Bedeutung, die Dietrich Buxtehude innerhalb der norddeutschen protestantischen Barockmusik als dem großen Bindeglied zwischen Schütz und Bach zukommt, gab den Anstoß zur Gründung dieser Gesellschaft. Drei Gründe waren es vor allem, die dazu bewogen, Buxtehude als den glanzvollsten Vertreter lübischer Musikgeschichte zum Ausgangs- und Mittelpunkt eines neuen Arbeitskreises zu wählen: Zunächst die Erkenntnis, daß sowohl Buxtehude als auch seine Zeit sich in Eigenart und Eigenwert abheben vom Frühbarock Schützens wie vom Hochbarock J. S. Bach; ferner die Tatsache, daß gerade für diese Epoche noch immer von der Quellenforschung und -erschließung bis zur geistesgeschichtlichen Würdigung bedeutungsvolle Arbeit zu leisten ist, und schließlich ist unsere Hinneigung und Wertschätzung der Buxtehudezeit gegenwärtig in ständigem Wachsen begriffen. Der Orgelmeister Buxtehude ist ja seit Spittas grundlegender Forschungsarbeit bekannt; das Vokalschaffen des lübeckischen Meisters ist dagegen noch zu erschließen. So sieht die Buxtehude-Gesellschaft als ihre Hauptaufgaben an: 1. Erforschung von Buxtehudes Werken und Leben (dazu sind Veröffentlichungen von Abhandlungen über Buxtehude und seine Zeit in Aussicht genommen); 2. Förderung der im Erscheinen begriffenen, bis zum vierten Bande gediehenen Gesamtausgabe sowie praktischer Ausgaben; 3. Veranstaltung wandernder Buxtehude-Feste, die zugleich die Beziehungen zu den skandinavischen Völkern pflegen und fördern sollen; 4. Unterstützung der Bestrebungen zur würdigen Erhaltung der Wirkungsstätten Buxtehudes. — Zwar erstreckt sich das Aufgabenfeld der Bach-, Händel- und Heinrich Schütz-Gesellschaften bereits vorwiegend auf das musikalische Barock. Aber die Fülle des Materials für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, das noch ungehoben in den Bibliotheken und Archiven schlummert, ist eine so umfangreiche und wichtige Aufgabe der Musikwissenschaft, daß eine Eigenwürdigung Buxtehudes eben nur in einer ausschließlich seinem Künstler- und Schaffenstum gewidmeten Gesellschaft möglich ist. Lübeck als die Stätte von Buxtehudes wichtigster künstlerischer Epoche hat nun den Anstoß zu einer wissenschaftlichen Erforschung und praktischen Förderung seines bedeutendsten musikalischen Meisters gegeben und erhofft von der Gründung der Buxtehude-Gesellschaft einen starken Widerhall insbesondere in den Kreisen der Musikwissenschaft sowie bei den kirchlichen und weltlichen Chorvereinigungen.

Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Die Ortsgruppe Braunschweig des Rich. Wagner-Bundes Deutscher Frauen tritt unter dem rührigen Vorstande in hervorragender Weise für die bekannten hohen Ziele ein. Die vom 4. bis 6. Juni dort tagende 20. Hauptversammlung, in allen Einzelheiten sorgfältig vorbereitet, erfreute sich sehr starken Besuches und nahm einen glänzenden Verlauf. Aus dem Bericht über die Arbeit des letzten Jahres ist besonders zu erwähnen, daß der Bund trotz der schweren Zeit 175 Stipendiaten, darunter auch mehreren Auslandsdeutschen, den Besuch der Festspiele ermöglichen konnte. Auf Wunsch von Winifred Wagner, die schon zur Generalprobe gekommen war, hatte das Landestheater den „Schmied von Marienburg" neu einstudiert, mit welchem Werke dessen Komponist vor drei Jahren an seinem Geburtstage persönlich geehrt wurde. Die von GMD Klaus Nettstraeter und Oberspielleiter Benno Noeldechen betreute Wiedergabe wurde zur Festvorstellung. Das Konzert von Maria Müller-Berlin, der Bayreuther Elisabeth und Sieglinde, krönte am dritten Tage die genußreichen Veranstaltungen..

Die Ortsgruppe Tübingen des Kampfbundes für Deutsche Kultur veranstaltete am 5. Juni in Tübingen ein Hauskonzert unter Mitwirkung von Frau Margret Zilcher-Kiesekamp (Würzburg), Geh. R. Prof. Hermann Zilcher (Würzburg) und des Kleemann-Quartettes (Stuttgart). Zur Aufführung gelangten dabei zwei Kammermusikwerke von Karl Hasse und Hermann Zilcher. Geh. R. Zilcher hielt einen Vortrag über „Goethe und die Musik" mit Lieddarbietungen von zeitgenössischen Kompositionen der Goethezeit (Beethoven, Anna Amalia, Breitkopf, Schubert u. a.). Sinn und Zweck der Veranstaltung war, eine Huldigung an Goethe anläßlich des Goethejahres, sowie der vornehmsten Aufgabe des Kampfbundes zu dienen, deutsche Kunst der Gegenwart zu fördern. Das Streichquartett in b-moll op. 27 von Karl Hasse und das Klavierkonzert in gis-moll von Hermann Zilcher zeigten, daß

die große Tradition der deutschen Kammermusik über Brahms und Reger hinaus ihre Fortsetzung findet, vorbei an den Abgründen, in die die sogenannte „musikalische Moderne“ das deutsche Musikleben der Gegenwart zu stürzen drohte. Die Werke fanden vor einem erlesenen Kreis des geistigen Tübingen stärksten Widerhall und brachten den anwesenden Komponisten reiche Ehrungen.

Die Ortsgruppe Jena des RDTM hat es sich zur Aufgabe gemacht, Anregungen zur Förderung und Pflege der guten Hausmusik zu geben. So veranstaltete sie kürzlich ihren ersten Hausmusikabend, der Werke alter italienischer Meister brachte, aufgeführt von Mitgliedern der Ortsgruppe. H. H.

Der Schwedische Musikerverband hat vor einiger Zeit ein Arbeitsverbot für ausländische Musiker verlangt. Das Arbeitsamt hat den Antrag abgelehnt, und zwar sowohl aus humanitären Gründen wie auch deshalb, weil in ganz Schweden gegenwärtig nur 143 ausländische Musiker Arbeitserlaubnis haben, die meisten in Stockholm und Göteborg. Es ist ausländischen Musikern in Schweden ohnedies gegenwärtig nur in Ausnahmefällen möglich, Arbeitserlaubnis zu erhalten.

Das Präsidium der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft hat Prof. Edward I. Dent in Cambridge als Nachfolger des verstorbenen Prof. Peter Wagner übernommen.

Das Städtische Orchester Kiel feierte Anfang Juni sein fünfundzwanzigjähriges Bestehen und veranstaltete aus diesem Grunde ein Festkonzert, das die früheren langjährigen Dirigenten: GMD Jochum-Duisburg, Prof. Rudolf Krasselt-Hannover, Prof. Dr. Ludwig Neubeck-Leipzig und GMD Richter-Hamburg leiteten.

Der Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter, E. V. hat soeben seine ordentliche Hauptversammlung in Köln abgehalten. Den neuen Vorstand bilden: Präs. Prof. Dr. Siegmund von Hausegger (München) als Vorsitzender, Dr. Rudolf Cahn-Speyer (Berlin) als geschäftsführender Vorsitzender, GMD Prof. Hermann Abendroth (Köln), GMD Prof. Dr. Peter Raabe (Aachen) und MD Wilhelm Sieben (Dortmund) als Beisitzer.

In Frankfurt a. M. fand eine Tagung für Gesangserziehung statt, veranstaltet vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Verbindung mit dem Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer mit dem Hauptthema: Stimmbildung und Stimmpflege in der Schule, Chorverein und Kunstgesang.

Die Darmstädter Sängerschaft hält am 9. Juli in der Festhalle ihren diesjährigen Liedertag ab. Es singen 5 Gruppen mit je 165—255 Sängern. 4 Massenchöre und zwar „Mein Deutschland“ von C. A. Mangold, „Deutsches Seemannslied“ von Arnold Mendelssohn, „Deutsches Volksgebet“ von Janoske und „Ein Lied vom deutschen Lied“ von Paul Ottenheimer, Uraufführungen mit Orchester, Damen- und Knabenchor.

Der Kampfbund für deutsche Kultur, Ortsgruppe Wiesbaden, gliedert seinen bisherigen Abenden der Literatur und der bildenden Kunst nunmehr auch monatliche Musikabende an, deren 1. „Altdeutscher Musik“ gewidmet war. Die Leitung des Abends lag in den Händen von KMD Pfaff aus Freiburg. Den Klavierpart übernahm die bekannte Wiesbadener Pianistin Grete Altstadt.

Bayreuther Bundesfest in Karlsruhe. Unter Beisein von Frau Winifred Wagner mit Familie und zahlreichen Mitgliedern und Freunden des „Bayreuther Bundes der deutschen Jugend“ e. V. fand in Karlsruhe das dreitägige Bundesfest mit einem großzügig zusammengestellten Programm statt. Besonderen Genuß bereitete die „Rienzi“-Vorstellung unter GMD Krips im Badischen Landestheater und das Morgenkonzert mit Siegfried Wagner-Werken. Auch das in der Badischen Musikhochschule veranstaltete Festkonzert fand viel Beifall. In der Hauptversammlung wurde der Name „Bayreuther Bund der deutschen Jugend“ in „Bayreuther Bund“ e. V. abgeändert, ohne daß dadurch die Statuten in erster Linie der Jugend die Werte deutscher Kunst zu vermitteln, berührt wurden. Der neugewählte Bundesvorstand des über ganz Deutschland durch 38 Ortsgruppen mit zirka 1700 Mitgliedern verbreiteten Vereins setzt sich zusammen aus: Bankdirektor a. D. Christian Lorenz (Karlsruhe), Rechtsanwalt Dr. Müller (Karlsruhe), Frau Chrambach (Augsburg), Konrektor Grothe (Barbi a. d. Elbe), Bankdirektor Paul Güssow (Rathenow), Prof. Hartmann (Bayreuth), Tonkünstler Alfred Pellegrini (Dresden), und Albrecht Linke (Leipzig). Das nächste Bundesfest ist während der Wagner-Festspiele 1933 in Bayreuth geplant. A. P.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar feierte am 24. Juni ihr sechzigjähriges Bestehen. Die 1872 als Großherzogliche Orchesterschule von Carl Müllerhartung gegründete Anstalt ist die älteste Orchesterschule Deutschlands. Später waren Erich Wolf Degener und Waldemar von Baußnern Direktoren, seit 1916 steht die Schule unter der

Leitung Bruno Hinze-Reinholds und führt seit 1930 die Bezeichnung „Staatliche Hochschule für Musik". Die Orchesterabteilung untersteht dem thüringischen GMD Dr. Ernst Praetorius.

Die Augsburger Singschule veranstaltet am 1., 3. und 4. Juli 1932 ihren alljährlichen „Junggesang". Die Vortragsfolge baut sich vom einstimmigen Kinderlied bis zum Oratorienchor auf und gibt so einen Einblick in das Schaffen dieser alten und großen volkstümlichen Stätte für Jugendgesangspflege.

Die Städt. Musikschule in Aschaffenburg legt einen Bericht vor über das Schuljahr 1931/32, der durch die Beifügung der Programme sämtlicher Aufführungen aus den verflossenen Monaten, auch über die praktische Tätigkeit der Schule eingehenden und hochinteressanten Aufschluß gibt.

Dem auf Anregung Fr. Schuberts 1823 gegründeten Musikverein Linz, der unter August Göllerich auch im Auslande durch Bruckner-Feiern Aufmerksamkeit auf sich lenkte, wurde nun durch das Unterrichtsministerium Wien der Titel „Bruckner-Konservatorium" verliehen. Der junge Direktor Rob. Keldorfer ist somit der erste Direktor des „Bruckner-Konservatorium, Linz/D.".

Das Kuratorium der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag wendet sich mit dem folgenden Aufruf an die Öffentlichkeit: „Die Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag feiert das Jubiläum ihres zehnjährigen Bestandes. Ihre kulturelle und nationale Bedeutung ist im In- und Auslande anerkannt. Trotzdem ist sie in bitterer Not. Der Staat versagt ihr jene finanzielle Unterstützung, auf die sie nach dem Minderheitenschutzgesetz Anspruch hat. Wir müssen den Fortbestand dieser hervorragenden völkischen Kulturstätte aus eigenen Mitteln sichern. Eine dauernde erfolgreiche Wirksamkeit der Akademie ist aber nur möglich, wenn sie in Räumen untergebracht wird, die einen ersprießlichen Unterricht und eine ungestörte Verwaltung gewährleisten. Die Feier des zehnjährigen Bestandes ist willkommener Anlaß zu einer großzügigen Sammlung, deren Ergebnis uns von der Sorge um Gegenwart und Zukunft unserer Anstalt befreien soll. In diesem Sinne ergeht hiemit der Ruf zu einer einmaligen möglichst großen Spende. Wir hoffen, daß dieser Ruf nicht ungehört verhallen wird; wir sind uns dessen bewußt, daß wir ihn in einer Zeit der wirtschaftlichen Krise erheben. Wir vertrauen aber darauf, daß jeder volksbewußte und kulturell interessierte Deutsche ein einmaliges Opfer bringen und seine Pflicht trotz der widrigen Verhältnisse nach Kräften erfüllen wird."

In Siena (Toskana) wird ein höheres Musikinstitut für Ausländer eingerichtet, das unter der Obhut der internationalen Studiengemeinschaft in Rom steht. Der bekannte italienische Musikmäzen Graf Guido Chigi-Saracini, der an der Spitze der neuen Anstalt steht, die den Namen Musikakademie Chigi tragen wird, hat ihr einen prächtigen Renaissancepalast als Heim zur Verfügung gestellt, das einen eigenen modernen großen Konzertsaal besitzt. Dem Lehrkörper gehören Namen an, die in der Musikwelt bereits Klang und Ruf haben, nämlich Gemma Bellincioni (Gesang), Arrigo Serato (Violine), Arturo Bonucci (Cello), Vito Frazzi (Komposition) u. a. m. f. r.

KIRCHE UND SCHULE.

In der Schloßkirche zu Gotha gab der Schloßkirchenchor unter der Leitung von Thilo Hollstein einen Bachabend, in dem die erst vor kurzer Zeit in der Privatsammlung Gorke in Eisenach aufgefundene, in Bachs eigener Handschrift vorhandene „Sonate G-dur" für Violine und Orgel zur Erstaufführung gelangte. H. H.

Anläßlich der 750-Jahrfeier der Georgenkirche zu Eisenach veranstaltete der Bach- und Georgenkirchenchor eine Festmotette mit Werken alter Eisenacher Kantoren und Organisten unter Leitung von Erhard Mauersberger. Die Vortragsfolge brachte Werke von Johann Christoph Bach, Johann Bernhard Bach, Johann Seb. Bach, Theodor Schuchardt, Johann Engelhardt und Peter Albert. H. H.

Paul Hindemiths Lehr- und Schulstück „Wir bauen eine Stadt" gelangte in Prag durch ein privates Kinderensemble unter Leitung Erich Wachtels zur erfolgreichen Erstaufführung.

Artur Kalkoff, der Organist an der Reglerkirche zu Erfurt brachte in seinen letzten „Geistlichen Abendmusiken" außer Instrumental- und Vokalwerken alter Meister eine Reihe moderner Kompositionen für Orgel und Sologesang zum Vortrag, u. a. von Max Reger, Paul Geilsdorf, Hugo Wolf und Walter Courvoisier.

Eine neue Motette für Doppelchor von Karl Hasse, „Das deutsche Sanktus" nach Luthers Text kam in Dresden in der Vesper der Kreuzkirche durch den Kreuzkantor MD Mauersberger zur Uraufführung.

Aus dem Kreise ehemaliger Eleven der Kirchenmusikschule Regensburg ist angeregt worden, gelegentlich der 25. Generalversammlung des Allgem. Cäcilienvereins eine Wiederse-

hensfeier zu veranstalten. Die Direktion bittet daher alle ehemaligen Studierenden, die an der Generalversammlung teilnehmen wollen, um ihre Adresse und Zustimmung.

PERSÖNLICHES

Dr. Helmut Thierfelder, der bekannte Berliner Dirigent, wurde von der Libauer Philharmonie für 35 Orchester-Konzerte während der Monate Juni bis August verpflichtet.

Der Pianist Johannes Strauß beendete soeben eine erfolgreiche Konzertreise, die ihn durch die Schweiz, Italien, den Balkan und Holland führte.

Der Intendant des Hagener Stadttheaters, Paul Smolny, wurde zum neuen Leiter der Wuppertaler Bühnen gewählt.

GMD von Hoeßlin ist als musikalischer Oberleiter der Breslauer Oper verpflichtet worden.

Max Cahnbley konnte am 1. Juni auf eine 25jährige Tätigkeit als Leiter des Bielefelder städtischen Orchesters und gleichzeitig auf ein 15-jähriges Wirken als Operndirektor und Intendant des Bielefelder Stadttheaters zurückblicken.

Der Regisseur Renato Mordo (bisher in Darmstadt) wurde von Intendant Eger als Oberspielleiter der Oper an das Deutsche Theater in Prag verpflichtet.

Staatskapellmeister Karl Elmendorff (München) wird auf Einladung des Rundfunks in Brüssel dirigieren und im Laufe des Sommers eines der großen Sinfoniekonzerte im Kursaal von Ostende leiten.

Für die kommende Spielzeit sind an die Königsberger Oper verpflichtet worden: Nelly Bischoff von der Wanderoper des Erbprinzen Reuß, Grete Kraiger vom Stadttheater Magdeburg, Ruth Berglund von der Städtischen Oper Berlin, Irmgard Regeling vom Stadttheater Cottbus, Erik Hallström vom Stadttheater Bern, Bernhard Heyer vom Landestheater Allenstein, Horst Lindner vom Stadttheater Zwickau, Maria Kersting von der Chicagoer Oper.

Otto Ackermann von der Düsseldorfer Oper wurde als 1. Kapellmeister an die vereinigten deutschen Theater in Brünn berufen.

Ludwig Vetter, ein Schüler von Heinz Schüngeler (Hagen), wurde als Nachfolger Heinrich Knochs zum Dirigenten des durch seine ausgezeichneten Händelaufführungen bekannt gewordenen Hagener Pauluskirchenchors gewählt.

Im Einverständnis mit dem Preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat die Preußische Akademie der Künste den Komponisten Kurt von Wolfurt mit der Wahrnehmung der Aufgaben des Zweiten Ständigen Sekretärs betraut.

Landesmusikdirektor Johannes Schüler aus Oldenburg wurde als 1. Kapellmeister an das Stadttheater in Halle a. S. berufen.

Von den Mitgliedern der Deutschen Musikbühne wurde Lucie Manén an das Stadttheater in Leipzig, Nelly Bischoff an das Königsberger Opernhaus, Fritz Ginrod an das Stadttheater Halle verpflichtet.

Im Künstlerpersonal der Metropolitan-Oper in Neuyork stehen folgende Änderungen bevor: Der Vertrag von Marie Jeritza wird in der nächsten Spielzeit nicht erneuert. Frida Leider, Ludwig Hofmann und Gustav Deloor sind engagiert worden. Die Stelle des scheidenden Gigli wird von Tito Schipa übernommen.

In der am 30. Mai abgehaltenen Sitzung der Akademie der Künste wurde der Komponist Max von Schillings mit großer Mehrheit zum Präsidenten gewählt. Schillings tritt damit die Nachfolge Max Liebermanns an.

Der GMD des städtischen Orchesters von Duisburg, Eugen Jochum, ist zum GMD des Berliner Rundfunks ernannt worden.

Walter Felsenstein vom Stadttheater Freiburg i. B. ist als Oberspielleiter der Kölner Oper für die Spielzeit 1932/33 verpflichtet worden.

Oskar Fritz Schuh, der Opernregisseur des Deutschen Theaters in Prag, wurde für die nächste Spielzeit an das Stadttheater in Hamburg in gleicher Eigenschaft verpflichtet.

Intendant Dr. Liebscher verläßt mit Beendigung der Spielzeit nach dreijähriger erfolgreicher Tätigkeit seinen Posten als Leiter des Lübecker Stadttheaters. Er hat in einem Schreiben die Theaterbehörde ersucht, bei der Wiederbesetzung der Stelle von seiner Person Abstand zu nehmen.

Intendant Maurenbrecher bat die neue Wuppertaler Theaterbetriebs G. m. b. H. und die Stadtverwaltung sein Dienstverhältnis zum 31. Mai 1932 zu lösen.

Der Oberspielleiter der Kölner Oper, Hans Strohbach, ist ab nächster Spielzeit an das Darmstädter Landestheater berufen worden.

Wilhelm Furtwängler hat die Anregung, an der Wiener Staatsoper ein Dirigenten-Gastspiel zu geben, unter Berufung auf seine Berliner und anderweitigen Verpflichtungen, abschlägig beantwortet.

Der Intendant der Städtischen Bühnen in Leipzig, Dr. Guido Barthol, tritt am 30. Juni aus Gesundheitsrücksichten in den Ruhestand. Über die Nachfolgeschaft ist noch nichts entschieden.

Der Kieler Generalintendant Georg Hartmann hat beim Kieler Magistrat sein Rücktritts-

gesuch eingereicht. Er erklärte, daß er bei den zu erwartenden neuen und noch einschneidenderen Sparmaßnahmen aus künstlerischen und sozialen Gründen die Leitung der städtischen Theater nicht weiter übernehmen und verantworten könne. Georg Hartmann wird wahrscheinlich mit Ende der Spielzeit die Leitung niederlegen.

Dr. Werner Korte, Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Münster, wurde zum Direktor des musikwissenschaftlichen Seminars und zum Mitglied des wissenschaftlichen Prüfungsausschusses ernannt.

Adolf Vogel, der bekannte Bassist von der Städtischen Oper in Leipzig wurde nunmehr an die Bayerischen Staatstheater in München verpflichtet, wo er bereits im Juli bei den Festspielen im Prinzregententheater singen wird.

Geburtstage.

Am 13. Juni feierte Kammermusiker Leo Bechler in Weimar seinen 50. Geburtstag. Er wirkt seit acht Jahren unermüdlich als 1. Vorsitzender des Reichsverbandes Deutscher Orchester und Orchestermusiker e. V., daneben auch als Geschäftsführender Vorsitzender des Landesverbandes Thüringen im Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer. Bechler, der sich große Verdienste um die Orchestermusikerschaft erworben hat, wirkt auch als Lehrer für Oboe an der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar. Vor einigen Jahren gab er auch eine Geschichte dieses Instrumentes heraus.

Prof. Dr. Hermann Springer in Berlin, dem die Musikwissenschaft auf den Gebieten der Musikbibliographie und der Geschichte der italienischen Musik viel verdankt, feierte am 9. Mai seinen 60. Geburtstag.

Der Berliner Obermusikmeister Friedrich Ahlers, der sich um die Pflege der Militärmarschmusik große Verdienste erworben hat, wurde fünfzig Jahre alt.

Prof. Richard Hagel, der ausgezeichnete Musiker und verdienstvolle Dirigent, feiert am 7. Juli seinen 60. Geburtstag. Der Jubilar wirkte als Kapellmeister in Meiningen, Sondershausen, Barmen, Leipzig, Braunschweig u. a. und war 1919—1925 Dirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters. 1920 wurde er Professor an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik. Verlag und Schriftleitung der ZFM sprechen ihrem Mitarbeiter ihren herzlichsten Glückwunsch aus.

Der Komponist und Musikschriftsteller Hugo Daffner wurde am 2. Juni fünfzig Jahre alt. Daffner war Schüler Thuilles und Schmidt-Lindners an der Akademie in München, promovierte 1904 zum Dr. phil., war später noch Privatschüler Max Regers und Bernhard Stavenhagens. Als Schriftsteller publizierte Daffner „Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart", „Musikwissenschaft und Universität", „Salome, ihre Gestalt in Geschichte und Kunst", „Francesca da Rimini in der Musik", „Fr. Nietzsches Randglossen zu Bizets Carmen" und „Cl. Debussys Leben und Werke". Auch die Herausgabe des „Dante-Jahrbuches" ist ihm zu danken.

Der Komponist Erwin Lendvai wurde fünfzig Jahre alt. Der ehemalige Schüler von Koeßler und Puccini ist namentlich durch eine große Zahl von Männerchören bekannt geworden.

Der Vorsitzende des „Deutschen Sängerbundes", Geheimrat Dr. Karl Hammerschmidt, München, feierte seinen 70. Geburtstag.

Fritz Lubrich, der bekannte schlesische Kirchenmusikdirektor und Chordirigent, vollendet sein 70. Lebensjahr am 29. Juli. Als künstlerischer Pionier hat er sich namentlich um die evangelische Kirchenmusik hohe Verdienste erworben. Als Musikerzieher, Schriftleiter kirchenmusikalischer Zeitschriften, Dozent und Verfasser theoretischer Werke genießt er ein verdientes Ansehen in der Musikwelt.

Todesfälle.

† Julie Kruse, geb. Beling, Pianistin und Musiklehrerin, Gattin des Lessing-Museum-Direktors Georg Richard Kruse, nach mehrjähriger Krankheit, 63 Jahre alt. Ihre Tochter, Lotte Arlt-Kruse, ebenfalls Pianistin und auch als Komponistin bekannt, ging ihr vor zwei Jahren im Tode voraus.

† in Braunschweig der Hofmusikalienhändler Jul. Bauer im Alter von 87 Jahren. Er hat an dem Aufschwung des Braunschweiger Musiklebens im letzten halben Jahrhundert großen Anteil. Er hat mit Hans v. Bülow, Berlioz, Liszt und anderen bedeutenden Künstlern in nahen freundschaftlichen Beziehungen gestanden und junge Talente immer nach besten Kräften gefördert.

† Philipp Schönmüller, ein junger Dirigent aus der Schule Hausegger. Er war zuletzt als Kapellmeister in Kaiserslautern tätig.

† Klaviervirtuose Emil Paur, ehemaliger Hofkapellmeister, in Mistek, wo er in den letzten Jahren zurückgezogen lebte, im Alter von 77 Jahren. Mit ihm ist ein großer und vielseitiger Künstler und bedeutender Mensch von uns gegangen. Emil Paur stammte aus einer Wiener Musikerfamilie und wurde 1855 in Czernowitz geboren. Er studierte am Wiener Konservatorium, und zwar bei Hellmersberger (Geige), Eppstein (Klavier), Bruckner (Kontrapunkt) und Dessoff (Komposition). Mit Hugo Wolf und Mottl zusammen gründete er den Akademischen Wagner-Verein in Wien. Als Sechzehnjähriger war er schon als Geiger im Hofopernorchester tätig. Bei Hans v. Bülow bil-

dete er sich für Klavier weiter aus. Seine Dirigentenlaufbahn begann er in Berlin, kam dann nach Kassel, später nach Königsberg als Kapellmeister, sodann nach Leipzig als Nachfolger von Nikisch. Durch Vermittlung Hans Richters erhielt Paur 1893 die Leitung des Sinfonie-Orchesters in Boston. Nun führen ihn Konzertreisen mit seinem Orchester durch alle großen Städte Nordamerikas, bis er 1898 Dirigent der Metropolitan-Oper und der Philharmonie in New York wird. 1911 wurde er Kapellmeister der Berliner Hofoper.

† am 6. April der Leipziger Musikalienverleger Hofrat Richard Linnemann im Alter von 58 Jahren. Ein Herzschlag setzte seinem schaffens- und erfolgreichen Leben ein unerwartetes Ende. Hofrat Linnemann war mit seinem Bruder Carl zusammen Inhaber der bekannten Musikalienverlagsfirma Fr. Kistner und C. F. W. Siegel in Leipzig. Erfolggekrönte berufliche Tüchtigkeit sowie seine vornehmen Charaktereigenschaften waren der Anlaß, daß Linnemann im öffentlichen Leben der Buchhändlerstadt eine hervorragende Stellung bekleidete. Als Vorsitzender des Vereins Leipziger Buchhändler, Schatzmeister des Börsenvereins der deutschen Buchhändler, Ehrensenator der Handelshochschule in Leipzig hat er seine buchhändlerischen Erfahrungen sowie seine ausgesprochenen Führereigenschaften immer wieder zur Förderung jener Organisationen einsetzen dürfen. Der Sache Bayreuths und Richard Wagners überhaupt galt sein ganzes Streben. Besaß er in seinem Heim eine der bedeutendsten Wagner-Sammlungen, deren Schätze er Besuchern mit frohbeglücktem Stolze zeigte, war er in der Mitte der Kommilitonen des „Akademischen Richard Wagner-Vereins" ein gern gesehener Gast, so ist es seiner als Vorstandsmitglied des „Allg. Richard Wagner-Vereins" geübten Initiative mit zu danken, daß die Bayreuther Festspiele nach dem Kriege so glanzvoll wieder auflebten. Dr. P. B.

† nach schwerem Leiden am 16. April der Bayreuther Verlagsbuchhändler Georg Niehrenheim. Über drei Jahrzehnte diente er den Besuchern der Festspiele mit dem stets begeistert aufgenommenen „Bayreuther Festspielführer", der im Jahre 1897 nur als bescheidenes Programmheft, dann aber seit 1899 in Buchform mit wertvollster Textfassung erschien. Ferner erfreuten sich auch die Niehrenheimschen Künstlerpostkarten — Originalaufnahmen von den bei den Festspielen mitwirkenden Darstellern und Dirigenten — größter Beliebtheit. Mit dem Ableben dieses trefflichen Mannes, dessen beruflicher Arbeitsbezirk sich aufs engste mit der Bayreuther Festspielstadt verbunden fühlte, ist eine schmerzliche Lücke im Kreis um Wahnfried gerissen. Dr. P. B.

† Andreas Dippel, einst berühmter Tenor (Bremen, London, Paris, Bayreuth), früher Leiter der Metropolitan-Oper. Er starb vergessen in völliger Armut.

† die bekannte Konzertpianistin Ella Pancera, geb. am 15. August 1876 in Wien, Schülerin von Epstein.

† Theodor Wagner-Löbenschütz kurz vor Vollendung des 62. Lebensjahres. Der Verstorbene (Schüler der Staatl. Musikschule Weimar und des Leipziger Konservatoriums) hat sich über die Organisation des Musiklebens in Vacha (Rhön) hinaus einen geachteten Namen als Komponist erworben, sowie als Dirigent und Musikschulleiter.

† Emil Sulzbach, der im öffentlichen Leben Frankfurts als früherer Mitinhaber des Bankhauses Gebrüder Sulzbach, mehr aber noch als eifriger Förderer der Musik eine bekannte Persönlichkeit war, im Alter von 77 Jahren. Sulzbach, der lange Zeit hindurch Vorsitzender des Kuratoriums des Hochschen Konservatoriums war, hat das Studium vieler jungen Künstler ermöglicht.

† am 5. Juni in Wien Regierungsrat Karl Stiegler. 1873 in Wien geboren, seit 1896 in Wiesbaden, wo er mit Reger befreundet wurde, 1899 durch Mahler an die Wiener Hofoper verpflichtet, 1916 Professor an der Musikakademie, ist er als Virtuose auf dem Horn, für den es überhaupt keine technischen Schwierigkeiten mehr gab, durch die unnachahmliche Wärme und Innigkeit seiner Tongebung und die tiefe Musikalität seiner Eigenart eines der hervorragendsten Mitglieder des Wiener Opernorchesters und der Philharmoniker, und sein Hornton einer der kostbarsten Bestandteile dieses Klangkörpers geworden. Kein Geringerer als Nikisch hat ihn den Poeten des Hornes genannt. Als Lehrer hat Stiegler eine ganze Schar trefflichster Hornisten ausgebildet und zur künstlerischen Höhe geführt. Wenn sich das heutige Wien für den Namen der „Musikstadt" auch auf seine ausübende Künstlerschar berufen konnte, so mußte Karl Stiegler wohl mit in erster Reihe genannt werden. v. j.

† in Kötzschenbroda im Alter von 82 Jahren die ehemalige Kammersängerin der Dresdener Oper Frau Clementine von Schuch, die Gattin GMD v. Schuchs, der von 1872 an Leiter der Dresdner Hofoper war. Sie studierte in Wien Gesangsunterricht und trat 1873 in den Verband der Dresdner Hofoper ein. Mit ihr ist eine der markantesten Künstlerpersönlichkeiten des abgelaufenen Jahrhunderts dahingegangen.

† in Graz hochbetagt der ehemalige Direktor der Steiermärkischen Landesbibliothek am Joanneum Dr. Wilhelm Fischer am 30. Mai. Er schrieb eine große Zahl feinsinniger Erzählungen. In Musikerkreisen ist er bekannt geworden durch sein Buch „Beethoven als Mensch".

† in Rom der Dirigent und Komponist Antonio Fuggazzola im Alter von 32 Jahren. Er lei-

tete seit zwei Jahren die neue Gesangsschule des Kgl. Operntheaters in Rom und war auch an der Mailänder Scala tätig. f. r.

BÜHNE.

Vor kurzem wurde berichtet, daß der Thüringische Finanzminister Baum erklärte, daß die Thüringischen Landestheater unbedingt für einige Zeit geschlossen werden müßten. Im Haushaltausschuß des Thüringer Landtages hat dagegen jetzt der Thüringische Kultusminister Dr. Kästner seiner Meinung dahin Ausdruck gegeben, daß eine Schließung der Theater schon deswegen nicht zweckmäßig sei, weil dabei nur sehr wenig gespart werden könnte. Auch bei völliger Einstellung der Theaterbetriebe würde noch ein Mindestaufwand von 756 000 Mark im Jahre erwachsen. Bei einem Theaterzuschuß für das neue Haushaltsjahr von 1,3 Millionen Mark würden so nur 3—500 000 Mark erspart. Es wäre deshalb nicht zu verantworten, das Risiko einer Theaterschließung hierbei zu wagen. H. H.

Wie aus Wien verlautet, sollen jetzt aus Ersparnisgründen für die Wiener Staatsoper Maßnahmen getroffen werden, die eine Einschränkung der Spielzeit zum Ziele haben. Es wird damit gerechnet, daß durch zeitweilige Schließung der Wiener Staatsoper sich für die übrige Spielzeit eine günstigere Kalkulation wird ermöglichen lassen.

Direktor Clemens Krauß von der Wiener Staatsoper plant in der nächsten Spielzeit die Aufführung folgender Opernneuheiten: „Spuk im Schloß" von Kricka, „Der arme Matrose" von Milhaud, „Jahrmarkt von Sorotschinsky" von Mussorgsky, „Bettler Namenlos" von Robert Heger.

Im Stadttheater Würzburg erfuhren die Einnahmen in der jetzt zu Ende gehenden Spielzeit eine Steigerung von 13 Prozent. Die Besucherzahl stieg um 25 Prozent und die Abonnentenzahl um 114 Prozent.

Das Programm der Berliner Städtischen Oper bringt in der kommenden Saison außer der Uraufführung von Franz Schrekers neuer Oper „Der Schmied von Gent" (einer Volksoper nach De Coster) erstmalig den „Gewaltigen Hahnrei" von Berthold Goldschmidt und Waltershausens „Oberst Chabert". Aus der stattlichen Liste von 14 Neuinszenierungen bzw. Erstaufführungen seien angeführt: Glucks „Alkestis", „Elektra" von Strauß, „Boris Godunoff" und, noch zur Wahl stehend, „Nabucco" (oder „Lombardi") von Verdi, „Rienzi" (oder „Fliegender Holländer") von Wagner, Tschaikowkys „Pantöffelchen" (oder Smetanas „Zwei Witwen"). Während die Dirigentenfrage durch gastweise Verpflichtung des neuen Rundfunkdirigenten Eugen Jochum vorläufig gelöst ist, sind für die vakanten Sängerstellen u. a. Maria Nemeth, Gotthelf Pistor, Koloman von Pataky, Wilhelm Rode und Ivar Andrésen verpflichtet worden.

Die Berliner Lindenoper plant in der nächsten Spielzeit zwei Uraufführungen, darunter ein Werk Alban Bergs. Eine Reihe der bekanntesten Repertoire-Opern wie „Fidelio", „Freischütz", „Die lustigen Weiber von Windsor", die „Meistersinger", Lohengrin", „Walküre" (als Anfang einer neuen „Ring"-Inszenierung), „Rosenkavalier" und „Mona Lisa" soll neu einstudiert werden. Als Zuwachs des Sängerensembles sind zu nennen: Maria Olszewska, Alexander Kipnis, Rudolf Bockelmann.

In Leipzig ist man wie bereits in Berlin (Städt. Oper) auf den Gedanken gekommen, die Generalproben der städtischen Bühnen den Arbeitslosen und Fürsorge-Empfängern zum Besuch einzuräumen. Die Kartenverteilung erfolgt durch die Arbeitsämter und Fürsorgestellen. Als erste ist die Generalprobe der komischen Oper „Spuk im Schloß" im Neuen Theater den Arbeitslosen zugänglich gemacht worden.

Im letzten Jahr sind eine Reihe schon vergessener Opern im italienischen Opernspielplan wieder erschienen, so u. a. die Oper von Donizetti „Linda von Chamonix", Cimarosas „Gianina und Bernardone" und Pergolesis „Serva Padrona". Ganz besonderen Erfolg hatte in Italien die Erneuerung der Oper „Mephistopheles" von Arrigo Boito, dem Freunde und Textdichter Verdis, eine Oper, die in Deutschland bisher nur durch den Rundfunk bekannt geworden ist.

Das Meininger Landestheater konnte am 17. Dezember 1931 auf sein hundertjähriges Bestehen zurückblicken und legt aus diesem Anlaß nunmehr eine Festschrift vor, die erkennen läßt, daß dieses Haus, gleichwie in den früheren Zeiten des Glanzes, so auch heute in den Tagen der Not, stets für die Pflege wahrer Kunst eingetreten ist.

Die Dresdener Oper hat die alleinige Uraufführung der nachgelassenen Oper Eugen d'Alberts „Mr. Wu" erworben. Das Werk wird im Oktober zur Uraufführung kommen. Desgleichen wurde auch Kusterers Oper „Was ihr wollt" (Text nach Shakespeare) von dieser Bühne zur Ur-Aufführung angenommen und soll im ersten Drittel der kommenden Spielzeit unter Fritz Busch herauskommen.

Daß das Publikum noch immer nicht von der Starkrankheit und Sensationslüsternheit geheilt ist, bewies ein einmaliges Gastspiel Marie Jeritzas von der Wiener Staatsoper im Prager Deutschen Theater als Tosca. Trotzdem die Künstlerin ein Honorar von „nur" 42 000 tschechischen Kronen erhielt und außerdem ihr Partner als Scarpia, Herr Jerger, den sie sich eigens mitgebracht hatte, mit 5 000 Kronen honoriert werden mußte, — was zur Folge hatte, daß die Eintrittspreise phantastisch

hoch gehalten waren, — war das Theater ausverkauft. Erst nach dem Gastspiel der Sängerin kam das Publikum zur Besinnung und — schimpfte. Denn es zeigte sich, daß die Zeiten der großen Gesangswunder der Jeritza vorbei sind. So trug ihr Partner Jerger eine Art ostentativen Trutz-Applauses davon.

Das altmärkische Landestheater in Stendal (Direktion A. Kohl) konnte in der abgelaufenen Spielzeit an örtlichen Erstaufführnugen neu in den Spielplan aufnehmen die Opern: „Tiefland", „Nachtlager in Granada", „Waffenschmied", „Figaros Hochzeit", „Othello", „Weiße Dame", „Freischütz", „Butterfly". Die klassische Operette wurde gepflegt mit „Nacht in Venedig", „Lustiger Krieg", „Tausend und eine Nacht", „Vogelhändler", die moderne Operette mit „Vetter aus Dingsda", „Zarewitsch", „Dubarry", „Morgen geht's uns gut" u. a.

KONZERTPODIUM.

In dem letzten volkstümlichen Konzert der Reußischen Kapelle in Gera, das zum größten Teil Haydn gewidmet war, kam neben Werken von Mozart, Schubert und Johann Strauß ein Präludium des jungen spanischen Komponisten Arambarri unter Prof. Laber zur Erstaufführung. Es ist dies ein typisch baskisches Stück, das Laber aus Spanien mitgebracht hat. H. H.

Die Hausmusik Maria Schultz-Birch in Weimar widmete einen Abend dem Liedschaffen des am 21. April 1931 verstorbenen Komponisten Friedrich Martin. H. H.

Prof. Willy Eickemeyer hatte mit einem Beethovenabend in Jena einen außergewöhnlichen Erfolg bei Publikum und Presse.

Der Bruno Kittelsche Chor wird im kommenden Winter in Berlin die beiden Passionen von Bach (Johannes- und Matthäus-Passion) unter Leitung von Wilhelm Furtwängler zur Aufführung bringen.

Der Saarbrücker Lehrer-Gesangverein (Otto Schrimpf) brachte im Mai Graeners „Deutsche Kantate" (M.-Ch. a capp.), Gatters „Hohelied" (mit Hilde Anschütz-Mainz) und Volbachs „Mette von Marienburg" zu erfolgreicher Aufführung.

Die vereinigten Chöre „Chorgemeinschaft Velbert, Gutenberg Elberfeld" brachten unter Leitung des MD H. Gilhans das Chorwerk „Ballade vom Betrieb" von H. J. Eckartz (Dortmund) zur erfolgreichen Uraufführung. Der Text ist von Alfred Auerbach (Frankfurt). Der Aufführung war ein spontaner Beifall beschieden. Weitere Aufführungen sind in Essen, Frankfurt und in Lenne geplant.

Von Richard Tronnier (Hannover) gelangten in der vergangenen Saison u. a. eine Schauspiel-Ouvertüre und eine Trauermusik für Orchester, eine Klaviersonate op. 39, das Ernste Stück für Violine und Orgel op. 42 und Drei Sätze für Kontrabaßquartett zur Uraufführung.

Wie in anderen Städten, hat sich auch in Essen in diesem Winter ein Sinfonie-Orchester gebildet, das unter Leitung von Anton Nowakowski steht und bereits mit ausgezeichnetem Erfolg in Oper und Konzert mitgewirkt hat.

Paul Graeners Chorwerk „Der Retter ist nicht weit" für Männerchor und Blasinstrumente kommt beim Frankfurter Sängerbundesfest durch den Dortmunder Lehrer-Gesangverein zur Aufführung.

Eine neu gegründete nationalsozialistische Kammermusikvereinigung unter Leitung von Ulrich Gebel ist in Berlin zum ersten Male vor die Öffentlichkeit getreten.

Bei der Haydn-Feier der Orchestervereinigung Berlin-Lichterfelde, die am 24. Mai in der Oberrealschule Drakestraße stattfand, gelangte unter Leitung von Kapellmeister Robert Hernried Haydns „Konzert für Waldhorn und Orchester in D-dur" zur ersten konzertmäßigen Aufführung in der Originalfassung. Die Orchesterstimmen zu diesem Werke, das um 1772 entstanden ist, hat der kürzlich verstorbene Wiener Musikgelehrte Hofrat Dr. Eusebius Mandyczewski entdeckt.

Der neue erste Kapellmeister des Stadttheaters Hildesheim Berthold Sander wirkte befruchtend auf das gesamte öffentliche Musikleben der alten Domstadt. Der Intendant William Büller unterstützte ihn dabei in jeder Weise, so daß einwandfreie Aufführungen von „Lohengrin", „Carmen", „Zauberflöte", „Mona Lisa" u. a. erzielt wurden. Noch auffallender war der Aufschwung der Konzerte; jedes erhielt einen bestimmten Grundgedanken: „Wagner-Abend", „Romantischer Abend", „Klassische Symphonie", „Bach und seine Zeitgenossen" „Haydn-Gedächtnisfeier" usw.; trotz der bescheidenen Mittel stellten sich ihm hervorragende Solisten, z. B. Heinrich Schlusnus, der Braunschweiger Helden- und lyrische Bariton Karl Schmidt bzw. Moritz Harlan, Erich Försterling, die Mitglieder des Orchesters Erich Seidl, Georg Heise u. a. gern zur Verfügung. Als schönsten Vertrauensbeweis bewilligte die Stadt den bisherigen Zuschuß und ermöglichte dadurch ähnliche Leistungen auch für die Zukunft. est.

Julius Gatters „Wächterlied" für dreistimmigen Männerchor, Sopran- und Hornsolo hatte in Saarbrücken großen Erfolg. („Männerchor" mit Lilli Jaeckel unter Schrimpf.)

Im Kammermusikabend der Stuttgarter Konzertgemeinde gelangte im Konzertsaal der Liederhalle Karl Hasses Violinsonate op. 16

in a-moll zur erfolgreichen Aufführung durch den Komponisten und Konzertmeister Willy Kleemann. Beide Künstler fanden sodann auch mit Brahms' Violinsonate in A-dur reichen Beifall. Dazwischen gelangten Lieder von Otto Erich Schilling (Stuttgart) zur Aufführung, die allerdings nicht genügend musikalische Substanz aufwiesen, um stärker zu fesseln. N.

Im Jubiläumsfestkonzert der Staatlichen Hochschule zu Weimar dirigierte GMD Dr. Ernst Praetorius Werke von Bach und Beethoven. Die Solopartien spielte der Direktor der Anstalt Prof. B. Hinze-Reinhold (Klavier) sowie deren Lehrer Prof. Hans Bassermann (Violine) und Konzertmeister Walter Schulz (Violoncell).

GMD Erich Böhlke-Berlin gastierte kürzlich mit dem Sinfonieorchester der Schutzpolizei in Stettin und brachte Strauß' „Festliches Präludium", Wagners „Tannhäuser"-Ouvertüre und Mahlers „1. Sinfonie" zur Aufführung.

In einem Orchesterkonzerte der Prager Deutschen Musikakademie stellte sich mit außerordentlichem Erfolge Prof. Franz Langer, der ausgezeichnete Prager Klavierpädagoge und Konzertpianist, als neuer Dirigent des Akademie-Orchesters vor.

Für die „Intimen Kunstabende", die Markus Rümmelein nun schon seit längerer Zeit in Nürnberg veranstaltet, können wieder Kammermusik für Bläser oder Streicher sowie auch Werke für Sopran oder Alt mit Klavier- und Instrumentalbegleitung eingereicht werden. Aufführungsfreies Material wolle nach Nürnberg, Mittlere Pirkheimerstraße 47, gesandt werden (Rückporto beilegen).

Bei dem Joseph Haydn-Festkonzert im Wiesbadener Paulinenschlößchen spielte die Wiesbadener Pianistin Grete Altstadt Haydns Klavierkonzert technisch wie stilistisch vorzüglich. Weiter ließ sich die junge Künstlerin in einem Symphoniekonzert mit Dittersdorfs Klavierkonzert und Max Trapps Klavierkonzert hören, die stärkste Beachtung fanden.

Der „Kammerchor Saarbrücken" unter Otto Schrimpf brachte Schuberts „Deutsche Tänze vom Oktober 1824" in der Bearbeitung für gemischten Chor und Klavier von Hans Wagner-Schönkirch zu erfolgreicher Uraufführung. Im gleichen Konzert fanden zwei Stücke aus Armin Knabs „Zeitkranz" starken Anklang.

Erwin Lendvais „Psalm der Befreiung" für Männerchor, Sopransolo und großes Orchester gelangt am 23. Juli anläßlich des XI. Deutschen Sängerbundesfestes in Frankfurt a. M. durch den Saar-Sängerbund zur Uraufführung. Weitere Aufführungen des Werkes sind festgelegt für Aussig, Bautzen, Bremen, Koblenz, Leipzig, Magdeburg, Plauen, Reutlingen, Rostock, Saarbrücken, während mit zahlreichen anderen Plätzen noch Verhandlungen schweben.

Gustav Mahlers „Achte Sinfonie" gelangte in Prag durch den Prager deutschen Sängergau unter Leitung des Frankfurter Opernchefs Hans Wilhelm Steinberg zur Aufführung.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Hermann Hans Wetzler hat vor kurzem eine „Sinfonie Concertante" für Solovioline und Orchester vollendet.

Fritz Kreisler ist, wie verlautet, mit der Komposition einer Operette beschäftigt, in deren Mittelpunkt die Gestalt einer bekannten Tänzerin steht.

Hans Gál hat ein Violinkonzert vollendet, das in der nächsten Spielzeit durch Georg Kulenkampff unter Leitung von Fritz Busch in Dresden zur Uraufführung gelangen wird.

Der Münchener Komponist Dr. Alfred Zehelein hat eine einaktige Oper „Die Madonna von Monte Grappa" vollendet.

Der Münchener Komponist Karl Meister hat neuerdings 3 Tokkaten für Orgel geschaffen, die demnächst in verschiedenen Städten zur Aufführung kommen. Desgleichen werden auch seine Alt-Kantate mit obl. Instrument und seine Tafelmusik für fünf Tenorgamben und Pauke in Kürze aufgeführt.

VERSCHIEDENES.

Der Sohn des verstorbenen Burgtheaterdirektors Wildgans hat in einer kleinen Kirche bei Mariazell in einer alten Orgel ein Paket Noten gefunden, das seit 50 Jahren dort unbeachtet und unberührt lag. Darunter befindet sich ein bisher noch unbekanntes Musikwerk von Haydn, ein kleines Requiem in Es-dur. Es dürfte sich um ein Jugendwerk Haydns handeln. Gegenwärtig sind die Musikprofessoren der Wiener Universität Robert Lach und Alfred Schnerich mit der Überprüfung beschäftigt.

Fürst Esterházy hat sich entschlossen, aus seinen überaus reichen und einzigartigen Haydn-Reliquien in seinem Schloß in Eisenstadt eine Haydn-Gedächtnisausstellung zu veranstalten.

Man schätzt die Zahl der arbeitslosen Musiker in Deutschland zur Zeit auf mehr als 30 000. In Amerika sind nach zuverlässigen statistischen Angaben über 100 000 Musiker brotlos, davon in New York allein etwa 10 000.

Der Kritiker Gerhard Krause wurde von Hubay eingeladen, an der Musikakademie in Budapest Vorlesungen zu halten (über östliche Opernkunst). Krause hielt übrigens im Rumänischen Rundfunk in Bukarest die Festrede am Goethe-Weltfeiertage in deutscher Sprache.

Das Warschauer Chopin-Komitee will die Überführung der Gebeine Chopins aus Frankreich nach Polen veranlassen.

Ein ständiger Prager deutscher Kinderchor wurde von den Prager Gesangspädagogen Frau Prof. Else Brömse-Schünemann und Prof. Dr. Hermann Ehm ins Leben gerufen.

Die Martienssen-Lohmann-Kurse für Sänger, die regelmäßig im Juli in Potsdam stattfinden, sind auch in diesem Jahr wie in den Vorjahren bereits voll besetzt.

FUNK UND FILM.

In der „Deutschen Welle" hielt Robert Hernried im Rahmen seines zehn Vorträge umfassenden Zyklus „Das Orchester und seine Instrumente" bisher fünf Vorträge, bei denen die Kammermusiker bezw. Kammervirtuosen der Staatskapelle Georg Müller (Flöte), Alfred Hering (Oboe), Eßberger und Mützelburg (Klarinette), Wonneberger (Fagott), sowie Bruno Masurat und Erich Röhn (Violine), Oskar Mikolasch (Bratsche) und Bruno Seesselberg (Violoncelli) mitwirkten.

Seit einiger Zeit sind Bestrebungen im Gange, die Berliner Philharmoniker stärker für den Rundfunk heranzuziehen. Die Funkstunde erwägt den Plan, mit den Philharmonikern sogar eine größere Zahl eigener Konzerte unter Leitung Furtwänglers zu veranstalten.

In der Funk-Stunde, Berlin, brachte Stefan Frenkel ein „Konzert im alten Stil für Violine allein", Werk 37 von Robert Hernried, zur Erstaufführung für Berlin. Das Konzert wurde auch auf den Deutschlandsender und den Deutschen Kurzwellensender übertragen.

Der Mitteldeutsche Rundfunk hat am 29. Mai Cimarosas zweiaktiges Intermezzo „Der Intendant in der Klemme" (L'Impresario in angustie), von Dr. Ernst Latzko bearbeitet und mit neuem Text ausgestattet, zur Ursendung gebracht. Das Werk bietet einen höchst reizvollen Ausschnitt aus dem Leben hinter den Kulissen eines kleinen Theaters. Von besonderem Interesse dürfte die Tatsache sein, daß Goethe das Werk, das er 1787 in Rom kennen gelernt hatte, unmittelbar nach der Übernahme der Theaterleitung in Weimar in einer eigenen Bearbeitung und später in zwei verschiedenen, nach seinen Angaben von Vulpius besorgten Fassungen zur Aufführung brachte und mit Unterbrechungen von 1791—1810 auf dem Spielplan hielt.

Hermann Zilcher spielte bei der Erstaufführung seines Klavierkonzertes op. 20 im Südwestfunk am 8. Juni den Solopart.

In der Prager Deutschen Sendung gelangte im Rahmen des deutschen Schulfunks ein Hörspiel „Das Volkslied" von Edwin Janetschek mit praktischen Chorbeispielen zur Ursendung.

Der pfälzische Pianist Hilarius Hautz-Speyer hat am Münchner Sender 3 Klavierhumoresken op. 27 des Nürnberger Komponisten Erich Rhode erfolgreich uraufgeführt.

Radio Wien brachte von Frida Kern „Intervallstudien" für Streichorchester und „Thema mit Variationen" für Kammerorchester.

In den Rundfunkprogrammen, welche die Komponisten oft ohne Vornamen, nur mit dem Familienamen angeben, ist in letzter Zeit ein Schlagerkomponist Wehle aufgetaucht. Um Irrtümer zu vermeiden, bitte ich davon Kenntnis zu nehmen, daß ich mit jenem Schlagerkomponisten nicht identisch bin. Gerh. F. Wehle.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Lotte Leonard ist aufgefordert worden, in einer Anzahl russischer Radio-Konzerte deutsche und fremdsprachige Lieder zum Vortrag zu bringen, und wird dieser Einladung Folge leisten.

Das deutsche Operngastspiel in der „Covent-Garden-Opera" wurde mit Wagners „Tannhäuser" beendet. Die Aufführung fand in ihrer ursprünglichen Fassung großen Beifall.

Dreißig deutsche Studentensänger der Bonner Universität unter Führung von Prof. Hübener werden auf Einladung der nationalen Studentenvereinigung in London Konzerte deutscher Volkslieder in verschiedenen Londoner Hochschulen sowie in Winchester und Oxford geben.

Dr. Sigfrid Karg-Elert ist von seiner dreimonatigen Konzert-Tournee zurückgekehrt. Er brachte ausschließlich eigene Werke zu Gehör und erntete allerorten ungewöhnliche Erfolge. Seine Reise führte ihn durch die Musikzentren des amerikanischen Ostens, Canada, Minnesota, Ohio, Michigan, Pennsylvania, California, Utah, Colorado, Indiana und zurück.

Prof. Heinrich Laber unternimmt auf Einladung im Juli eine Konzertreise nach Rußland und dirigiert die Philharmonischen Konzerte in Moskau und Leningrad, ferner in der Ukraine und in Tiflis.

Holles Madrigal-Vereinigung, Stuttgart (Leitung: Prof. Dr. Hugo Holle) hat in den beiden letzten Jahren außer in Deutschland große Erfolge auf Konzertreisen in Amerika, Holland, der Schweiz, Österreich und der Tschecho-Slowakei gehabt.

Franz Philipps Klavier-Quartett op. 13 kam in Budapest zur Aufführung und hatte ungeteilten Erfolg. Im kommenden Herbst wird auch seine „Friedensmesse" in Budapest zur Aufführung gelangen.

Herausgeber: Gustav Bosse in Regensburg. — Verantwortlicher Schriftleiter und Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 10. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstr. 19. — Für die Rätselecke verantwortlich: G. Zeiß, Regensburg. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Schriftleitung für Norddeutschland:
Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Westdeutschland:
Prof. Dr. Hermann Unger, Köln

Schriftleitung für Österreich:
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien

99. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / AUGUST 1932 HEFT 8

INHALT

Seite

Max Morold: Roderich von Mojsisovics 661
Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics: Die Veränderungen der Ausdrucksfähigkeit einer Melodie bei „wandernden" Themen 664
Maria Komorn: Ein ungedruckter Brief Glucks 672
Dr. Karl Wörner: Der Liebesgarten in der bildenden Kunst als Quelle für Musikdarstellungen . . 675
Dr. Alfred Heuß: Venus und Elisabeth in Wagners „Tannhäuser" 679
Dr. Hugo Löbmann: Gefolgschaft oder Epigonentum 683
Dr. Georg Göhler: Die andere Seite 685
Fritz Müller: Der gegenwärtige Stand der Blockflötenfrage 687
Dr. Hans A. Martens: Lustiges von der Flöte 689
Dr. Fritz Stege: Berliner Musik 692
Prof. Dr. Hermann Unger: Musik im Rheinland 694
Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Musik 696
Friedel Thomas: Musikalisches Silben-Preisrätsel 699
Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels von Anna Börner (Mai-Heft 1932) 700

Neuerscheinungen S. 701. Besprechungen S. 702. Kreuz und Quer S. 707. Ur- und Erstaufführungen S. 713. Musikfeste und Tagungen S. 713. Konzert und Oper S. 718. Musikfeste und Festspiele S. 732. Gesellschaften und Vereine S. 733. Konservatorien und Unterrichtswesen S. 734. Kirche und Schule S. 735. Persönliches S. 736. Bühne S. 740. Konzertpodium S. 742. Der schaffende Künstler S. 744. Verschiedenes S. 746. Funk und Film S. 746. Deutsche Musik im Ausland S. 748. Aus neuerschienenen Büchern S. 654. Ehrungen S. 656. Preisausschreiben S. 656. Verlagsnachrichten S. 658. Zeitschriften-Schau S. 658.

Bildbeilagen:

Roderich von Mojsisovics 661
Meister der Liebesgärten, Der große Liebesgarten 676
Giorgione, Ländliches Konzert 676
J. J. Nilson, Le Concert Champêtre 676
Niederländischer Meister, Musizierende Gesellschaft 677
Mittelrheinischer Meister, Paradiesgarten 677

Notenbeilage:

Roderich von Mojsisovics, Anno Domini . . . .
(Duett aus der Liebesszene des 1. Aktes der gleichnamigen Oper)

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35.

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 162.—, 1/2 Seite RM. 84.—, 1/4 Seite RM. 45.—, 1/8 Seite RM. 25.—,
die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit
Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

Aus neuerſchienenen Büchern.

Herma Studeny: Das Büchlein vom Geigen (Band 39 der Reihe „Von deutſcher Muſik“. Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg).

Wer iſt zum Geiger berufen? Das Muſikleben unſerer Tage hat ſich früheren Jahrhunderten gegenüber ſtark verändert und die Anſprüche, die man an den Durchſchnittsmuſiker von heute ſtellt, ſind ſo große, daß nur der beſonders Begabte mit dem Studium der Muſik zu Berufszwecken beginnen ſollte. Es iſt beſſer, ſich vorher einer ſtrengen Selbſtprüfung zu unterziehen, als flügellahm am Wege liegen zu bleiben. Mehr noch als beim Pianiſten kommt es beim Geiger auf verſchiedene Vorausſetzungen an, deren Erfüllung unerläßlich iſt, um auch nur eine Mittelſtufe des Könnens zu erreichen.

Wenn ſchon die Forderungen erfüllt ſind, die das rein Muſikaliſche betreffen, Gehör und rhythmiſches Gefühl, dann iſt auch noch die körperliche Eignung zu prüfen, die beim Geiger mehr als beim Klavierſpieler ins Gewicht fällt. Und ſchließlich werden bei jedem Beginnen die moraliſchen Kräfte, Energie und Ausdauer, für den Erfolg ausſchlaggebend ſein.

Das Gehör des Geigers muß geſchärfter ſein als das des Pianiſten, weil er genötigt iſt, die Töne ſelbſt zu formen wie der Sänger, jedoch mit weitaus größeren techniſchen Anforderungen, beſonders in Bezug auf mehrſtimmiges Spiel. In guter Schulung wird ſich das Gehör entwickeln und zu bewußter Sicherheit erziehen laſſen. Die einfachſte Gehörsprüfung iſt das Nachſingen, eine ſchon ſchwierigere Probe das Erkennen und Beſtimmen von Tönen nach ihrer Höhe, das ſogenannte abſolute Hören. Das abſolute Gehör iſt ein Zeichen guter Muſikbegabung; doch iſt es am Anfang nicht ſo unerläßlich wie die rhythmiſche Begabung, die für jeden ernſthaft Muſizierenden bedingungsloſe Vorausſetzung bleibt.

Als körperliche Eignung ſind geſunde, gut proportionierte Glieder für die geigeriſche Betätigung unerläßlich; und jeder ſei gewarnt, dem in dieſer Hinſicht ein Mangel die ohnehin ſchon ſchwierige Aufgabe noch mehr erſchwert, wenn nicht ganz unmöglich macht. Auch ſchwächliche Menſchen ſind wegen Gefahr einer Rückgratverkrümmung infolge der anſtrengenden Geigenhaltung als untauglich zu bezeichnen.

Es ſcheint deshalb zweckmäßig, Kinder nicht vor dem zehnten Lebensjahre beginnen zu laſſen, außer wenn ſie ſehr kräftig ſind und beſonders lebhaft danach verlangen. Sie müſſen aber imſtande ſein, auf einem ihrer Größe entſprechenden Inſtrument ohne übermäßige Anſtrengung alle vier Finger aufzuſetzen. Erfahrung lehrt, daß ſpäter in kürzerer Zeit das erreicht werden kann, was die kleinen Fingerchen nur mit Mühe erringen.

Zweckmäßig ſcheint es, durch Gehörsbildung, rhythmiſches Turnen und Klavierunterricht ein Fundament für den künftigen Geigenlehrling zu ſchaffen.

Regelmäßiger Unterricht und beſonders regelmäßiges Üben ſind Grundbedingungen des Erfolges. Ohne jahrelange ſtrenge Schulung iſt an Muſizieren nicht zu denken; und verdächtig von vornherein ſind alle Spieler, die behaupten, Können ohne viel Arbeit erworben zu haben. Nur der ſoll zu geigen beginnen, der grenzenloſe Ausdauer und nie erlahmenden Fleiß beſitzt; das iſt nötig, um auch nur ein guter Dilettant zu werden. Künſtlerſchaft aber iſt damit noch lange nicht erreicht. Sie erfordert weit größere Opfer, auf welchem Kunſtgebiete man immer beginnen möge.

Unſtreitig iſt der Anfang beim Geigen ſchwieriger als am Klavier, das durch ſeinen komplizierten Mechanismus die Spieltätigkeit weſentlich erleichtert. Später allerdings, wenn man von den Schwierigkeiten der Intonation abſieht, ſtellt das Klavier an Körperkraft und Geiſt des Spielers Anforderungen, die denen beim Geigen nicht nur gleich kommen, ſondern ſie vielleicht übertreffen.

Mit Erfüllung aller dieſer Vorausſetzungen iſt aber noch lange nicht genug getan für jene, die das Geigen als Beruf ergreifen wollen. Im Gegenteil, hier fängt erſt die Scheidung an, weil das berufsmäßige Geigen nicht nur in ſchneller laufenden Fingern und größerer techniſcher Sicherheit beſtehen darf, wenn der Geiger einmal auf den Rang eines Künſtlers Anſpruch zu erheben gedenkt. Es kommt da ganz beſonders auf die geiſtige Überlegenheit an, mit der der Spieler das Werk erfaßt und zu eigenem Erleben geſtaltet.

Welchem jungen Menſchen hat nicht einmal der Traum des Künſtlerberufs lockend vorgeſchwebt! Da ſieht er ſich als gefeierten Helden auf der Bühne oder dem Podium ſtehen und denkt nicht an den Dornenweg, der dahin führt, die eigentliche Künſtlerlaufbahn: jahrzehntelanges Ringen, um alle Widerſtände der Materie zu beſiegen, ungezählte Arbeitsſtunden, um ein Werk vorzubereiten und endlich eine ganz kurze Spanne Zeit, die genügen muß, um eine Höchſtleiſtung heraus-

zuſtellen. Oder er gehört zu jenen, die im Stillen und im Verborgenen wirken müſſen und durchaus nicht beſſer daran wären als ein Induſtriearbeiter, hätten ſie nicht doch in der Kunſt ein Ideal, das ihnen den Einſatz des Lebens wert iſt. Darum entſchließe ſich zum Künſtlerberuf immer nur der, der wirklich jedes Opfer zu bringen bereit iſt. Fähigkeit dazu wird ſich allerdings erſt im weiteren Verlaufe des Studiums zeigen können.

Ehrungen.

Der Direktor des Schumann-Muſeums in Zwickau, Direktor Martin Kreiſig, wurde von den ſtädtiſchen Körperſchaften in Anerkennung ſeiner beſonderen Verdienſte als Schumann-Forſcher und als Leiter des Robert Schumann-Muſeums das Ehrenbürgerrecht der Stadt Zwickau verliehen.

Albert Schweitzer wurde von der Univerſität Oxford zum Ehrendoktor ernannt.

Egon Welleſz hat anläßlich ſeiner Ernennung zum Ehrendoktor der Muſik der Univerſität Oxford dieſer ſein jüngſtes Werk, eine Kantate für Sopranſolo, Chor und Orcheſter über geiſtliche Texte, gewidmet.

Prof. Adolf Buſch wurde von der Societa del Quartetto in Mailand zum Ehrenmitglied ernannt.

Auf der Tagung des Allgemeinen Cäcilienvereins zu Regensburg wurde bekanntgegeben, daß der Papſt die Widmung von Heinrich Lemachers „Missa pax Chriſti" angenommen habe. Dieſe Ehrung, die auch eine Anerkennung für die Hochſchule für Muſik in Köln mit einſchließt, bedeutet eine amtliche Anerkennung neuzeitlicher a cappella-Muſik für den liturgiſchen Gottesdienſt.

GMD Prof. Ernſt Wendel, Bremen, iſt zum auswärtigen Mitgliede der „Königlichen Schwed. Akademie der Muſik" erwählt worden.

Der öſterreichiſche Bundespräſident hat der Soloſängerin der Wiener Staatsoper Marie Nemeth den Titel einer Kammerſängerin und dem Soloſänger der Wiener Staatsoper Jan Kiepura den Titel eines Kammerſängers verliehen.

Preisausſchreiben u. a.

In Wien fand unlängſt innerhalb der Feſtwochen ein internationaler Wettbewerb für Sänger und Geiger ſtatt, an dem etwa 300 Geiger und 500 Sänger teilnahmen. Erſter Preisträger wurde der ungariſche oder ſüdſlawiſche Geiger Karl Szenaſſi, ein Schüler von Hubay, der im öffentlichen Konzert Paganini und Wieniawſky ſpielte. Unter den übrigen wird Siegfried Borries hervorgehoben (erſter Satz des Brahmsſchen Violinkonzerts), der aus Münſter ſtammt und in Köln aus der Schule von Bram Eldering hervorgegangen iſt. Er hat den dritten Preis erhalten. Es beſteht die Abſicht, die Einrichtung dieſes Wettbewerbes jährlich zu wiederholen.

Der Wiener Komponiſt Hanns Jelinek wurde von der John-Hubbard-Stiftung der New Yorker Association of Music School Settlement mit einem Preis von 500 Dollar für ein Werk für Schulorcheſter ausgezeichnet.

Der Beethovenpreis des Provinzialverbandes Rheinland des Reichsverbandes Deutſcher Tonkünſtler und Muſiklehrer für rheiniſche Komponiſten gelangt im Frühjahr 1933 mit RM. 600.— zur Verteilung. Zugelaſſen ſind alle Komponiſten, die in der Rheinprovinz geboren ſind oder am 1. Oktober 1932 zwei Jahre lang ihren ſtändigen Wohnſitz in der Rheinprovinz haben. Als Werke kommen in Frage: Kammermuſik, Klaviermuſik und Liedwerke. Die Werke müſſen in gut leſerlicher Niederſchrift ohne Namensnennung bis ſpäteſtens 1. November 1932 dem Büro des Provinzialverbandes Rheinland des RDTM, W.-Barmen, Neuer Weg 53, eingereicht werden. Den Partituren der Kammermuſikwerke iſt möglichſt das Stimmenmaterial beizufügen. Die Werke ſind mit einem Kennwort zu verſehen. Beizufügen iſt ein Umſchlag mit gleichem Kennwort, enthaltend nähere Angaben über Leben, Studiengang und bisheriges Schaffen des Einſenders.

Bei dem vom kgl. Theater in Turin veranſtalteten Opernwettbewerbe, der ergebnislos verlief, wurde die Oper „Herr Oluf" von Luigi Malateſta, einem jungen einheimiſchen Komponiſten, mit beſonderem Lobe erwähnt. Dem Werke liegt die von Herder bekanntgemachte alte ſchottiſche Ballade gleichen Namens zugrunde, die der bedeutende Dichter Gioſuè Carducci glänzend ins Italieniſche überſetzt hat. Als Verfaſſerin des Textes iſt M. Tibaldi-Chieſa genannt. Malateſta, ein Schüler V. d'Indys, iſt bisher mit kammermuſikaliſchen und pianiſtiſchen Arbeiten hervorgetreten. Die neue Oper ſoll in der bevorſtehenden Spielzeit aufgeführt werden. f. r.

In dem Preisausſchreiben des Muſikverlags Ed. Bote & Bock für eine neue „Deutſche Volksoper" hat das Preisrichterkollegium: Generalintendanten Clemens Frhr. v. Franckenſtein-München, Albert Kehm-Stuttgart, Dr. phil. h. c. Alfr. Reucker-Dresden, Dr. h. c.

Heinz Tietjen-Berlin, Direktor Prof. Clemens Krauß-Wien, Rundfunkintendant Hans Bodenstedt, „Norag“, - Hamburg, Dr. Hans Flesch, „Funkstunde“ Berlin, Ernst Hardt, Westdeutscher Rundfunk-Köln, Prof. Dr. Ludwig Neubeck, Mirag-Leipzig, Dr. Gustav Bock und Anton Bock, einstimmig festgestellt, daß keine der in großer Zahl eingereichten Opern den Anforderungen des Preisausschreibens entsprochen habe, so daß der ausgeschriebene Preis keinem der Werke zuerkannt werden konnte.

Verlagsnachrichten.

Der neugegründete Musikverlag Richard Haßlwanter in Köln a. Rh. hat sich zur Aufgabe gesetzt, ausschließlich Werke junger, zeitgenössischer Komponisten herauszubringen und Schaffensgebiete zu fördern und auszubauen, die heute infolge der Krisenzeit wenig gepflegt werden. Als erste Werke erschienen: Otto Siegl: op. 71 Variationen über ein eigenes Thema für Geige und Klavier; op. 74 Variationen über das alte Schweizer Beresina-Lied für 2 Geigen und Bratsche; Emil Berlanda: op. 9 Toccata für Orgel; Josef Ploner: „Media vita in morte sumus“ (Invocation, Passacaglia fuga brevis et Coda) für Orgel; „Blumenleben“, ein Zyklus von drei Gesängen für gemischte Stimmen nach Gedichten von Leibl.

Anläßlich des 25. Todestages von Edvard Grieg am 4. September gibt der Verlag C. F. Peters, Leipzig, Nachrichtenblätter heraus, die das gesamte Schaffen Griegs umfassen. Besonderes Interesse wird das dem Liederkomponisten Grieg gewidmete Blatt erwecken Es enthält u. a. Programmvorschläge für alle Stimmgattungen.

Zeitschriften-Schau

„Das Orchester“, Amtliches Blatt des Reichsverbandes Deutscher Orchester und Orchestermusiker, bringt einen hochinteressanten Beitrag über „Die Instrumentation Anton Bruckners“ von Prof. Richard Wetz, dem wir Folgendes entnehmen:

Es wird einem ernsthaften Betrachter heute kaum ein Zweifel darüber möglich sein, daß Bruckner — entgegen der noch von H. Kretzschmar vertretenen Meinung, Bruckners wie Schuberts (!) Schaffen weise keine Entwicklung auf — eine zwar langsame, aber von einem bestimmten Zeitpunkt an steil ansteigende Entwicklung deutlich zeigt. Entwicklung nicht hinsichtlich eines sich stetig steigernden und verfeinernden Könnens in der Anwendung kompositionstechnischer Mittel, sondern im Sinne einer mehr und mehr wachsenden Kraft des inneren Schauens, einer allmählichen Unterwerfung der persönlichen Ich-Kräfte unter diejenigen des Über-Ich, einer Durchseelung dieses Über-Ich durch die Gott-Natur. Daß diese Entwicklung Bruckners — und nicht nur die seine — parallel mit der des Menschen verläuft, genügt mir als Beweis dafür, daß Musik und Charakter aus einer gemeinsamen, transzendenten Wurzel herauswachsen, daß demgemäß eine kritisch-aesthetische Wertung des Kunstwerkes von diesem Wurzelhaften auszugehen und von da zu den Fragen des Stils, des Technischen usw. fortzuschreiten habe, und daß H. Pfitzners Wort richtig ist, daß nicht die Kunst, sondern der Künstler sich entwickelt. Wir werden daher sagen müssen, daß die innere Reifung des Schöpfers es ist, die notwendigerweise eine Vervollkommnung in der Anwendung der Kunstmittel zur Folge hat. Dieses „Können“ auf bloßes Gelernthaben, Übung und dergleichen zurückzuführen, erscheint mir dürftig und oberflächlich. Dem Menschen als Kind genügen wenige Worte, um sein noch begrenztes Innenleben zum Ausdruck zu bringen; Tausende verharren ihr Leben hindurch auf dieser Stufe, obwohl sie „außerordentlich viel gelesen haben“; ihr Geist ist der Nährboden für Schlagworte, die jede geistige Eigentätigkeit ersparen. Der von Natur begnadete Mensch erweitert seinen Sprachschatz entsprechend der Weitung seines geistigseelichen Blickkreises. Wie sollte es in der Kunst anders sein, die ja doch geistiges Leben auf einer höheren Ebene und sinnliche Gestaltung — also Ausdruck — dieses höheren Lebens bedeutet? Nur die Tatsache, daß die schreitende Entwicklung des Schaffenden uns irgendwie verborgen geblieben, läßt uns, so glaube ich, den Zusammenhang der Entwicklungen des Künstlers und seiner Technik, ja deren Abhängigkeit von jener übersehen oder gar vergessen; vergessen vor allem auch das Hineinstrahlen des Ethos des Schaffenden in seine Technik, sodaß auch diese etwas Unantastbares, Sakrales erhält, im Gegensatz zum Artistischen, das ein bloßer Leerlauf ist, sich gleichwohl selbst zum Zweck setzt und auch aesthetische Päpste findet, die es unter der snobistischen Kennmarke „l'art pour l'art“ heilig sprechen.



Roderich von Mojsisovics

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

99. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / AUGUST 1932 HEFT 8

Roderich von Mojsisovics.

Von Max Morold, Wien.

Der Name Mojsisovics hat seit vielen Jahren einen guten Klang. Doch was nützt heute der gute Klang? Mißklang findet leichter Gehör, Wohlklang muß schon sehr dick instrumentiert sein, um zu den Ohren und Herzen zu dringen. Klassisch oder modern, konservativ oder revolutionär, romantisch oder sachlich, tonal oder atonal, akkordisch oder linear — diese Gegensätze sind zum Schlachtruf und zur Parteilosung geworden, und wer keiner Partei zugehört, wer unbekümmert seinen geraden Weg geht, auf dem er vor allem sich selbst behaupten will, wer nur sagt und singt, was der Gott im Busen von ihm heischt, und wer mehr auf die göttliche Stimme achtet als auf das Geschrei der Kämpfenden, der hat es freilich schwer, der wird kaum beachtet. Denn er macht es den Leuten nicht bequem, er verlangt, daß sie den Streit vergessen und die gewohnten „Regeln" außer acht lassen, er zeigt zu wenig ausgeprägte äußere Merkmale, er fordert, daß man zum Kern seines Schaffens vordringe: zur ausgeprägten Persönlichkeit.

Daß Roderich von Mojsisovics eine Persönlichkeit ist, hat er als Mensch und Künstler in einem arbeitsreichen Leben, das auch nicht arm an Not und Drang war, hinlänglich bewiesen. Er steht vor uns als ein Mann, der nach dem Höchsten ringt und dem gewiß — um keinem Urteil der Nachwelt vorzugreifen — sehr Schönes, sehr Hohes gelungen ist, der oft auch neue Wege beschritten hat, dessen weitgespanntes, mannigfach gegliedertes, in Formen und Farben schier verschwenderisches Gesamtwerk den darstellenden Musikern die wertvollsten Aufgaben, den denkenden und betrachtenden Musikkennern die fruchtbarsten Anregungen bietet. Er ist der Sohn des 1897 verstorbenen Hochschulprofessors Dr. August Mojsisovics von Mojsvár, der dem ältesten ungarischen Adel angehörte, aber von einer deutschen Mutter stammte und eine deutsche Frau nahm. In der Ahnentafel Roderichs kommt neben zahlreichen Musikern, Schriftstellern, Schauspielern, Baukünstlern, Bildhauern, Malern und Gelehrten auch Martin Luther vor. Geboren am 10. Mai 1877 zu Graz, widmete er sich vorerst der Rechtsgelehrsamkeit, wurde Doctor juris und trat in den österreichischen Staatsdienst. Aber nur für acht Wochen! Hatte er doch neben den Gymnasial- und Universitätsstudien in Graz, nach Erwerbung der Doktorwürde in Köln und München auch die Tonkunst studiert und von seinem dreizehnten Lebensjahre angefangen Musikstücke geschrieben. 1899 war er zum ersten Male in Bayreuth und der Eindruck des „Parsifal" überwältigte ihn nach seinen eigenen Worten derart, „daß er sah, daß er nur Musiker werden könne". Erneute Studien, erneutes Schaffen wurden durch ein schweres körperliches Leiden und die Qual geistiger Zweifel gehemmt und durchkreuzt, von denen ihn aber der gütige Zuspruch und die vorbehaltlose Anerkennung Max

Regers befreiten. So streifte er denn die Fesseln des Bürokratismus ab, ehe er noch gebunden und verpflichtet war, und betrat die musikalische Laufbahn, die ihm allerdings bürokratischen Zwang und den Leerlauf eines äußerlichen, kunstfremden Dienstes nicht völlig ersparen konnte. Schon hatte er in Graz (als Stellvertreter) den dortigen Schubertbund geleitet und einen Deutsch-Evangelischen Gesangverein gegründet. Nun wurde er Chormeister des Brünner Männergesangvereines (1903—1905). Mancherlei Widrigkeiten, auch erneute schwere Erkrankung und das zeitweilige ärztliche Verbot, zu dirigieren, führten ihn nach Graz zurück und dann ins Deutsche Reich, nach Wien und nach Pettau in Unter-Steiermark. 1908 war er Schriftleiter des „Musikalischen Wochenblattes" in Leipzig, von wo er wieder nach Pettau zur Leitung der dortigen Musikschule berufen wurde — und nun auch zu seiner Freude ein Orchester dirigieren konnte! Nach zwei Jahren war er abermals im Reiche und nochmals Musikschriftsteller in Leipzig, bis im Sommer 1911 seine Vaterstadt Graz ihn an die Spitze der Musikschule des Steiermärkischen Musikvereines berief, an dieselbe Stelle, wo einst sein von ihm so treu verehrter Lehrer E. W. Degner gestanden.

Mojsisovics hat diese Schule zu einem richtigen, auch so benannten Konservatorium ausgestaltet, das in seinem Aufbau und seiner Gliederung und in der geradezu vorbildlichen Art der öffentlichen Aufführungen, bei denen nicht mehr die üblichen bunt gemengten Bruchstücke dargeboten wurden, viele ältere und berühmtere Schulen gleichen Ranges durch die vorbildliche musikalische Erziehung, die hier geleistet wurde, hinter sich ließ. 1931, nach genau zwanzig Jahren, verließ er den Platz, den er so rühmlich ausgefüllt, der ihm die Achtung seiner Mitbürger, die Anerkennung seiner Vorgesetzten, die Liebe seiner Untergebenen und den Dank seiner Schüler in reichstem Maße erworben hat. Oder wenigstens des größten Teiles von ihnen. Denn immer und überall, in Dresden und München, in Frankfurt und — Graz, gibt es auch Undank und Quertreibereien, gibt es auch Philistertum, das zwar mit seinem schnöden „Besserwissen" und seiner künstlerischen Ahnungslosigkeit gegen den wahren Künstler eigentlich nichts vermag, wohl aber Diener und Helfer findet, die, außerhalb der Kunst stehend, den Beamten, den Direktor auf mehr oder weniger „rücksichtsvolle" Art hinauszuekeln wissen. Bitter werden solche Erfahrungen nur dadurch, daß auch die Künstlerschaft, in der Eifersucht und Mißgunst keine kleine Rolle spielen, sich nicht gänzlich von diesem Treiben fernhält.

Mojsisovics, der nun im 56. Lebensjahre steht, kann seine Schwingen wieder freier regen und wird endlich Muße finden, so manches große Werk, das seit langem in seiner Seele lebt, aber kaum noch entworfen oder nur bruchstückweise niedergeschrieben ist, mit voller Hingabe auszuführen. Die Werkzahl 78 sagt zu wenig, da ja in vielen Heften mehrere Lieder, Chöre, Klavier- und Orgelstücke zusammengefaßt sind. Im allgemeinen gliedert sich sein Schaffen in vier Hauptgebiete: das dramatische, das sinfonische, Kammermusik und Orgel, Chöre und Lieder. Von seinen Opern wurden „Ninion" (Werk 19), „Tantchen Rosmarin" (Werk 35), „Der Zauberer" (Werk 60) und „Die Locke" (Werk 72) bereits aufgeführt. „Ninion" in Preßburg 1907, „Tantchen Rosmarin" in Brünn 1913 und in Karlsruhe 1914, „Der Zauberer" in Gera 1926, dann in Greiz, Graz, Bamberg und im Münchner Sender, „Die Locke" 1928 in Krefeld. Andere Bühnenwerke sind: „Die roten Dominos", „Messer Ricciardo", „Madame Blaubart" und „Anno domini". In allen diesen Werken, deren Buch meist von ihm selbst verfaßt ist und die ein immer neues Ringen und Vorwärtsstreben offenbaren, erweist sich der angeborene Theatersinn, der wirkliche dramatische Beruf des Tondichters, der für die Bühne keine absolute Musik schreibt, der aber aus der Handlung und den Worten wohlgerundete, schön gesteigerte musikalische Formen abzuleiten und zu entwickeln weiß, der alles in lebendigem Fluß erhält und mit seiner ausdrucksvollen Deklamation, seinen feinen, entzückenden Rhythmen, seinem farbigen Orchester in jedem Augenblicke sowohl den dichterischen als auch den rein musikalischen Forderungen — nicht selten meisterhaft — gerecht wird. Die Schöpfer von Bühnenwerken sind heute in einer trostlosen Lage. Mojsisovics hat Erfolge gehabt und ist trotzdem nicht „durchgedrungen". An die Tore der großen, beispielgebenden Opernhäuser pocht er vergebens. Aber wer seine Leistungen auf diesem Gebiete kennt, der ist

überzeugt, daß es eben nur einer tadelloſen und wirkungskräftigen Aufführung an weithin ſichtbarer Stelle bedarf, um der Welt zu zeigen, daß dieſer Tondichter und echte Bühnenmenſch ihr mehr zu bieten hat als die meiſten anderen, die heute nach den gleichen Lorbeeren langen.

Herrſcht in den Opern von Mojſiſovics das Theatermäßige im beſten Sinne, das Lebendig-Heitere, Witzige, Packende, Zündende vor, ſo ſind ſeine S i n f o n i e n, ohne deshalb der zielſicheren Wirkſamkeit, namentlich auch in klanglicher Hinſicht, zu entbehren, vor allem tiefe Seelenbekenntniſſe, machtvolle Hymnen oder überſtrömend zärtliche lyriſche Gedichte. Es ſind die Alpen-Sinfonie (Werk 15), ein Barock-Idyll (Werk 25), die Deutſchland-Sinfonie (Werk 61) und der „Frühling“ (Werk 65) mit Soli und Chor, zu denen ſich noch eine bisher unvollendete Michelangelo-Sinfonie mit Chören geſellt. Die „Alpen-Sinfonie“ wurde 1906 in Göteborg, 1918 in Wien aufgeführt, das „Barock-Idyll“ 1930 in Zoppot, die „Deutſchland-Sinfonie“ 1929 in Zoppot, der 1. Satz auch in Graz und Paderborn. Die ſtolzen Titel beſagen im Grunde noch nichts; die könnten ja leere Verſprechungen ſein. Aber Mojſiſovics hält Wort: er ſchafft nur aus innerem Müſſen, er gewinnt aus der Kraft der Empfindung und dichteriſchen Anſchauung immer neue Mittel und Formen eindrucksvoller Geſtaltung, er macht uns zu Mitwiſſern ſeiner ſeeliſchen Bewegung, er ſchenkt uns als Sinfoniker ein Stück von ſich ſelber.

Eben dieſes Perſönliche, Menſchliche, nie bloß Artiſtiſche, am allerwenigſten an irgend eine herkömmliche Profeſſorenmuſik Erinnernde, aber auch jeder Willkür und jeder Effekthaſcherei durchaus Abgewandte iſt das Kennzeichen ſeiner K a m m e r m u ſ i k, ſeiner K l a v i e r- und O r g e l ſt ü c k e und ſeiner G e ſ a n g s w e r k e, von denen (da dies zum Teil kleinere Gattungen ſind) ſchon vieles den Weg zu den Verlegern, in die Konzertſäle und in Schule und Haus gefunden hat. Obenan ſtehen die O r g e l ſt ü c k e: Werk 9 (Romantiſche Fantaſie), 12, 41 und 42, 38 (Sonate b-moll), 46, 66, 77 (Tryptichon) — und die großen Werke für G e i g e: 2 Sonaten (Werk 29 und 64) und ein Konzert (Werk 40). Das iſt wahre Höhenkunſt. Von wunderbar einheitlicher Thematik, hinreißender Melodik und jener unmittelbaren, ſchwungvollen Beredſamkeit, die alles Techniſche (ſo „ſchwer“ es ſein mag — und der Spieler muß es freilich bewältigen können) aufhebt und vergeſſen macht. Es iſt aber auch echt r o m a n t i ſ c h e Muſik, und wenn zwar ein Geiger, der ſeinen Beruf verſteht, eigentlich gar nichts anderes als ein ſeelenvoller Romantiker ſein kann, ſo wird dagegen von den Orgelſpielern heute die „mathematiſche“ Muſik bevorzugt — die Romantik ſteht nicht auf der Tagesordnung. Nämlich heutzutage! Werk 9 iſt in f r ü h e r e n Jahren häufig und bei feſtlichen Anläſſen geſpielt worden. Auch Werk 38 und 77 haben Beachtung gefunden, aber nicht mehr — und das genügt eben nicht; im heutigen „Betrieb“ und Maſſenwettbewerb ſind ſie ſo gut wie unbeachtet geblieben. Mojſiſovics alſo iſt Romantiker. Der Tondichter, der alle muſikaliſchen Formen beherrſcht, begnügt ſich nicht mit der Formgeſtaltung; ihm kommt es auf den Inhalt an, er will in Tönen dichten. Muſik iſt ihm tönende Seele, Form das Äußere des Inneren. Und um den Spieler oder Hörer ſeiner Werke nur ja nicht darüber im Unklaren zu laſſen, daß ſeine Tonſtücke faſt ausnahmslos „Gelegenheitsgedichte“ im Goetheſchen Sinne ſind, ſchreibt er beiſpielsweiſe über den dritten Satz ſeiner Orgelſonate: „Zum Gedächtnis der Schlacht bei Leipzig 1813“, oder wir leſen es in ſeinen „Bildern aus der Steiermark“ für Klavier zu 2 Händen: Blick auf eine Ruine (Göſting), Rittermaid in Ruine (Stift Rain), Winterabend bei gotiſcher Kirche (Herz-Jeſu-Kirche in Graz). Alſo die Ruine und die Kirche allein tun's nicht. Wir ſollen auch wiſſen, w o er das „erlebt“ hat, um in die rechte Stimmung zu kommen. Das paßt nun freilich nicht zur nüchternen „Sachlichkeit“, die ein modernes Schlagwort iſt. Aber gibt es denn Sachlicheres, als wenn einer, der wirklich einen Eindruck gehabt hat, ihn nicht nur in Tönen laut erklingen läßt, ſondern auch in der beigefügten „Legende“ — nimm und lies! — offen einbekennt? Auch als Lehrer pflegt Mojſiſovics die Jünger der Tonkunſt dazu anzuhalten, daß ſie einen ſtarken Eindruck in Tönen wiedergeben, ihn gleichſam in die Sprache der Tonkunſt überſetzen. Nach dem Gelingen beurteilt er, ob ſie dieſer Sprache kundig und ob ſie überhaupt — eindrucksfähig ſind. Wer keine Eindrücke hat, der ſoll auch nichts ausdrücken wollen.

Die Ausdrucksmittel bei Mojsisovics sind von größter Mannigfaltigkeit. Am ursprünglichsten und erfindungsreichsten ist er als Harmoniker. Bald frei und kühn bis an die Grenzen des widerspruchslos zu Genießenden, und so mit den Neuesten wetteifernd, bald schlicht und herb wie in einem altdeutschen Volksliede, weiß er immer, was er will, vermag er uns mit den gewagtesten Übergängen und Stimmverflechtungen zu überzeugen und erreicht er oft mit einer unscheinbaren Rückung oder Wendung des harmonischen Verlaufes die stärkste, tiefste Wirkung. Da wir hier des Raumes halber auf eine vollständige Aufzählung seiner Werke und auf die genaue Beschreibung und Zergliederung der wichtigsten und bedeutendsten verzichten müssen, so können wir nur zusammenfassend sagen, daß Mojsisovics einer der heute seltenen Musiker ist, die ihre Technik und Vielseitigkeit nie als Selbstzweck in den Vordergrund rücken; die es gar nicht wünschen, daß man ihr „Können" als solches bewundere; die nur sich selbst mitteilen wollen, die aus einem übervollen Herzen zu dem unseren sprechen. Und der Geist, von dem seine Werke erfüllt sind, ist der des deutschesten Mannes. Nicht nur im unbewußten, sondern auch im bewußten und gewollten Sinne. Man vernehme die Klänge seiner Deutschland-Sinfonie, man lasse sich von der rührend-edlen Frömmigkeit seiner Weihnachtskantilene für Gesang, Orgel und Streichorchester (Werk 65 b) zu Tränen rühren. Da lebt und spricht sein großer Ahnherr Luther.*) Auch in seinen vorbildlichen Bearbeitungen fremder Tonwerke, in seinen Abhandlungen und Schriften verrät und bekundet Mojsisovics immer wieder seine deutsche Gesinnung, seine Vaterlandsliebe, seinen reinen Idealismus. Die Tonkunst ist ihm nur ein machtvolles Werkzeug in der Betätigung echten Deutschtums. Das ist auch der Grundton seiner bedeutendsten Schrift, „Bach-Probleme", worin er, vom streng musikwissenschaftlichen Standpunkte aus und als gewiegter musikalischer Praktiker, die technischen und geistigen Schwierigkeiten der polyphonen Klaviermusik Bachs in so tiefgründiger wie geistvoller Art erörtert um uns den Romantiker und den Seelenkünder Bach, der so leicht unter der strengen Form entschwindet, ganz nahe zu bringen. Wenn Deutschland wieder emporkommt, wenn deutsches Wesen wieder den Sieg gewinnt, dann wird man solche Männer und solche Tondichter brauchen wie Roderich Mojsisovics.

*

Zu den Grazer Schülern des Tondichters zählen unter vielen anderen: Ernst Geutebrück (Liezen), Rudolf Glinschegg (Biel-Neuenburg), Hans Holenia (St. Gallen in der Schweiz), Alois Pachernegg (Berlin), Chlodwig Rasberger (Frankfurt am Main), Max Schönherr (Wien), Alois Seifert (Augsburg), Otto Siegl (Bielefeld), Konrad Stekl (Graz), Bruno Weigl (Brünn), Grete von Zieritz (Berlin) und außer Geutebrück und Stekl noch über ein Dutzend der besten Kapellmeister, Chormeister und Musiklehrer in der Steiermark.

Die Veränderungen der Ausdrucksfähigkeit einer Melodie bei „wandernden" Themen.

Ein musikdramaturgischer Versuch.

Von Roderich von Mojsisovics, Graz.

Nach „Anklängen" jagende Laien sind mit der gegen uns Komponisten, gelinde gesagt, sehr unhöflichen Redensart „das ist gestohlen" schnell bei der Hand, ohne im geringsten darüber nachzudenken, daß „zum Stehlen" ein Willensakt gehört, der — die verschwindenden Fälle urheberrechtlich krimineller Natur ausgenommen — beim Komponisten absolut fehlt. Kein Komponist entlehnt „mit Absicht" Gedanken eines anderen — es sei denn zum Zwecke der Veränderung in einem Variationenwerk oder in den seltenen Fällen des Zitates, wie jener

*) Von diesem Werk sind erfreulicherweise schon 25 Aufführungen zu verzeichnen, darunter 2 in Berlin, 4 in Breslau, 2 in Bad Kreuznach und 3 in Graz.

war, als Heinrich Gottlieb, gen. Noren, in ſeinen „Kaleidoſkop- Variationen" ein Thema von R. Strauß' „Heldenleben" in einer als Straußhuldigung gedachten Variation zitierte.

Aber nicht über Reminiſzenzen als ſolche will ich ſprechen, ſondern über die dabei möglichen Veränderungen im Ausdrucke. Hierbei kommen wir zuerſt zur Frage was die Urſache des Anklanges ſei. Vorerſt müſſen die Fälle ſchöpferiſchen Unvermögens und künſtleriſcher Kritikloſigkeit, ferner einer bei der heutigen Generation ſtark verbreiteten Sorgloſigkeit, — um nicht Leichtfertigkeit zu ſagen, — ausgeſchaltet werden. Ich beſchränke mich ferner auf die Muſik des vorigen Jahrhunderts und nur auf Werke hervorragender Meiſter.
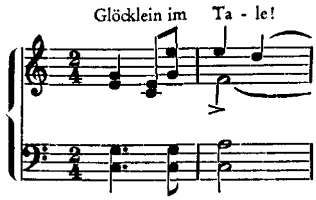
Wenn wir beſtimmten wiederholt auftretenden Melodieformungen, Harmoniefolgen, Rhythmenkombinationen nachgehen, ſo werden wir als Haupturſache Stimmungsverwandtſchaft erkennen müſſen: die meiſten Fälle von Anklängen liegen alſo im Ausdrucke begründet, was auch beweiſt, daß das betreffende künſtleriſche Problem bereits gelöſt war, als das ſpäter entſtandene Werk geſchrieben wurde. Nach einem für die darſtellenden und bildenden Künſte, ſowie für die Muſik nachweisbaren „allgemeinen Stimmungsgeſetze" kann dies auch gar nicht anders ſein. Man vergleiche z. B. „paſtorale" Stücke Bachſcher und ſpäterer Zeit miteinander, um ein leicht nachzuprüfendes Beiſpiel anzuführen.

Die Ähnlichkeit des Vorwurfes wird alſo als Hauptgrund der Reminiſzenz angeſehen werden müſſen. Am leichteſten läßt ſich dies in der Vokalmuſik nachprüfen, weil hier die Textunterlage ein ſicheres tertium comparationis abgibt. Ähnlichkeiten des Stoffgebietes, des Zeitcharakters (z. B. in einer Oper), welche dargeſtellt ſind, ergeben mit zwingender Notwendigkeit eine Ähnlichkeit des muſikaliſchen Ausdruckes. Darauf führe ich die vielen Analogieſtellen hervorragender Meiſter der Wagnernachfolge, welche ihre muſikaliſche Selbſtändigkeit in anderen Werken bewieſen haben, zurück (z. B. Peter Cornelius „Gunlöd" — „Ring"; Hermann Götz Einzelnes in der „Widerſpenſtigen Zähmung" — „Meiſterſinger").

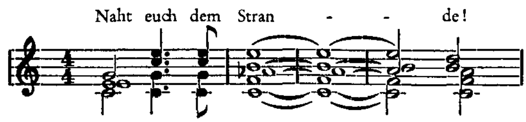
Schwieriger liegt es, den Beweis des Zuſammenhanges in der Inſtrumentalmuſik zu erbringen, obwohl auch hier Tonartcharakter, Rhythmus, beſtimmte überlieferte und aſſoziativ wirkende Wendungen einem zu Hilfe kommen. Auch kann der Fall eintreten, daß das „Zitat" den im Vorbilde enthaltenen Stimmungsausdruck erſt bewußter lokaliſiert und nun Rückſchlüſſe geſtattet. Hierher ſetze ich die vielen Anklänge des tonmaleriſch empfindenden Mendelsſohn an Beethoven. Mendelsſohn als Programmuſiker hat beſonders die aus dem Naturgefühl (im Sinne Caſpar David Friedrichs) herzuleitenden Partien Beethovenſcher Werke ſich derart aſſimiliert, daß er ſie weiterbildet und dadurch aber oft auch einen Schlüſſel zu Beethoven gibt. (Beethoven op. 78 1. Satz Adagio Cantabile — Mendelsſohn Nokturno aus dem „Sommernachtstraum"; ferner Mendelsſohn op. 28, Takt 9 ff. [Andante], weitergebildet in op. 56 Einleitung; Beethoven op. 33/2 Coda (die letzten 16 Takte) Mendelsſohn Ouv. „Sommernachtstraum" Buchſtabe C Takt 17 ff. u. a. a. O. das durch die abſteigende Durtonleiter gebildete Hauptmotiv; Beethoven op. 90, 2. Satz Mendelsſohn op. 19/4 Anfangstakte, op. 67/3 Takt 3; „Heimkehr aus der Fremde" Nr. 13. Orcheſterpart ab Takt 3—6; 8—10 uſw. op. 16/3 Takt 4—7 uff. op. 72/2 [die ganze Satzreihe]; Beethoven op. 101 Anfang der Hauptthemen eine bei Mendelsſohn häufige Wendung).

Bekannt ſind die in der Ähnlichkeit der Situation und Stimmung begründeten Anklänge Wagners an Schubert („Lied an den Abendſtern" — „Lob der Tränen" bzw. „Ave Maria") und vor allem an Weber — Parallelen, auf welche ſchon vor bald ſechzig Jahren Emil Naumann („Deutſche Tondichter") hinwies. Die auffälligſten Stellen ſind folgende: Einzugsmarſch aus „Tannhäuſer": II. Thema — „Freiſchütz" E-dur-Thema der großen Agathen-Arie (II. Akt); Tannhäuſer-Marſch: „ſo lange noch der Ruf erſchalle: Thüringens Fürſten" — „Euryanthe" Kl. A. B. S. 10 „wohl ringt der Muth nach «Siegesglanz»" (in beiden Fällen ſind es Ritterchöre oder Männerſtimmen, was die Ähnlichkeit noch auffälliger macht). „Euryanthe" S. 20 Takt 2/3 (Adolars Zorn) — „Tannhäuſer" (Dresdner Faſſung S. 312 bei Fürſtner, Pariſer S. 252, Fürſtner, jedesmal Takt 1/2), obwohl hier ſchon eine Ausdrucksänderung feſt-

geſtellt werden kann; noch mehr iſt dies der Fall bei dem bekannten Zitat aus der Cavatine Euryanthens „Glöcklein im Tale" und dem Sirenengeſange „Naht euch dem Strande" (Dresdner Faſſung S. 28 und 32, Pariſer [rhythmiſch verändert] S. 27 und 29); die unendlich zart unſchuldsvolle Wendung Euryanthens:

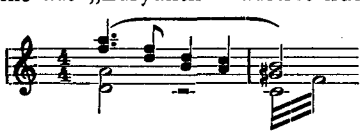


verwandelt ſich im „Tannhäuſer in den verführeriſch lockenden Ruf der Sirenen:



Man vergleiche in beiden Fällen den 2. Takt: die Verwendung des verminderten Septakkordes [ſtatt des Vierklangs der zweiten Stufe in Dur], insbeſondere aber die rhythmiſche Dehnung der Vorhaltsnote *E* im „Tannhäuſer" ſteigert die Spannung zu wollüſtiger, hingebender Sehnſucht, während dieſelbe Vorhaltsnote in „Euryanthe" nur einer anmutig vor ſich hingeſprochenen Betrachtung Ausdruck verleiht.

„Euryanthe" Nr. 12, Orcheſtereinleitung Takt 4 eine bei Wagner („Lohengrin") häufige Wendung; wie ja überhaupt der ganze Duktor im „Lohengrin" (beſonders der „Ortrud"-Partie) ſehr an „Euryanthe" gemahnt. So ſind die von Weber erſtmalig in der Einleitung (Takt 18, 19) obzitierter Cavatine aus „Euryanthe" auftretenden Sechzehntel, ebenſo wie das Motiv (S. 38):



unleugbar der Anreger zu den unendliche Einſamkeit und Verlaſſenheit ausdrückenden Wagnerſchen Wendungen, wie z. B. „Triſtan" III. Akt Einleitung Takt 7—10 (Kl. A. Bülow S. 181) geweſen, die noch im „Ring" („Siegfried", Walkürenfelſen-Szene) eine Rolle ſpielen. Bei Wagner iſt alles nur verfeinerter, differenzierter, individueller der Augenblicksſituation angepaßt. (Vgl. „Euryanthe" Nr. 17 S. 125 Takt 1—7.) Eine wenig bekannte, aber, was den Ausdruck anlangt, gewiß intereſſante Parallele findet ſich zwiſchen der Romanze Adolars (Nr. 2, S. 15, Takt 8, 9) und dem Engelschor aus Rob. Schumanns „Fauſtmuſik" Nr. 4 (Kl. A. Peters S. 28 Takt 1, 2 Harfenmotiv): die charakteriſtiſchen Synkopen an beiden Stellen, die gleiche Tonart und Taktart und überdies ja in beiden Fällen eine träumeriſche (Weber) und traumumfangene (Schumann) Stimmung. Im gleichen Muſikſtück aus „Fauſt" (Takt 9 nach Buchſtabe B $^4/_4$) findet ſich eine ausgeſprochen an Wagners „Tannhäuſer" gemahnende Wendung — ebenfalls zeigen die ausgedehnten Schlußchöre des I. Teiles von „Paradies und Peri" manche auffallend an „Tannhäuſer" gemahnende Wendungen. Daß das Wellenmotiv der Mendelsſohnſchen „Meluſine" im „Rheingold" (u. a. a. O. des „Rings") wiederkehrt, iſt wohl eine unvermeidliche Duplizität des Einfalls — denn, wie ſchwer iſt's, einem ſolchen durch das Naturvorbild direkt gegebenem Anklange auszuweichen! Bei allen Bewegungsmotiven ergibt ſich dieſelbe Schwierigkeit. Man blättere die Klavier- und Orcheſtermuſik des 19. Jahrhunderts nur nach den „Waſſermotiven" durch! — Wer wird ferner beim Scheunenbrande im Kienzlſchen „Evangelimann" nicht an das Feuermotiv Loges erinnert . . . ja, iſt es aber möglich, das Praſſeln des Feuers anders darzuſtellen? Iſt's ein Wunder, daß Grieg in ſeiner Peer-Gynt-Muſik das Blitzmotiv aus der Paſtoralſymphonie „beinahe abſchreibt"? Ich kann da von eigener Erfahrung

ſprechen, daß in Opernwerken mir diejenigen Stellen die größten Schwierigkeiten bereiteten, wo durch den Text gegebene Analogien darſtelleriſcher Art notwendig ſind (Meeresbrandung in „Meſſer Ricciardo Miautolo“, Sturm in „Anno Domini ....“, Nachtſtimmung in der „Locke“). Hier ohne Anklänge auszukommen und trotzdem die Situation vollſtändig zu erſchöpfen, erfordert die größte Selbſtkritik und Konzentration des Künſtlers.
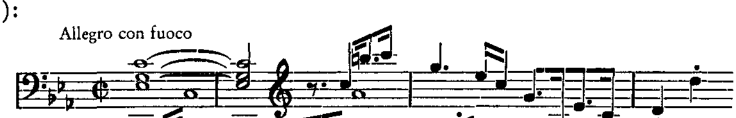
Daß Mendelsſohn mit der Schlußfanfare der Ouvertüre zu „Meeresſtille und glückliche Fahrt“ das Türmerlied aus „Lohengrin“ angeregt haben mag, mag ebenſo auf Stimmungsgleichheit zurückzuführen ſein (beide Stücke ſtehen in D-dur) wie die Verwandtſchaft des Todesverkündigungsmotivs aus dem „Ring“ mit dem Anfang der Mendelsſohnſchen a-moll-Symphonie; ebenſo mag der Fall in dem gleichfalls allbekannten Zitat von Nicolais „Luſtigen Weibern“ (Ouvertüre, Allegroteil, Seitenthema) mit Hans Sachſens „Mein Freund, in holder Jugendzeit“ (III. Akt Kl. A. Tauſig S. 258) liegen: in beiden Fällen iſt Lebensbejahung, bei Nicolai wohl noch auch Übermut im Ausdruck gelegen.

Daß gewiſſe Geigenfiguren den Romantikern im Blute zu liegen ſcheinen, ſieht man an folgender Figur der „Euryanthe“:

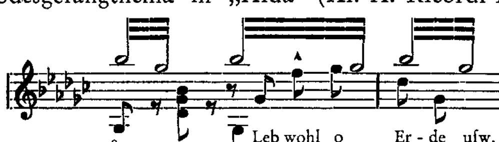


welche bereits zehn Jahre früher in Spohrs „Fauſt“, komp. 1813 (Ouvertüre Takt 3) vorkommt, und ferner in den „Meiſterſingern“ und im Pariſer „Tannhäuſer“-Bacchanal auch anzutreffen iſt.

Seltener, aber dafür viel intereſſanter ſind die Beiſpiele in denjenigen Fällen, wo der Ausdruck völlig geändert wird, wo aber trotzdem jeder Fall für ſich als „vollwertig“, als „reſtlos die Stimmung erſchöpfend“ gilt. Als erſtes derartiges Beiſpiel ſei auf folgende Parallele verwieſen. Weber ſchreibt in der Inſtrumentaleinleitung Nr. 12 zum II. Akt der „Euryanthe“ (Kl. A. S. 63):
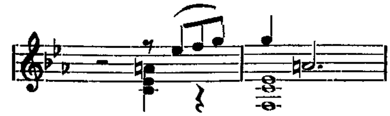


Verdi verwendet im Todesgeſangthema in „Aida“ (Kl. A. Ricordi-Bote & Bock S. 301 uſw.):

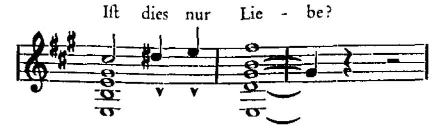


dasſelbe Motiv und doch iſt, trotz dem großen Septimenſprung und dem anſchließenden abfallenden Quartſprung, der Charakter ein grundverſchiedener, ſo frappant der „Anklang“ an ſich auch wirkt. Eine reiche Fundſtätte derartiger Anregungen bietet uns die ſeinerzeit ſo beliebte, textlich noch heute ernſt zu wertende Spohrſche Oper „Jeſſonda“. Um gleich bei Verdi zu bleiben, haben die Aufzüge im I. Akt der „Aida“ eine entfernte Ähnlichkeit mit dem Chore der Indianer und der Portugieſen im zweiten Finale (Nr. 20, $\frac{3}{4}$ C-dur Kl. A. Orig.-Ausg. Querfol. S. 60). Daß aber insbeſondere auf Wagner die Spohrſche Muſik großen Eindruck gemacht haben muß, beweiſen folgende Beiſpiele, welche auch durchwegs mit einer Ausdrucksänderung verbunden ſind.
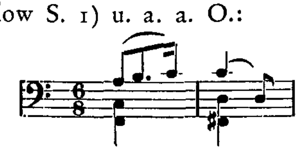
„Jeſſonda“ III. Akt Nr. 28 (S. 45) Rez. nach Triſtans Frage: „Du lächelſt ſanft?“:



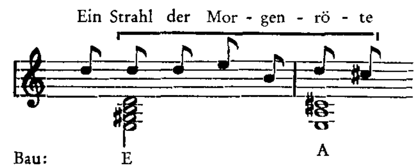
„Lohengrin“ III. Akt (Kl. A. Uhlig S. 202). Elsa:
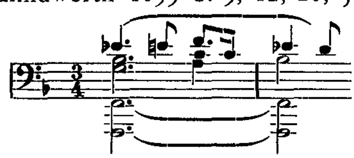


„Tristan“, Vorspiel (Kl. A. Bülow S. 1) u. a. a. O.:
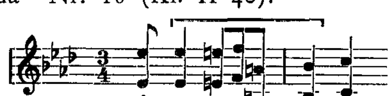


ferner: „Jessonda“ III. Akt Nr. 26 (S. 26). Jessonda:
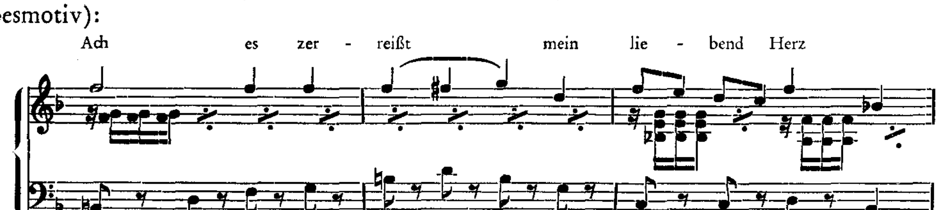


„Walküre“ I. Akt (Kl. A. Klindworth 1899 S. 9, 12, 26, 57 u. a. a. O.):



Vgl. übrigens auch „Jessonda“ Nr. 18 (Kl. II 40):
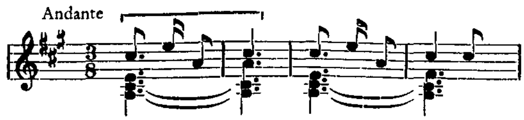


Ist aber schon jemandem aufgefallen, daß besagtes Motiv zuerst in der Abschiedsszene in „Cosi fan tutte“ (Nr. 9, Quintett Takt 15—17; 20/21) vorkommt — bei Mozart auch als „Liebesmotiv“):
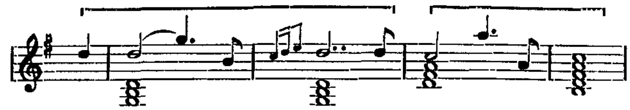


Wir finden es bei Mozart noch im „Titus“ (Nr. 1, Takt 30) bei Sextus' Worten: „Dann sei dein Blick voll Liebe“, ferner taucht es auf in Nr. 18 und Nr. 23 (Partie der Vitellia).

Ein weiterer Fall, bei dem man freilich im Zweifel sein kann, ob es sich um ein „wanderndes“ Thema handelt, ist folgender. In Méhuls reizendem Operneinakter „Le trésor supposé“ (Der Schatzgräber. Kl. A. von Kleinmichel S. 30) ist der für diese Opern stereotypen Romanze (Luciles: „Eins nur und eins immerdar denken“) das auch in der Ouvertüre verwendete Andantemotiv Hüons aus dessen Arie (Nr. 5): „Jetzt gießt sich aus ein sanfterer Glanz“ aus C. M. v. Webers „Oberon“ bereits deutlich vorgebildet. Hier ist aus der deprimierten Stimmung bei Méhul eine träumerisch-hoffnungsvolle bei Weber geworden. Trotz veränderter Taktart frappiert die durch liegenbleibende Harmonik besonders unterstrichene Zweitaktigkeit beider Strophen:
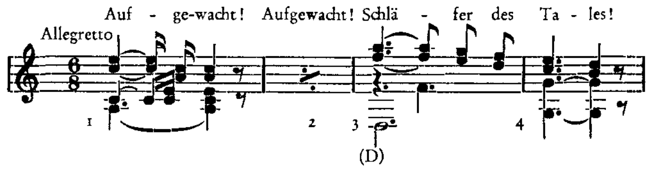
Méhul:
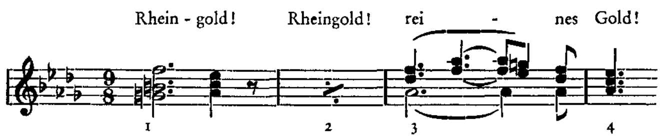


Weber:
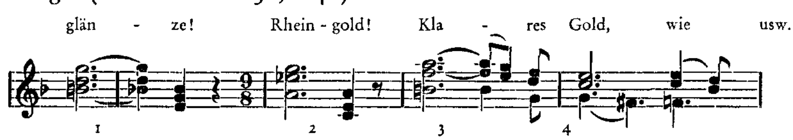


Ferner „Jeſſonda" II, 26 (Kl. A. 13), Chor der Bajaderen:
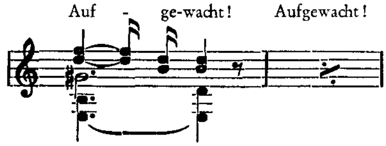


Hiermit vergleiche man den Ruf der Rheintöchter in der Geſamtheit ſeiner verſchiedenen Geſtaltungen und man wird mir beipflichten müſſen, daß das Wagnerſche Motiv als eine Weiterbildung des Spohrſchen anzuſehen iſt, wiewohl die unendlich verfeinerte Akkordik Wagners deſſen ureigenſtes Eigentum bildet. „Rheingold" (Klindworth 1899 S. 216). Rheintöchter:



„Götterdämmerung" (Klindworth 236, 241). Rheintöchter:



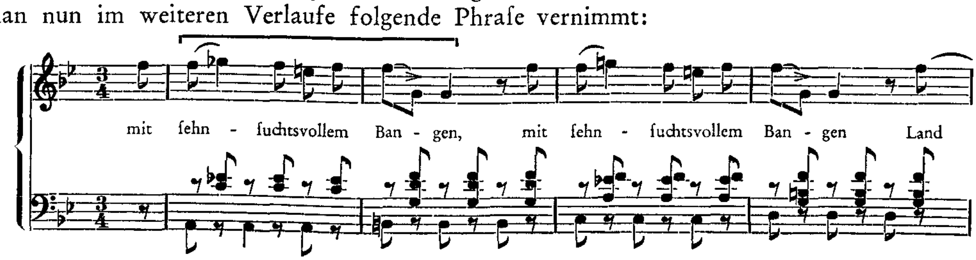
Rhythmiſche Grundform und Symmetrie des Aufbaus iſt bei Spohr und Wagner gleich. Daß auch Spohr ſich klar war über die Steigerungsmöglichkeiten durch diſſonierende Akkorde, zeigt die Weiterbildung obigen Motivs, das wiederum an andere Stellen des „Ringes" anklingt.



Direkt erheiternd wirkt aber folgender Fall: Spohr bringt in Jeſſondas Geſang (Nr. 27) „Hohe Götter!" einen bewegten Teil, (Allegro moderato), welcher einen polaccaartigen Anſtrich hat, der ſchon durch den durchaus der Situation nicht angemeſſenen, fatalen Rhythmus der kontrapunktierenden Orcheſterfigur unfreiwillige Komik auslöſt. Wie ſtaunt man aber, wenn man nun im weiteren Verlaufe folgende Phraſe vernimmt:
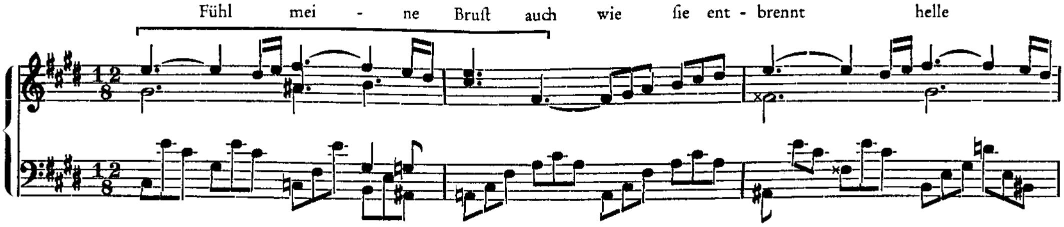
Jeſſonda:

Orch.:

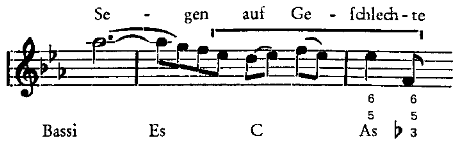


und dann die „Götterdämmerung" (z. B. S. 334) aufſchlägt und hier ebenfalls dieſes Zweitaktmotiv in ähnlicher, wenn auch harmoniſch verfeinerter Sequenzbehandlung gewahr wird!

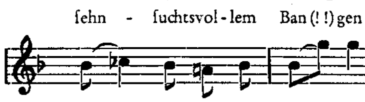
B r ü n h i l d e:



Spohr liebt übrigens ſolche Wendungen; wir haben im Duett (Nr. 3) zwiſchen Nadoſi und Dandau folgende Phraſe in der Tenorpartie, welche dieſelbe (durch ein Klammer gekennzeichnete) Wendung aufzeigt:
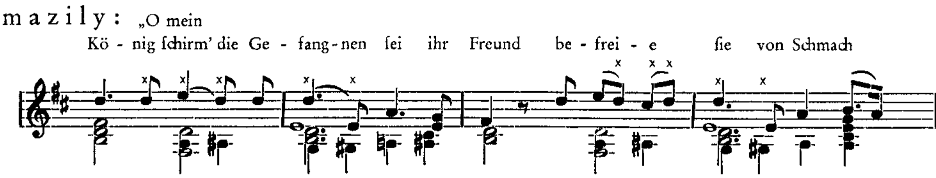


Aber welches Gefühl unterſchied zwiſchen Spohr und Wagner! Auch ganz, wenn wir von dem weiteren „heiteren" Verlaufe der Spohrſchen Arie abſehen, welche die Umkehrung des Motivs in folgender Geſtalt und derſelben „geiſtvollen" Begleitung wie oben enthält:



Und doch: es iſt der Melodie Kern (wie im Falle des Rheintöchtermotivs), derſelbe, er wie die Rhythmik und (wie im Falle der „Götterdämmerung") auch die Grundlage harmoniſcher Struktur ſind die gleichen geblieben: unwillkürlich wundert man ſich, daß Spohr ſo im „Unfertigen", im „Weiterbildungsfähigen" ſteckengeblieben iſt, daß er all dieſe Möglichkeiten gar nicht geahnt, nicht geſehen hat.
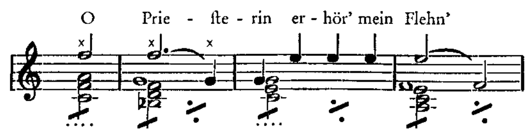
Nun iſt aber zu beachten, daß in Spontinis „Ferdinand Cortez" (1809 und 1817) (I. Finale Nr. 7 Orig. Kl. A. von Fr. Naue S. 88) ſich folgende Wendung findet:

A m a z i l y :



welche freilich bereits in der „Veſtalin" (1807) (Nr. 4 Kl. A. v. Schneider S. 26) ein Vorbild hat:

J u l i a :
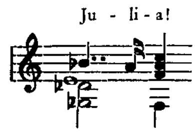


Es iſt, wie mir ſcheint, in allen dieſen Fällen der Schwerpunkt des Ausdrucks im abwärts gerichteten Septimenvorſprung zu ſuchen; man vergleiche ferner folgende Stellen in „Coſi fan tutte" I. Finale (K. A. von Levi S. 160) Deſpinetta: „ſo il greco e l'a r a b o", Nr. 25 Rondo (Ebda. S. 250, 1. Takt) Fiordiligi: „che v e r g o g n e" und (S. 253): „q u e s t o v a n o i n g r a t o c o r", Nr. 29 Duett Takt 9 (Ebda. S. 292) Fiordiligi: „v e r o i n —".

Mozart hat wohl als Erſter die dramatiſche Schlagkraft dieſes Intervallenſchrittes erkannt und iſt darin ſchon als Vorläufer der Romantik anzuſehen.

In der „Veſtalin" ſteht ferner ſchon folgendes Motiv (als Sequenz, nicht als Zufallsbildung) in dem der Arie Nr. 8 folgenden Rezitativ:

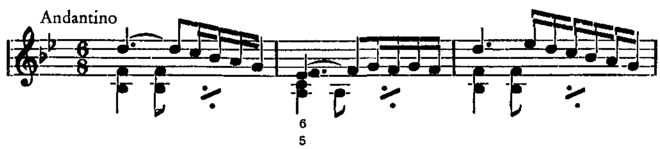
Licinus:
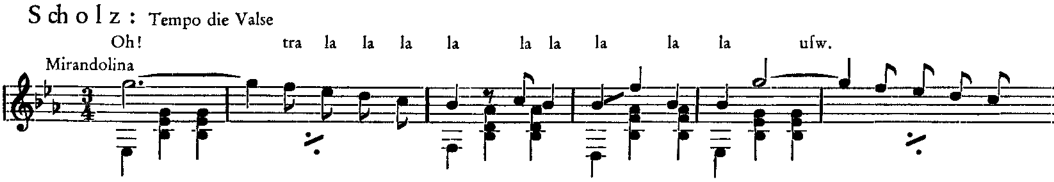


Dieſelbe Wendung ſingt auch der Fiſcher in E. Th. A. Hoffmanns „Undine" (Klav.-A. von Hans Pfitzner S. 24) auf die Worte: „verſteht ihr das?", bis ſie ein Ring zu ſymboliſcher Bedeutung wird. Freilich kann man hier einwenden, dieſe Wendung ſei als organiſche Fortbildung der Verbindung übermäßiger Quintſextakkord — Dominante aufzufaſſen, und als ſolche iſt ſie (freilich in vereinfachter Form) ein Lieblingsrequiſit der Klaſſiziſten und Idyllenkomponiſten des 18. Jahrhunderts.

Eine unbekannt gebliebene, aber ebenfalls beluſtigende Parallele iſt jene zwiſchen dem Orcheſterpart des Chores der Portugieſen: „Herrlich iſt es, ruhmbekränzet, männlich kämpfend untergehn" („Jeſſonda Nr. 10 II. Akt) und dem — Mirandolinawalzer aus Bernhard Scholz' um 1908 bei Firnberg erſchienener dreiaktiger komiſcher Oper „Mirondolina".

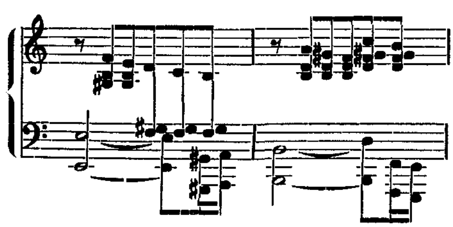
Jeſſonda:



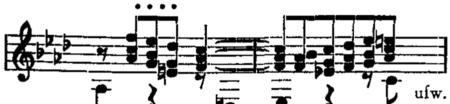
Scholz: Tempo die Valse



Auch hier iſt der Ausdruck ins gerade Gegenteil verkehrt: bei Spohr kriegeriſcher Text der Sänger zum paſtoral grundierenden Orcheſter, bei Scholz Übermut einer ihrer Schönheit bewußten, Männer verführenden Duenna. Iſt hier der Ernſt in Heiterkeit verwandelt, ſo paſſierte der umgekehrte Fall Richard Wagner, als er aus Franz Liſzts E-dur-„Polonaiſe" folgende Wendung:

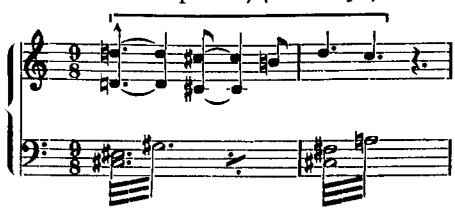


als drittes Thema ſeines Blumenmädchen-Chores verwendete, hiebei alſo Heiterkeit des Tanzes in anmutige Lyrik umformte („Parſifal", Rubinſtein S. 150):



Einen ähnlichen Fall lieferte Leoncavallo in seiner Mordoper „Pagliacci" — hier brauche ich nur die fast ganz unbekannt gebliebene Quelle anzuführen; die Parallelstelle aus dem „Bajazzo" findet jeder von selbst.

Hektor Berlioz schreibt im Schlußstück „Judex crederis" seines grandiosen dreichörigen „Tedeums" (Kl. A. v. Otto Taubmann, Breitkopf S. 74 Ziff. 32):



Nur wird hier kaum von einer Ausdrucksänderung gesprochen werden können, als ja die Schrecken des Jüngsten Gerichtes gefühlsmäßig von der Blutrünstigkeit des Bajazzomotivs in musikalischer Sprache sich nicht viel unterscheiden. Wir kehrten somit zum Ausgangspunkt zurück und werden den Gedanken, daß die meisten Anklänge als notwendiger Ausfluß des richtigen Ausdrucks anzusehen sind, als ein kunstästhetisches Gesetz ansehen müssen.*)

Ein ungedruckter Brief Glucks.

Von Maria Komorn, Wien.

Unter den fünf großen Reisen, die Gluck in den Jahren 1773 bis 1778 von Wien aus nach Paris unternahm, um dort die für Paris teilweise umgearbeiteten Meisterwerke seiner reifsten Epoche aufzuführen, stechen und verlegen zu lassen, ist es die dritte Reise und der dritte Pariser Aufenthalt, worauf sich der Inhalt des unten erstmalig veröffentlichten Briefes bezieht. Die Werke, welche in diesen 6 Jahren bis zu Glucks endgiltiger Heimkehr nach Wien im Oktober 1779 in Paris unter beispiellosen Triumphen für den Meister ihre Aufführung erlebten, sind „Iphigenie in Aulis", „Orpheus und Eurydice", „l'arbre enchanté" („Der Zauberbaum"), „Alceste", „Armida", „Iphigenie auf Tauris", „Écho et Narcisse".

Verlagsschmerzen aller Art, Honorar-Verhandlungen, Mißtrauen auf der einen, Schlauheit auf der anderen Seite, — es ist das ewig Bleibende in den Beziehungen zwischen Autor und Verleger, mögen nun die Erscheinungen von 1700 bis 1900 in noch so bunter Folge wechseln. Auch der Ritter Gluck, in Geld-Angelegenheiten von durchaus robuster Entschiedenheit, hatte insbesondere mit dem Stich und Verlag seiner letzten Opern in Paris manchen Strauß auszufechten, manchen Verdruß zu schlucken. Es waren die Verleger Peters, Le Marchand und Mathon, die sich, nach dem jeweiligen Publikums- und Presse-Erfolg der Opern des Meisters um deren Verlag stritten. Anton de Peters, Maler von Beruf, in Köln 1725 geboren, zog in jungen Jahren nach Paris und begründete dort gemeinsam mit dem italienischen Geiger Giovanni Battista Miroglio im Jahre 1765 ein „Bureau d'abonnement musical" (eine Musikalien-Leihanstalt), welche durch einen Musikverlag erweitert wurde. Peters war unter den Pariser Verlegern Glucks derjenige, dem der Meister in seiner Beurteilung von Verlegern eine Art Ausnahmestellung einräumte. Selbst in den sachlichsten Honorarbeschwerden kommt „Monsieur de Peters" bei Gluck immer ganz gut weg, er achtet ihn wegen seiner „Honnêtteté", während über den hinterhältigen Marchand sehr oft der ganze Komponistengrimm niedergeht. Und was Mathon anlangt, erhält Glucks Pariser Freund am 30. August 1780 sogar den Auftrag: „ich bitte sie recht von hertzen, lassen sie ihn, wo nicht händcken, zum wenigsten gassen kehren, wan er nicht zalt ohne verweilen."

*) Die hochinteressanten Beziehungen der verschiedenen „Don Juan"-Partituren (Gluck, Sazzaniga, Mozart) sollen Gegenstand einer eigenen Studie sein.

Jener Pariser Freund des Meisters, an den nicht bloß der eben zitierte und der weiter unten veröffentlichte, sondern eine große Anzahl von Briefen während der Jahre 1775 bis 1783 gerichtet waren, ist Franz Kruthoffer, Sekretär des k. k. österreichischen Botschafters am französischen Hofe Graf Florimond Claudius Mercy-Argenteau. Kruthoffer, 1740 in Heidelberg geboren, studierte die Rechte, wandte sich dann dem diplomatischen Dienste zu, erscheint 1768 als Sekretär des kaiserlichen Botschafters in Paris, hat vermutlich zu Ende des Jahres 1773 daselbst Glucks Bekanntschaft gemacht und wurde schließlich dank seines ausgedehnten Briefwechsels mit dem Meister von diesem in die Unsterblichkeit mitgenommen. Kruthoffer genoß das unbedingte Vertrauen des nicht immer umgänglichen Ritters Gluck. Ihm wurden die heikelsten und verantwortungsvollsten Angelegenheiten wie Vertragsabschlüsse mit den Pariser Verlegern, Geld-Dispositionen an die Pariser und Wiener Banquiers des Meisters übertragen, bei ihm wurde sogar während Glucks Abwesenheit die Pension von 6000 Livres hinterlegt, welche die Königin Marie Antoinette Gluck ausgesetzt hatte, er mußte sich um einwandfreie Opernaufführungen, Proben, Sängerbesetzungen, um den Stich der Partituren kümmern, mußte an Madame Gluck Zeitschriften, „feinen rouge vor Brunette und vor Blonde", braunes Haar-Poudre, eine bestimmte Sorte Wachskerzchen für die Nachtlampe, die Schachtel zu 24 sous, Pfefferminzbonbons, „Dünntuch" (Seidengaze) usw. von Paris nach Wien schicken, dem Meister „Teatral Neyigkeiten" melden und war auf solche Art während dieser Jahre nicht bloß der Sekretär des österreichischen Botschafters, sondern auch der freiwillige Privatsekretär des berühmtesten Tondichters seiner Zeit. Er wurde für all seine Treue und Hilfsbereitschaft vom Ehepaar Gluck herzlich geliebt, und im Jahre 1779 verspricht ihm Gluck sogar, sich für ihn um eine „Hoffraths stelle allhier" (in Wien) zu bemühen.

Schon am 31. Oktober 1776 bittet der Meister Freund Kruthoffer, den Stich der P a r t i t u r d e r „A l c e s t e" bei Mr. Peters zu betreiben, am 15. und 31. Jänner 1777 hat der Botschaftssekretär einige, nicht ganz klare Vertragspunkte mit Peters zu bereinigen, und aus dem unten veröffentlichten Brief vom 29. November 1776 wird ersichtlich, daß Gluck gegenüber den Forderungen des Mr. Peters diesmal nachgiebig sein will, da dieser ein guter Freund Kruthoffers sei. Wohl aber schränkt der in Verlagsdingen erfahrene Meister sein Entgegenkommen insoweit ein, als er sich „etliche Partitionen", d. h. in unserer modernen Sprache Autorenexemplare seiner Partitur vorbehalten will. Außerdem aber, und dies klingt schon bedrohlicher, wünscht der geschäftskundige und auf seinen Vorteil immer bedachte Gluck nicht, daß aus dem Wenigen, was Peters diesmal bezahlen will, eine Konsequenz für die folgenden Opern gemacht werde. Immerhin geht aus dem Schreiben die wohlwollende Haltung des Komponisten gegen diesen Verleger deutlich hervor, und ebenso die Tatsache, daß Kruthoffer mit Peters gut befreundet gewesen sein dürfte, noch ehe Gluck nach Paris kam. Sonst hätte der mißtrauische Meister dem Sekretär Kruthoffer nicht schon im Jahre 1775 ganz auf dessen eigene Faust einen Vertragsabschluß mit Peters anheimgegeben. (Siehe den Hinweis Georg Kinskys auf das in der Bibliothek des Conservatoires de musique zu Paris befindliche Schriftstück [Kinsky, Glucks Briefe an Kruthoffer, Nachwort].) Auf jenen Vertrag beziehen sich offenbar auch die Bemerkungen in Glucks untenstehendem Briefe.

Der zweite, überaus köstliche Punkt des Inhalts dieses Briefes ist wieder einmal die verzweifelte Abwehr des weltberühmten Opernkomponisten gegen die Flut von Operntexten, womit ihn ruhmesgierige Textdichter ständig überschwemmten. Anno 1776! Also schon damals. Diese Wehrufe kehren in Glucks Briefen immer wieder. Schon am 1. Juli 1775 schreibt er an seinen Textdichter Bailli du Roullet: „Bitten Sie Niemand mehr um Operntexte für mich, denn ich habe bereits für meine dritte Oper, die ich nach Paris mitbringen werde, einen Plan. Das Sujet sage ich Ihnen noch nicht, da Sie mich davon abbringen wollen könnten; ich fühle, daß Sie zuviel Gewalt über mich haben, und ich erzähle Ihnen den Inhalt erst, wenn ich soweit vorgeschritten bin, daß ich nicht mehr zurück kann." (Die Oper, von der hier die Rede ist, dürfte „Armida" sein.) 1780 hat Gluck einen Operntext des Freiherrn von Dalberg zu kom-

ponieren abgelehnt, und „Gluck ist mächtig im Versprechen und gering im Halten" schreibt 1781 der gelegentliche Opernlibrettist Hofkammerrat von Gemmingen als verschmähter Textdichter beleidigt an Dalberg. Und in einem Briefe Glucks an Kruthoffer vom Jahre 1780 findet sich die wegwerfende Stelle: „... ich verlange keine Packete mehr. Es ist so nur lauter poesie..." Diese Textbuch-Abwehr wird nun aufs Drolligste durch den leidenschaftlichen und wütenden Klageruf in unserem nachfolgenden Briefe vervollständigt.

Herr von Blumendorff, an den sich fast in jedem Briefe des Meisters an Kruthoffer Grüße und Empfehlungen finden, war gleichfalls österreichischer Botschaftssekretär in Paris und Kruthoffers Amtskollege. Hier folgt der Wortlaut des Briefes nach dem Original:

Beant: Paris am 18ten Xber 1776. Wien den 29 9ber 1776

Wertester freyndt

Ihren brief von 17 october habe rechtens Erhalten, in dem letzten Ersehe das begehren des Mr. Peters, welches, weilen Er Ihr gutter freyndt ist, ich vor dieses mahl annehmen will, aber Etliche partitionen werde mir vor behalten, wie auch, das auß diesen wenigen, was Er geben will, keine consequentz vor zukünftige opern gemacht werden soll; der Courrier will abgehn, ich kan ihnen nichts mehr schreiben als Unsere Compliments tres sinceres de la part de ma femme et de moi a vous, et a Mr. de Blumendorff. Ich bitte ihnen auch kein pacquet an mich an zu nehmen Wo man mir will poesie schicken umb opern zu machen, den ich werde grausamb dessentwegen bombardiert. ich verharre

Wertester freyndt

dero Ergebenster diener

Gluck.

Dieser erstmalig veröffentlichte, eigenhändig geschriebene Brief des Meisters, den ich in der Autographensammlung der Frau E.... Sch... in Wien aufgefunden habe, trägt, wie ersichtlich, das Datum Wien 29. November 1776 und den Vermerk der Beantwortung durch Kruthoffer: Paris am 18. Dezember 1776. Der Name des Adressaten fehlt wie auf vielen andern Briefen an Kruthoffer. Es ist ebenfalls ein durch den Hofkurier von Wien aus an die österreichische Botschaft in Paris beförderter Brief. Der sehr genaue und sparsame Gluck bevorzugte diese Beförderungsweise, da sie kostenlos war, und wählte den kostspieligeren Postweg nur, wenn er den Kurier ein- oder das anderemal versäumte. Und trotzdem er immer jammert, daß der Kurier schon abgeht, daß man doch kaum Zeit hat, die Briefe des Freundes zu lesen, geschweige sie so schnell zu beantworten, so hetzt er sich doch lieber, als daß er das teuere Porto bezahlt. Daher auch zumeist die Kürze der Briefe. Übrigens ist diese kleinliche Angst vor dem Postporto im 18. Jahrhundert chronisch gewesen, zumindest in der Musikgeschichte. Wiederholt ermahnt z. B. Leopold Mozart seine Familienmitglieder, das teuere Porto zu vermeiden, und bei Konstanze Mozart wird, auch später, als sie schon die gutgestellte Frau von Nissen war, dieses Lamento beinahe zur Manie.

Unser Gluck-Brief füllt auf Grund seiner Datierung eine Lücke in der Reihe der von Georg Kinsky 1927 herausgegebenen Briefe des Meisters an Franz Kruthoffer. Der Brief ordnet sich zwischen diejenigen vom 31. Oktober 1776 und vom 15. Jänner 1777 ein. In letzterem heißt es: „Sprechen sie doch mit den Herrn von Blumendorff, damit Er seinen H. Bruder Eine kleine reprimande gebe, weilen Er, nachdeme ich zu 3 mahlen mich bey ihme Erkundigen lassen, mir jedes mahl sagen lassen, Es wäre nichts vor mich angekommen, und Erst den 11ten januarj schickt Er mir das pacquet, ohne Eine plausable uhrsache dieses versaümnüsses vorzugeben, dahero ich ihren Brieff umb 13 täge spähter Erhalten habe;..." In seiner Erläuterung dieses Briefes sagt Dr. Kinsky: „Es ist anzunehmen, daß Gluck auch Ende November an Kruthoffer geschrieben hat. Die Antwort auf diesen in der Reihenfolge fehlenden Brief muß Mitte Dezember erfolgt und Ende des Monats in Wien eingetroffen sein; durch ein Versäumnis des Wiener Bruders des Botschaftskanzlisten v. Blumendorff, der die Zustellung der Ku-

rierſendungen an Gluck beſorgte, erhielt der Meiſter die fällige Sendung aber erſt mit einer Verſpätung von faſt 14 Tagen."

Dr. Kinsky findet nunmehr ſeine Vermutung durch meine Auffindung des obigen Briefes beſtätigt und überdies iſt dieſer Brief eine wertvolle Ergänzung des Beweismaterials für die Tatſache, daß Gluck vom Juni 1776 an während des ganzen Jahres nicht mehr in Paris war. Dadurch geht auch klar hervor, daß die Zeitungsmeldung der Nouvelles de Paris et de Versailles, die von den Mémoires secrets (IX, 24) übernommen iſt und wonach Gluck am 14. September 1776 bei der auch von Marie Antoinette beſuchten 38. Vorſtellung ſeiner „Alceſte" zugegen geweſen ſei, offenſichtlich auf einem Irrtum beruht. Es wäre nur zu wünſchen, daß die verhältnismäßig ſo geringe Zahl von Gluck-Briefen, die uns erhalten ſind, durch ein weiteres Zu-Tage-Kommen anderer Briefe immer mehr anwachſen würde.

Der Liebesgarten in der bildenden Kunſt als Quelle für Muſikdarſtellungen.

Von Karl Wörner, Berlin-Lichterfelde.

I.

Die muſikgeſchichtliche Forſchung, die ſeit ihren Anfängen nur für wenige Fachgelehrte und Studierende Intereſſe hatte, wird ſeit mehreren Jahren dem Nutzen der Allgemeinheit dienſtbar gemacht. Die jetzt lebendige ſtarke Bewegung, welche ſich zum Ziele ſetzt, die Muſik vergangener Epochen durch praktiſch angelegte Neuausgaben jedermann zugänglich zu machen und ſo dem lebhaft vorhandenen Bedürfnis nach der Wiederaufführung älterer Muſik, beſonders der vor Bach, entgegenzukommen, iſt es in erſter Linie, welche die bisher geleiſtete muſikgeſchichtliche Forſchungsarbeit benutzte. Dieſe Beſtrebungen deuten zunächſt auf eine erhöhte Muſizierfreudigkeit hin. Sie ſind die erſten Anzeichen für das Bedürfnis, die Muſikgeſchichte neu, aus dem gehörten Klang heraus, vor uns auferſtehen zu laſſen. Das iſt zweifellos ein großer Fortſchritt. Das bedeutet auch gleichzeitig eine erhöhte Anteilnahme und Mitarbeit an dem Stoff, die perſönliche Einfühlung in den Stil der geſchichtlichen Epochen und ſeine Widerſpiegelung im Ausdruck künſtleriſcher Leiſtungen.

Erſt ſeit wenigen Jahren hat die Muſikgeſchichte auch im Unterricht feſteren Fuß faſſen können. Das läuft zu den oben angedeuteten Entwicklungszügen parallel. Aber jedes noch ſo ehrliche Bemühen, ſich in die Muſik vor Bach, insbeſondere des 17. und 16. Jahrhunderts — von der vor dieſer Zeit ganz zu ſchweigen —, einzuleben, ſtößt anfänglich auf außerordentliche, manchmal kaum zu überwindende Schwierigkeiten. Die Gründe ſind verſchiedener Natur. Zunächſt dauert es naturgemäß recht lange, bis ſich unſer Ohr, das doch mit der Muſik des 19. Jahrhunderts aufgewachſen iſt, auf die ſo ganz anders geartete muſikaliſche Form — und Ausdruckswelt des Barock eingeſtellt hat. Aber mehr noch. Die Meiſterſchöpfungen der Malerei, Plaſtik und Baukunſt des Mittelalters, der Renaiſſance und des Barock ſind ſchon lange in ihrem Ausdruck und ihren künſtleriſchen Werten in uns lebendig. Hier ſtoßen wir kaum auf Hinderniſſe. Aber ganz anders ſpricht uns die gleichzeitig entſtandene Muſik an. Welch ein Unterſchied beſteht in dem Verhältnis, das wir perſönlich zu Paumanns „Fundamentum organisandi" und der gleichzeitigen ſüddeutſchen Malerei und Plaſtik haben! Wie fremd erſcheint uns gegen dieſe großartigen Bildwerke Paumanns Kolorierungstechnik. Es wäre ungerecht und falſch zu ſagen, die bildende Kunſt befinde ſich in dieſer Zeit auf einer höheren Entwicklungsſtufe als die Muſik. Man muß — wenn man beides überhaupt vergleichen kann — zugeben, daß z. B. die niederländiſche Kirchenmuſik des 15. Jahrhunderts mit der gleichzeitigen Malerei auf der Höhe ihrer Vollendung ſteht. Alſo, woran liegt die relative Fremdheit, welche die Muſik für uns hat?

Eine Antwort auf diese Fragen läßt sich vielleicht in drei Erklärungsmöglichkeiten zusammenfassen. Erstens dürfen wir nicht vergessen, daß wir, beeinflußt durch die Musik des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, an subjektive, persönliche Musikerlebnisse gewöhnt sind, welche bei der Musik vor Bach vollkommen hinter einem objektiven Tonausdruck zurückgestellt, bezw. bei mittelalterlicher Musik noch gar nicht vorhanden sind. Ferner beginnen wir jetzt erst ganz allmählich und in den Anfängen diese Musik wieder zu hören und uns daran zu gewöhnen, während im Gegensatz dazu unsere Museen und Sammlungen jedermann schon seit über 100 Jahren zur Besichtigung offen stehen. Und drittens: Es liegt im Wesen der Musik, an ihren nicht an objektive Vorstellungen gebundenen Ausdrucksinhalten, daß diese künst-

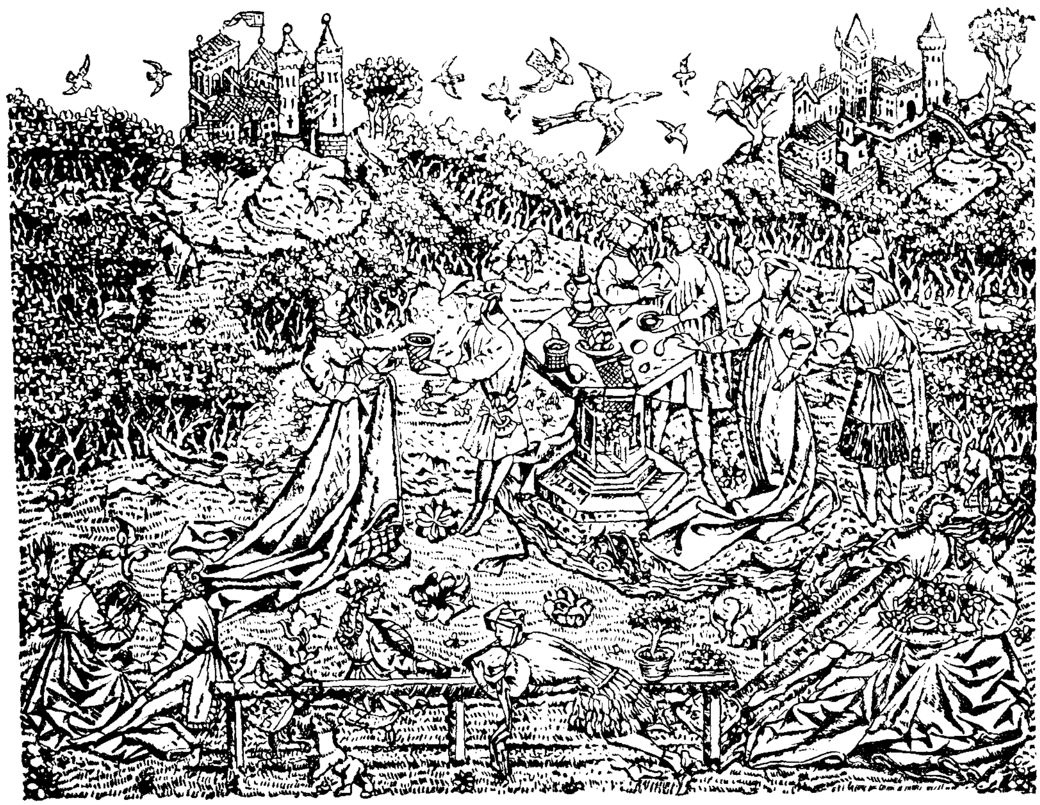


Abb. 1. Meister der Liebesgärten: Der große Liebesgarten, Kupferstich
(Burgund um 1430)

lerischen Werte nur über den Weg des seelischen Nacherlebens zugänglich sind. Hier müssen sich naturgemäß die Schwierigkeiten auftürmen, denn die rein persönlichen menschlichen oder religiösen seelischen Empfindungen, das Innenleben der Menschen jener Zeitläufe ist uns fremd geworden oder sogar ganz verloren gegangen. Aber wir können, wenn wir genügende Möglichkeiten und Zeit gehabt haben, uns hineinzufinden, nur ganz starke Erlebnisse daraus gewinnen. Wir dürfen annehmen, daß uns unsere Entwicklung auf dem besten Wege dahin führt.

Es hängt aufs engste mit der Wiederbelebung älterer Musikdenkmäler zusammen, daß man in den letzten Jahren hervorragende Musikzeugnisse der bildenden Kunst gesammelt und veröffentlicht hat. Eine Aufzählung der Sammlungen erübrigt sich. Zu ihnen wäre mancherlei



Abb. 2. Giorgione: Ländliches Konzert
(Paris, Louvre)



Abb. 3. J. J. Nilson: Le Concert Champêtre
(Augsburg, 1721—1788)

(Bildbeigaben zum Aufsatz Karl Wörner, „Der Liebesgarten in der bildenden Kunst als Quelle für Musikdarstelluugen")



Abb. 4. Niederländisch um 1550: Musizierende Gesellschaft
(Basel, Museum)



Abb. 5. Mittelrheinischer Meister (1420—30): Paradiesgarten
(Frankfurt a. M., Städelsches Institut)

(Bildbeigaben zum Aufsatz Karl Wörner, „Der Liebesgarten in der bildenden Kunst als Quelle für Musikdarstellungen")

zu ſagen. Am gelungenſten erſcheint mir der Tafelband, den Georg Schünemann zu ſeiner „Geſchichte der deutſchen Schulmuſik" herausgegeben hat. Er verfolgt ein ganz beſtimmtes Gebiet der Muſikgeſchichte an Hand ausgezeichneter, ausgewählter Bilder und vermeidet ſo die Gefahr der unüberſichtlichen Fülle der anderen Ausgaben. Man will hier mit der Veröffentlichung der muſikgeſchichtlichen Bilder in der Hauptſache dreierlei erreichen. Die Bilder können erſtens aufführungspraktiſch ausgewertet werden, ſie können ferner das geſchichtliche Bild, das wir in unſerer Vorſtellung haben, beleben, alſo kulturhiſtoriſch gedeutet werden, und drittens über den ſubjektiven Ausdruck des künſtleriſchen Gehaltes der Bilder einen Zugang zu dem Verſtändnis der gleichzeitigen Muſik öffnen. Doch hiermit befinden wir uns ſchon inmitten zahlreicher Probleme, die in den beiden folgenden Fragen zuſammengefaßt werden ſollen.

1. In welchen Abſchnitten der Kunſtgeſchichte dürfen wir mit dem Vorhandenſein einer ausgeſprochenen Bildrealiſtik rechnen, ſo daß wir die Muſikdarſtellungen als reale Abbildungen von zeitgenöſſiſchen Aufführungen anſehen und für unſere Zwecke der Wiederaufführung praktiſch verwerten dürfen?

2. Sind die Muſikdarſtellungen ideell der Wirklichkeit entnommen, d. h. entſpricht der Stimmungs- oder Ausdrucksgehalt in den Muſikzeugniſſen der bildenden Kunſt dem Geiſt und Stil der muſikaliſchen Aufführungen der entſprechenden Zeit, oder iſt das Bild nur eine Phantaſiedarſtellung, eine künſtleriſche Kompoſition als Ausdruck idealer muſikaliſcher Geſtalten und Vorgänge?

Mit einer gründlichen Unterſuchung dieſer Fragen, die nur ein Muſikhiſtoriker, der zugleich gewandter Kunſtwiſſenſchaftler iſt, befriedigend durchführen kann, wären die Vorausſetzungen bindend geklärt, unter denen Muſikdarſtellungen in der bildenden Kunſt für die muſikwiſſenſchaftliche Forſchung und den Muſikunterricht ausgewertet werden können. Eine ſolche methodiſche Betrachtung durchzuführen iſt hier nicht der Ort. Doch wollen wir einmal die Muſikdarſtellungen in den Liebesgärten in der bildenden Kunſt dazu benutzen, um die Möglichkeiten einer ſolchen Unterſuchung anzudeuten und einige Schlußfolgerungen für die Praxis zu ziehen.

II.

Der Name Liebesgarten ruft in uns die verſchiedenſten Vorſtellungen wach. Wir denken an ſüdliche Landſchaften, voll Sonne trunken, an einſame Liebespaare im lauſchigen Park, an die entzückenden Schäferbilder des Rokoko oder an Böcklins hoheitsvolle Geſtalten, die mit ihrer landſchaftlichen Umgebung zu einem Ganzen verbunden ſind. Um in dieſe Vorſtellungen Ordnung und Klarheit zu bringen, wollen wir zwiſchen dem w e l t l i c h e n und dem r e l i g i ö ſ e n Liebesgarten unterſcheiden und beide geſondert betrachten.

Die früheſten Darſtellungen, die den Namen Liebesgarten tragen, ſind zwei Kupferſtiche des „Meiſters der Liebesgärten", eines Künſtlers, der, wie wir annehmen dürfen, unter der Regierung Philipps des Guten am Hofe von Burgund arbeitete. Uns intereſſiert hier der eine der beiden Kupferſtiche, der „g r o ß e L i e b e s g a r t e n", am meiſten (Abb. 1). Den Trachten nach zu urteilen, entſtand er um 1430. Er ſtellt ein Jagdfrühſtück, alſo eine Szene aus dem geſelligen Leben am Hofe von Burgund dar. Wir blicken in eine große, gartenähnliche Anlage. Im Hintergrund ſtehen zwei Burgen umſäumt von ausgedehnten Wäldern, in denen ſich das Wild tummelt. In der Luft ſchwirren Vögel auf und ab. In der Mitte ſteht ein gedeckter Tiſch mit Erfriſchungen, um den herum drei Paare gruppiert ſind; drei weitere haben ſich im Vordergrund gelagert. Das eine vertreibt ſich die Zeit beim Kartenſpiel (links), bei dem andern iſt die Edeldame gerade damit beſchäftigt, ihrem Begleiter einen Kranz um den Hut zu flechten (rechts). In der Mitte entdecken wir das dritte Paar: einen Ritter in nachläſſiger Haltung, das Notenblatt vor ſich und ſingend während er von ſeiner Dame auf der Laute begleitet wird.

Was ſagt uns dieſer Kupferſtich? Er iſt ein Sittenbild, eine Darſtellung geſellſchaftlicher Unterhaltung im höfiſchen Leben. Und hierbei fehlt die Muſik nicht. Wir haben alſo ein bildmäßiges Zeugnis für die geſellſchaftliche Stellung der Muſik im höfiſchen Kulturkreis, wie wir

sie aus der Musikgeschichte kennen. Der „große Liebesgarten“ hat in Miniaturen, Gemälden und Teppichbildern in der französischen Kunst des 14. Jahrhunderts eine lange Ahnengalerie. Hier sind schon Motive verwendet, die der große Liebesgarten konzentriert wiederbringt. Er enthält alle Elemente, die künftig den weltlichen Liebesgarten auszeichnen sollen: eine ländliche Umgebung, in der Paare in geselliger Unterhaltung sich durch Spiel, Musik und Kosen die Zeit verkürzen und das Dasein angenehm gestalten.

Der Liebesgarten als Sittenbild begegnet uns als bevorzugter Gegenstand in der italienischen Malerei der Renaissance und des Barock. Er wird in der italienischen Frührenaissance bei Botticelli und Signorelli durch Einbeziehung klassischer Götter- und Heldenfiguren ins Mythologische abgebogen. Erst der hohen Kunst der venezianischen Malerei des Barock sollte es vorbehalten bleiben, dem Liebesgarten klassischen Ausdruck und Gestaltung zu verleihen. Hier ist es ein Meisterwerk, das als Idealtypus in der Kunst der Zeit und vor dem Kommenden steht: Giorgiones „Ländliches Konzert“ im Louvre zu Paris (Abb. 2). Ein Blick auf das Bild belehrt uns, daß wir uns in einer anderen Sphäre des Ausdrucks und der Empfindungen befinden. Eine kleine Gesellschaft aus zwei Männern und zwei unbekleideten Frauen haben sich in ländlicher Umgebung an einem Spätnachmittag gelagert. Eine kleine Pause ist in dem Musizieren eingetreten. Der Edelmann mit der Laute wendet sich seinem Begleiter zu, die eine Frau schöpft am nahen Brunnen Wasser, die andere schaut sinnend ins Weite. Wieder ist der Liebesgarten Sittenbild, aber die Harmonie, in die sich der Friede der Natur und die heitere Ruhe der Menschen zusammenschließen, führt uns weit ab vom Getriebe und Lärm dieser Welt. Und es scheint uns, als wäre es die Musik, welche die Menschen so vollkommen mit der Landschaft vereinigt und auch uns in den holden Zauber der Stimmung des Gemäldes einschwingen läßt.

Giorgiones Meisterwerk ist fruchtbar geworden für die italienische und französische Malerei des Barock und des Rokoko. Von den Klängen dieses „ländlichen Konzerts“ aus gehen Motive nach den zahlreichen Darstellungen der „Gesellschaften im Freien“, des „Musikunterrichts im Freien“, bis hin zu Rubens und Watteau. Als kleines, aber sehr schönes Beispiel bringen wir „Le Concert Champêtre“ von Nilson (Abb. 3). Überall spielt die Musik eine Hauptrolle, sie ist verbindendes Element und führt uns hinein in die ungezwungene Heiterkeit und Lebensfreude der Gesellschaft. Der Liebesgarten hat hier den romantischen Stimmungszauber, den wir zuweilen auf ähnlichen Darstellungen bei Feuerbach und Böcklin wiederfinden.

Und nun zur Frage, was hat uns diese Bilderreihe musikalisch zu sagen? Hier ist die Antwort schon schwieriger. Wir müssen uns zunächst überlegen, was für ein Musikstück mag es wohl sein, das der Edelmann auf Giorgiones Gemälde vorgetragen hat? Hat es ein Gegenstück in dem Repertoire der Zeit, wie es uns heute noch überliefert ist? Ist es eine freie Improvisation? Oder will der Maler uns in eine nicht mehr irdische Daseinssphäre versetzen, in der auch eine Musik erklingt, die auf Erden nicht gefunden wird? Fast scheint uns das letztere der Fall zu sein. Die Weichheit der Bewegung des Bildes, der Friede der Stimmung, die leise Melancholie — wir finden das alles erst bei Mozart, fast 200 Jahre später. Und wie ist dies bei den zahlreichen anderen Liebesgärten mit Musikdarstellungen aus der Zeit des Barock und Rokoko? Man sieht, vor wieviele ungelöste Aufgaben jeder einzelne bei der Betrachtung der Bilder gestellt wird. Nilson läßt in seinem „Concert Champêtre“ mehrstimmigen Gesang, Flöte, Laute und Dudelsack erklingen; über dem Ganzen thront der Taktschläger. Was hat uns das entzückende Rokokobild aufführungspraktisch zu sagen? Wo ist die Literatur, die hier nach den Noten musiziert wird?

Nicht immer ist es die vornehme Gesellschaft im Adel ihres Wesens und der Vornehmheit ihrer Gesten, zu der uns der Liebesgarten führt. Er erscheint gleichzeitig auch verflacht. Darstellungen geselliger Unterhaltungen von Männern und Frauen im Freien mit naturalistischer Wirkung sind in Italien und den Niederlanden häufig. Es sind niedrige gesellschaftliche Sphären, die gezeigt werden. Der gedeckte Tisch und Musik als Anreiz fehlen in der derben ero-

tischen Atmosphäre fast nie. Wir haben hier den Liebesgarten vor uns, wie er aus der höfischen Kultur und der vornehmen Geistesaristokratie oberitalienischer Stände herabgezogen wurde in das Leben alltäglicher bürgerlicher Umgebung. Wir stellen dem Gemälde von Giorgione ein Bild eines unbekannten Niederländers (Abb. 4), das mit ihm zeitlich annähernd gleich liegt, gegenüber, um den Gegensatz herauszuarbeiten. Mehrstimmiger Gesang mit Flöte und Laute ertönt, die geöffneten Stimmbücher liegen auf dem Tisch und weisen darauf hin, daß die Musik der Praxis entnommen ist. Das Bild darf als realistisch angesprochen werden und vermittelt uns infolgedessen deutliche Hinweise auf bestimmte Musiziergegewohnheiten der bürgerlichen Gesellschaft des 16. Jahrhunderts. Wir nehmen an, daß der Kreis, den wir vor uns sehen, gerade einige Chansons singt.

Ganz anders in Deutschland. Hier ist der Liebesgarten ein Lieblingsgegenstand der gotischen Malerei. Wir kommen damit zum religiösen Liebesgarten. In der Welt des Künstlers vollzieht sich eine persönlich erlebte Verbindung jener beiden Welten, deren Trennung das kirchliche Dogma des Mittelalters streng aufrecht zu erhalten suchte. Die strenge Vernunfterkenntnis erfährt eine Vereinigung mit der subjektiv erlebten Schau göttlicher Dinge, die in symbolischer Verkleidung einen Ausdruck holdseliger Anmut und zauberhafter Schönheit erhält. Das schönste Werk dieser Gesinnung ist das „Paradiesgärtlein" eines mittelrheinischen Meisters um 1420/30 im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. (Abb. 5). Die Darstellung ist gegenständlich noch nicht ganz geklärt und erfordert eine symbolisch religiöse Deutung ihres Inhalts. Aber umso deutlicher spricht die ungemein feine und zarte Erotik aus dem Bild. Entzückend ist die wie kokett in dem Buch blätternde Maria. Dem kleinen Jesuskind hält ein Engel das Psalterium hin, auf dem es mit zarten Fingerchen die Saiten zupft. Der Garten ist wie ein verwunschener Zaubergarten durch eine Mauer eingeschlossen. Der Blumenschmuck und die Farben sind von feinstem miniaturhaftem Reiz. Ist die Musik hier etwas anderes, als ein holdseliges Singen, ein sorgenfreies, leichtes, anmutiges Spiel? Es ist die heitere Unbeschwertheit und Sorglosigkeit des Paradieses, welche der Künstler zum Ausdruck bringen will. Und die gleiche Stimmung holdseliger Entzückung und erdenferner Leichtigkeit liegt auch in der Musik. Es ist der Unterschied zwischen jener Musik, welche wir nicht hören können, von der wir aber unsere Tonkunst haben. Von den gleichen Klängen erzählen uns die Engelskonzerte in Grünewalds „Isenheimer Altar" und in Altdorfers „Maria mit musizierenden Engeln". Der Künstler verliert sich hier in einen ekstasenhaft beschwingten und verzückten Ausdruck göttlicher Heiterkeit und Verklärung. Die Engelskonzerte werden zu Massenkonzerten. Alles stimmt in einen grenzenlosen Jubel zum Preis des Schöpfers ein. Hier gehen die Beziehungen verloren, die den Künstler noch mit erdgebundenen Formen verbinden, und wir können nur ahnen, was seine Phantasie geschaut und erlebt hat.

Venus und Elisabeth in Wagners „Tannhäuser".

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

> Man darf vor keuschen Ohren niemals nennen,
> Was keusche Herzen nicht entbehren können.
>
> Goethe im „Faust".

Wollen wir dieses Mal gleich mitten ins Wasser, d. h. mitten in unser Thema springen? Mit einem derart plötzlichen und vollen Sprung, daß wohl jeder, der Wagners „Tannhäuser" und gerade auch seine Literatur kennt, sich bespritzt findet und laut erklärt: Das ist ja unmöglich? Nun denn, es sei! Wagners Venus und Elisabeth sind in einer grundlegenden Frage derart nahe miteinander verwandt, daß sie Wagner mit dem ganz gleichen künstlerischen Mittel in der Musik geschildert hat, nämlich dem verminderten Septimenakkord, der in diesem Werk als ausgesprochenstes Mittel reinster Sinnlichkeit zur Anwen-
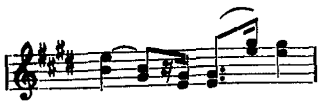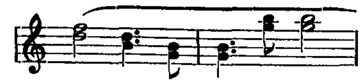
dung gelangt. Und das soll wahr sein, auch nur im entferntesten den Tatsachen entsprechen? Elisabeth, die Inkarnation der Jungfräulichkeit, und Venus miteinander verbunden! Und das zu allem hin bei Gestalten, die Millionen über Millionen Menschen seit über dreiviertel Jahrhundert kennen und über die eine ganze Literatur vorhanden ist! Einfach unmöglich!

Vorerst ist nun noch zu sagen, daß diese Ausführungen ihren Vorläufer in einem Aufsatz des Verfassers haben, der das „Problem des Tannhäuser" von der gleichen, aber textlichen Seite behandelt und sich im 1. Märzheft unsrer Zeitschrift vom Jahre 1923 findet. Um den Leser einzuführen, sei in knappsten Zügen der Inhalt angegeben. Indem Elisabeth gleich von Anfang an zu einer Art Heiligen gemacht wurde, während sie in Wirklichkeit ein vollblütiges irdisches Wesen mit allen Eigenschaften eines gesunden Weibes ist, verschloß man sich auch den Zugang zu den Triebfedern von Tannhäusers Handeln im zweiten Akt. Dieser, durchaus dualistisch veranlagt und nach seiner Trennung von Venus in die andere Seite seines Wesens, die unsinnlich-asketische, geworfen, nähert sich Elisabeth als einer Heiligen, redet sie, um auf bisher unbemerkt gebliebene Züge in Wagners Sprechart hinzuweisen, zunächst mit dem erhabenen „Du" an, um, nach Anwendung des gesellschaftlich konventionellen „Ihr", wieder zu einem „Du" zu gelangen, das aber ein vollkommen anderes ist als das erste, nämlich das vertrauliche Liebes-Du. An dieser Wendung ist Elisabeth insofern schuld, als sie sich in dem Gespräch keineswegs als eine „Maria", eine „Himmelsfürstin", wie ich es dort nannte, zu erkennen gab, sondern als ein der Liebe „Schmerz und Lust" verpflichtetes Mädchen. Tannhäuser, in seinem, irdischer Liebe entgegengesetzten Zustand wieder wankend geworden, wird nun im Sängerwettstreit vollends ins andere Lager hinübergeworfen; die beiderseitige Tragik, Tannhäusers und Elisabeths, nimmt nun ihren Lauf. Wie es um letztere bestellt ist, zeigt ihr Gebet im dritten Akt, wo sie — in der zweiten Strophe — auf ihr Wesen vor seiner Knickung durch Tannhäuser nochmals zu sprechen kommt.

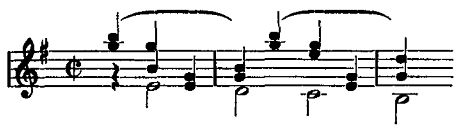
Was sich dort vor allem aus der Betrachtung der Dichtung ergab, soll nun auch an Hand der Musik gezeigt werden, so daß sich der Ring schließt. Im ganzen ist die Oper „Tannhäuser" bis dahin im Sinne der Gesellschaft des Werkes betrachtet worden, die in der rein sinnlichen Seite der Liebe (Venus) ein fluchwürdigstes Verbrechen sieht, während sie über Loblieder auf die rein seelische Liebe ihr höchstes Entzücken zu äußern sich veranlaßt sieht. Die Gegensätze prallen bekanntlich aufeinander, ein überlegener Mann, der, wie der eigentliche, geschichtliche Wolfram, diese zu vereinen vermocht hätte, fehlt dem Werk, es verläuft deshalb tragisch, wie auch „Die Meistersinger" in diesem, nur gelinderen, Sinn verlaufen würden, hätte nicht Hans Sachs eine Aussöhnung der unüberbrückbar scheinenden Gegensätze vorgenommen. Die einzige Gestalt im „Tannhäuser", in der, ihr aber ganz unbewußt, die echte Liebe in voller Einheit sich verkörpert, ist Elisabeth; gesund sinnliches Triebleben wie aber auch die stärkste Fähigkeit aufopfernder Liebe vereinigen sich in ihr.

Nun wohl, wird vielleicht mancher sagen, das klingt ganz glaubhaft, was hat aber trotzdem Elisabeth mit Venus zu tun, ist ihre Sinnlichkeit nicht trotzdem eine ganz andere? Sicher ist sie das, es fällt Wagner auch keineswegs ein, musikalische Sinnlichkeits-M o t i v e der Venus für Elisabeth zu benützen, die außerordentliche und keinem späteren Komponisten zuzutrauende geistige, auf wahrhaftigstem Schauen beruhende Kühnheit besaß er aber, in der welterhaltenden Liebes-Sinnlichkeit jenes Lebensfeuer zu sehen, das allen Sinneswesen gemeinsam ist, mag es sich um eine Messalina, eine Venus oder Elisabeth handeln. Der Stoff als solcher, die Materie, wie der Philosoph sagen würde, ist gleich, ihre Quantität und Formung aber sowie ihre Verbindung mit anderen Elementen ist dann natürlich verschieden. Wird an Derartigem, das doch wirklich mit Musik nicht das Geringste zu tun hat, die überlegene und vor den Folgerungen wahrsten und „sachlichsten" Denkens nicht zurückschreckende Geisteskraft Wagners nun wirklich einmal klar erkannt? Und glaubt man, daß die gleiche Geisteskraft auch den Musiker Wagner die Feder führen läßt? Ich will auch vor der Behandlung unserer Hauptfrage noch etwas anderes, Venus und Elisabeth Betreffendes, kurz berühren. Es ist Otto Neitzel mit seinem

echt muſikaliſchen und unbefangenen Blick, dem allerdings die geiſtige Vertiefung abging, geweſen, der (Führer durch die Oper, III. S. 58) die „befremdliche“ Beobachtung machte, daß zwiſchen den Motiven der Venus:
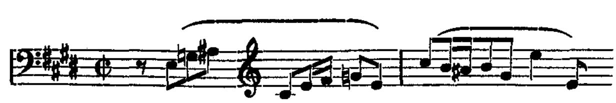
und dem der Eliſabeth:



ein Zuſammenhang beſtehe. Es wird dem trefflichen Muſiker und geiſtvollen Manne bei dieſer Aufdeckung, die er im tieferen Sinne auch nicht zu deuten vermag, beinahe ſchwül zumute. Das Weſentliche beſteht auch, zunächſt wenigſtens, keineswegs in der Übereinſtimmung, ſondern darin, daß Wagner der verläſterten Venus reine Naturtöne gibt, ſie alſo auch als reine Natur anſieht, wie er in ſeinem, in einigen wichtigen Punkten das Tannhäuſer-Problem übrigens eher verwirrenden als aufklärenden Aufſatz über die Aufführung des „Tannhäuſer“ betont, daß Venus für „vollkommen berechtigt zu halten ſei, für ſo berechtigt, daß ſie nur dem Weibe weicht, das ſich aus Liebe opfert“. Reine Natur findet ſich aber auch in Eliſabeth, und das iſt’s — auf die bedeutſamen Unterſchiede der Motive ſei hier nicht eingegangen —, was die beiden Frauen ebenfalls miteinander verbindet. Auch hier wird kenntlich, von welch freier, geiſtiger Höhe Wagner ſeine Geſtalten ſieht, und wie er ihr Weſen auf ihre letzten Beſtandteile zurückführt.

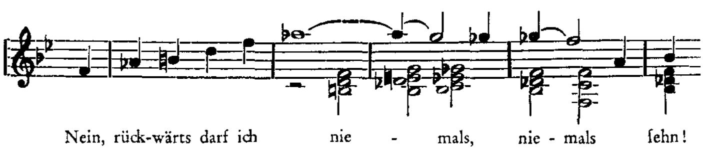
Nun aber zu unſerm verminderten Septimenakkord. Welch ungemeine Rolle er in dem Werk ſpielt, kann natürlich keinem einigermaßen Muſikkundigen verborgen bleiben. Über den geiſtigen Anteil läßt ſich aber nur dann Klarheit gewinnen, wenn eine grundſätzliche Unterſuchung vorgenommen wird und, gerade für unſern Fall, der Blick bereits geſchärft iſt. Bei einer vollſtändigen Behandlung, die den Umfang einer Schrift erforderte, ergeben ſich dem Betrachter ungewöhnliche Ergebniſſe. Denn die Mannigfaltigkeit an Melodien, Themen, Motiven und ſonſtigen Bildungen, die Wagner dem Akkord entlockt, iſt einfach erſtaunlich. Man ſieht da einen Muſiker am Werk, der mit dem Elementaren, wie es ein Akkord iſt, gleich einem erfindungsreichſten Gott umzugehen vermag, dabei von allem Doktrinären völlig Abſtand nimmt. Der geiſtige Künſtler und erfindende Muſiker gehen immer einen Bund ein, verſchmelzen miteinander, und hätten wir, was wir eben ganz und gar nicht haben, einen geiſtigen Kompoſitions-Unterricht, ſo hätten ſich die Zöglinge gerade auch mit Derartigem aufs angelegentlichſte, d. h. möglichſt grundſätzlich, zu beſchäftigen. Dadurch würde nicht nur ihr ganzes geiſtiges Denkvermögen ungemein gefördert, ſondern auch ihre produktive Kraft inſofern, als ſie in künſtleriſch geiſtige Bahnen geleitet würde. Wenn ja, dann!

Auseinandergelegt, zugleich in geprägte motiviſche Geſtalt gebracht und mit dem Ausdruck verlangendſter, aufreizendſter Sinnlichkeit verſehen, zeigt ſich der Akkord gleich in dem berühmten Bratſchenthema, mit dem Wagner die Venusberg-Muſik in der Ouvertüre eröffnet:



Dies iſt einer der Schlüſſel zu dem ganzen Werk, ſofern er keineswegs nur das Reich der Venus, ſondern auch überall dort die Pforten öffnet, wo von Sinnlichkeit die Rede iſt, von Sinnlichkeit ſowohl im bejahenden als vor allem auch fluchwürdig angeſehenen Sinne. Ich möchte auch

zunächſt die Tannhäuſer betreffende Frage in Ordnung bringen, daß der Ritter in Eliſabeth gleichſam Maria, die Himmelsfürſtin, ſieht. Seine letzten Worte im Venusberg heißen: „Mein Heil ruht in Maria!“ und ſind ſo geſetzt, daß unſer Akkord, dieſes Mal mit *gis* als Grundton, auf „Maria“ in den Quartſextakkord von D-dur mit nachfolgender Dominante übergeht. Eine neue Welt öffnet ſich Tannhäuſer in der Vorſtellung, daß die der Venus verſinkt. Nunmehr iſt der Akkord fluchwürdig, Tannhäuſer erſcheint er als derjenige, aus dem er den Weg zu einer reinen Auflöſung — wie ſie ſein Ruf nach Maria zeigt — ſucht. Wenn Tannhäuſer in der Szene mit den Rittern gegen den Schluß geſteigert ſingt:



alſo über verſchiedene, bittere Faſſungen unſeres Akkordes hinweg nach dem finſteren b-moll gelangt, ſo erſehen wir, daß Tannhäuſer überhaupt noch keinen Rettungsweg kennt. Die Ritter, ahnungslos, welche Schuld den Sänger drückt, d. h., muſikaliſch ausgedrückt, der Bedeutung unſeres Akkordes für Tannhäuſer durchaus unkundig, greifen ihn auf, und Wolfram iſt's, der auf die wiederum entſcheidenden Worte: „Bleib bei Eliſabeth!“ den Akkord mit völlig gleicher Auflöſung, bei ſelbſtverſtändlich anderer Inſtrumentierung, zu ſingen hat. Das wirkt nicht nur wie wunderſamſte Himmelsbotſchaft auf Tannhäuſer, ſondern es iſt ihm, als ſei Maria in der Geſtalt der Eliſabeth vom Himmel geſtiegen; ein „Wunder, ein unbeſchreiblich großes Wunder“ iſt, wie ſich ſpäter Tannhäuſer Eliſabeth gegenüber äußert, geſchehen, darin beſtehend, daß ſich der Ritter als ein vom Himmel ſelten begnadeter Menſch vorkommt. Eben noch finſteres, hoffnungsloſes b-moll, jetzt helles D-dur.

Mit Nachdruck ſei nun betont, daß alles weitere, damit der ganze „Tannhäuſer“, nicht wirklich erfaßt werden kann, ſo eben nicht die beiden Stellen: „Mein Heil ruht in Maria!“ und „Bleib bei Eliſabeth!“ in ihrer von Wagner herausgearbeiteten inneren Gleichbedeutung für Tannhäuſer aufgefaßt werden. Wer nun deſſen: „Zu ihr in ſüßem, ungeſtümem Drängen!“ auch nur mit einem Wimperzucken mit irdiſcher Liebe in Verbindung bringt, hat von den eigentlichen ſeeliſchen Vorgängen nichts begriffen, er müßte auch, wie es oft genug geſchehen iſt, Wagner und mit ihm Tannhäuſer für ſo undelikate Menſchen halten, daß eine Beſchäftigung mit ihnen von einem höchſten Standpunkt aus weder möglich wäre noch ſich lohnte. Immer aber wieder ſetzt ſich Wagner mit der Kühnheit des wahrhaft großen Mannes der Gefahr aus, im alltäglichen, trivialen Sinn verſtanden zu werden. In „ſüßem, ungeſtümem Drange“ ſich zu einem ſchönen, jungen Mädchen begeben wollen, wird für den gewöhnlichen Menſchen immer nur mit irdiſcher Liebe zu tun haben.

Tannhäuſer, durch ein Wunder, das ja immer perſönlichſter Natur iſt, dem Leben wiedergegeben, befindet ſich in einer heiligen Extaſe, Maria und Eliſabeth ſind für ihn in e i n e m Weſen zuſammengefloſſen, ohne daß alſo himmliſche und irdiſche Liebe — die zunächſt gänzlich ausſchaltet — auch nur im geringſten ein Sonderdaſein führten. Denn was Tannhäuſer jeweilig iſt, das iſt er bekanntlich voll und ganz, bis zum Letzten und alles gewöhnliche Maß weit überſchreitend. Und jetzt iſt's die himmliſche Liebe, die ihn voll durchdringt, ſich irdiſch verkörpernd in einer ihm, dem himmliſch Begnadeten, von Maria geſandten herrlichen Jungfrau. So kann, darf und muß er, ſeinem Weſen entſprechend, ſich in „ſüßeſtem, ungeſtümem Drängen“ zu Eliſabeth begeben, darf ſich ihr in unverhüllteſtem, Eliſabeth natürlich „verwirrenden“, Innern nähern und „ungeſtüm“ vor ihr auf die Knie ſich werfen. Und weiter: Er darf Eliſabeth, zu der er bis dahin ein konventionell-geſellſchaftliches Verhältnis hatte, mit „du“ anſprechen — ſeinen Gott redet der Menſch in dieſer Weiſe an — und den Ausdruck

„Fürstin" (was Elisabeth in Wirklichkeit gar nicht ist) gebrauchen, weil er in ihr eben die „Himmelsfürstin", d. h. deren irdische Vertreterin sieht. All das wäre vollkommen unmöglich, lebte Tannhäuser nicht, wie wir auch sagen können, in einem Marienwunder.

Noch etwas ist wichtig. Tannhäuser fühlt sich von allem Druck befreit, keine Schuld, kein verminderter Septimenakkord, lastet mehr auf ihm, die ungestüme Violinfigur, mit der er sich, leiblich und seelisch, vor Elisabeth auf die Knie wirft, ruht auf dem Dominantakkord seiner Tonart, nämlich Es-dur. Als welch begnadeter Ausnahmsmensch darf und muß sich Tannhäuser vorkommen! (Schluß folgt.)

Gefolgschaft oder Epigonentum.

Von Hugo Löbmann, Leipzig.

Die Grenze zwischen beiden ist zwar schwierig zu ziehen — und doch muß sie innegehalten werden. Um des Fortschritts willen.

Der Kommende hat es immer um einen oder mehrere Grade schwieriger, sich als Künstler durchzusetzen als sein Vorgänger, sein Vorbild, sein Meister. Es ist ein harter Zug des Schicksals, daß die Kraft und Eigenart des Meisters um so tiefer, nachhaltiger in die Kunstkraft des Schülers eingeht, je stärker der Schüler begabt ist. Man vergleiche darauf hin Max Reger mit seinem Bach. Einen Mozart mit dem von ihm zeit seines Lebens dankbar verehrten Joh. Christian Bach, dem Londoner. Im gleichen Verhältnis steht Joseph Haydn zu Joh. Stamitz mit seinen Freunden. Wir wissen, daß selbst ein Beethoven seinem großen Zeitgenossen Haydn weit mehr tiefste Anregung verdankt, als dies in der Regel zugestanden bezw. erkannt wird. Wagner wäre das nicht geworden, wenn ihm nicht ein Berlioz und ein Liszt vorausgegangen wären. „Ohne Liszt wäre von dem Nibelungen Ring nicht eine Note geschrieben worden."*) Die Rückstrahlung Bayreuths auf das Genie eines Bruckner ist bekannt. Allerdings hat diese rückläufige Kraftübertragung durchaus nicht in dem Maße stattgefunden, als dies gern von einer gewissen Seite verbreitet wird. Je eingehender man sich mit den Symphonien Bruckners beschäftigt, je öfter man sie — gut aufgeführt — hört, desto geringer erscheint dieser Anteil des Bayreuther Meisters an dem Lebenswerke Bruckners. In diesem Zusammenhang sei an die beachtliche Tatsache erinnert, daß der einstige Organist von St. Florian auch nicht einen Versuch gemacht hat, seine starke dramatisch-symphonische Ausdruckskraft dem Ton-Wort-Drama zuzuwenden. Bruckner kam von der Orgel her. Diese ist und war es, die den Grund zu seiner Vorliebe für das Rauschende, für das Feierliche, Festliche, für das Blasorchester, zumal für die Blechinstrumente, gelegt hatte. In Bayreuth begegneten sich zwei gleichgeschichtete Musikseelen. Und heut würde Wagner gewiß weit innigere Beziehungen zu seinem großen Zeitgenossen pflegen als damals. Denn es ist noch völlig unausgemacht, wer von beiden die alles nivellierende Zeit besser überstehen wird. . . .

Die Musikgeschichte kennt also gar wohl das geistige Auf-den-Schultern-Stehen der aufeinander folgenden Geschlechter. Was anderes kann damit gesagt sein als: es gab immer eine Tradition. Und eine solche muß es immer geben. Die Kunst — und erst recht die Tonkunst — stützt sich auf das Naturgemäße. Sie hat einen inneren Naturvorgang im schaffenden Künstler zur Voraussetzung. Die Natur aber kennt und macht keine Sprünge. Natur ist eingestellt ihrem Sinn und Wesen nach auf Entwickelung. Gerade in der Musik bewahrheitet sich das Wort: „Es wird kein Meister geboren." — Und nun fragen wir uns und alle, die mit uns den Fortschritt wollen, ihn anstreben und begünstigen: „Handeln wir, handelt die Fachkritik nach dieser Erkenntnis?" — Wir fürchten, mit einem glatten Nein antworten zu müssen. Suchen die Beurteiler nicht mit gierigem Eifer nach den

*) Wagners eigene Ansicht. Vergl. Peter Raabe: Franz Liszt. Cotta, Stuttgart 1931.

Spuren der Eigenart, nach Kennzeichen der Originalität? . . . Wird für die Anfangenden die öffentliche Kritik nicht vielfach zum unbarmherzigen Stachel? Dabei übersieht die Tages- und Nachtkritik nur zu oft die Gefahr, die dem Wagemutigen droht: an sich selbst irre zu werden, wenn eine selbstherrliche Kritik ihm die Wege weisen will zum Ruhme.

In dieser Hinsicht sind die Musikfreunde und -Kritiker in Deutschland etwas nervös geworden. Gar zu lange schon haben wir auf das erhoffte Genie warten müssen. Und — warten macht bekanntlich ungeduldig. „Gut Ding aber will Weile haben". Es ist den Musikkritikern die eine große Kunst mehr oder weniger abhanden gekommen: zu warten. Lassen wir unseren jüngeren Komponisten doch Zeit. Erwarten wir nicht von vornherein die klassische Linie. Ist sie doch erst das Ergebnis eines Lebens voll Arbeit und Mühe. Zum Teil sind auch die Verlegerkreise von der erwähnten Ungeduld und Unruhe nicht ganz frei zu sprechen. Sie schauen allzeit im Verlagsinteresse nach dem gefeierten Genie aus. Sie greifen mit Hast bereits nach dem grünenden Zweig. Sie hoffen, daß der beraubte Stamm zum Ölbaum sich in gesteigertem Zeitmaß auswachse. Man sollte jedoch wissen, daß es einem Jungbaume nicht gut tut, wenn man ihm schon die ersten Zweige für Handelszwecke abschneidet. Man lasse ihm Zeit. Vor allem beweise der Kritiker, daß ihm bekannt ist, daß man eine Pflanzung junger Waldbäume nicht unüberlegt betreten darf. Auch der werdende Künstler bedarf Jahre der „Schonung". Wo aber wird eine solche ihm verständnisvoll eingeräumt? . . . Hier gilt es für weite Kreise, sich Zurückhaltung aufzuerlegen. Der Beurteiler des Münchner Rundfunk in der Augsburger Postzeitung (v. 27. Januar 1932) „Marforio" trifft den Nagel auf den Kopf, wenn er schreibt: „Eines jungen Künstlers Gefolgschaft und Anschmiegung an seine Meister ist eine durchaus saubere Angelegenheit. Viele von den großen Meistern haben es nicht anders gehalten, vielmehr halten können. Das Originalseinsollen junger Künstlermenschen ist ein Vorurteil unserer Nation. Es verwirrt den Aufstrebenden nicht nur künstlerisch, sondern auch sittlich."

Dies letztere sollte jedem Ernstdenkenden Anlaß zu stillem Überlegen sein. Gerade dieses Sich-Einstellen auf das Originalseinwollen verleitet dazu, etwas vorzutäuschen, was der werdende Künstler nicht besitzt. Fragt sich zudem, worin der einzelne Kritiker im Künstler die Eigenart erblickt. In der Regel werden es Merkmale der Form sein. Damit aber wird der junge Komponist auf einen Weg gedrängt, der leicht am wahren Künstlertum vorbeiführen kann. Bittere Enttäuschung, Mutlosigkeit, unter Umständen Verzweiflung vernichten dann ein Leben, das bei verständnisvoller Führung und bei schonender Behandlung und Gewährung der notwendigen Zeit zur inneren Reife gelangt wäre.

Wenn man das „Kreisen" jener Musikanwälte sich etwas näher ansieht, möchte man dem heranwachsenden Künstler nicht eher einen durchschlagenden Erfolg wünschen, als bis er soweit gereift ist, daß er sich selbst erkennt. Dann wird er kritikfest sein. Wenn sich in jüngster Zeit Stimmen zum Wort melden, die behaupten, daß das schwere Herzleiden eines Anton Bruckner seine letzte Ursache darin hatte, daß die gemeinen und persönlich feindseligen Angriffe einer gewissen Presseclique in der Musikstadt Wien dem Meister das ohnedies freudenarme Leben vergiftet hätten, so dürfte man unserer Ansicht wohl beipflichten, daß alles getan werden muß, um das Emporkommen des jungen Künstlers sich naturgemäß vollziehen zu lassen trotz einer andersgerichteten Presse. In all diesen Fällen erweist sich wohlwollende Zurückhaltung als die fruchtbarste Pflege des jungen Menschen. Übrigens kann auch ein zu starkes Eintreten für den erfolgreichen jungen Komponisten dem Gefeierten leicht den klaren Blick in sich selbst erschweren. In all diesen Fällen bleibe sich die Presse ihrer verantwortungsvollen Aufgabe bewußt. Es will uns mitunter scheinen, als ob nach dieser Richtung hin nicht immer die notwendige schonende Zurückhaltung beobachtet werde.

Diese Erwägungen sollen nicht eine Kritik der Kritik sein. Sie wollen nur Anregungen geben, darüber nachzudenken, ob nach dieser Richtung hin alle Belange gewahrt werden, die hier zu wahren sind.

Die andere Seite.

Von Georg Göhler, Lübeck.

Nachdem in dieser Zeitschrift wiederholt gegen die Aufführungsrechtsgebü... nommen worden ist, darf die Angelegenheit vielleicht einmal auch von der an... betrachtet werden. Ich glaube dazu befugt zu sein, weil ich den Kampf um die „Konz... Tantièmen", wie man früher sagte, von Anbeginn mitgemacht habe. Ich habe seinerzeit selbst eine ausführliche Broschüre unter dem Titel „*Keine* Konzert-Tantièmen!" veröffentlicht und die einzelnen Abschnitte des Kampfes zwischen Verlegern und Komponisten und Konzertgebern mit durchgefochten. Wenn ich jetzt auf die Entwicklung der Dinge zurückblicke, kann ich nur sagen, daß es der deutschen Musik schweren Schaden gebracht hätte, wenn sich Deutschland von dem gesetzlichen Schutze des Aufführungsrechts, der ringsum in allen Ländern gilt, ausgeschlossen hätte! Und es wird der deutschen Musik schweren Schaden bringen, wenn die Durchführung dieses Schutzes (im Gegensatz zu anderen Ländern!) in Deutschland andauernd durch die auf diesem Gebiete spezifisch deutschen „inneren Kämpfe" erschwert wird.

Die Einnahmen aus dem Aufführungsrecht sind für die deutschen Originalverleger und die deutschen Komponisten Lebensnotwendigkeit. Ohne diese Einnahmen ist die Konkurrenz gegenüber dem Ausland, in dem diese Einnahmen Selbstverständlichkeiten sind, noch schwerer, als sie schon jetzt ist.

Der enorme Rückgang im Absatz von Musikalien macht es dem Verleger immer schwerer, neue Werke zu drucken und seine Autoren zu honorieren. Die Aufführungsrechtsgebühren helfen den Verlegern, die überhaupt noch den Mut aufbringen, neue Werke zu drucken, bringen den jungen schöpferischen Kräften wenigstens einige Einnahmen und geben denen, die bei staatlicher Anstellung die Altersgrenze erreicht haben würden, eine gewisse Altersversorgung und den Hinterbliebenen eine Rente! Ich will keine Namen nennen, kann aber versichern, daß mancher Siebziger und manche Witwe mit Erbitterung sieht, wie gegen den oft so bescheidenen Ertrag aus den Aufführungsrechten in den Kreisen der Konzertierenden gekämpft wird!

Nach meinen Erfahrungen hat der Musikschutzverband der Zeitlage durch entsprechende Ermäßigungen überall da Rechnung getragen, *wo eine klare Darlegung der wirtschaftlichen Lage erfolgte!* Der Verband Deutscher Chor- und Orchesterleiter, der jederzeit die Interessen seiner Mitglieder gegen übermäßige Belastung wahren wird, hat in seinen neuesten Mitteilungen ebenfalls ausdrücklich „*das verständnisvolle Entgegenkommen des Musikschutzverbandes mit lebhaftestem Danke*" anerkannt.

Es gibt aber leider eine Menge ausübender Musiker und Konzertgeber, die selbstverständlich alle geforderten Saalmieten und sonstigen Kosten, hohe Solistenhonorare usw. glatt bezahlen, aber sich um die Aufführungsgebühren möglichst ganz drücken möchten! *Leute, die sich gewiß genieren würden, zehn Pfennige zu stehlen oder beim Einkauf einer Ware zu betrügen, haben sich schon in einer Menge von Fällen widerrechtlichen Vermögensvorteil verschafft und Autoren um ihre Einnahmen gebracht, indem sie keine Aufführungsgebühren zahlten!*

Das zwingt natürlich den Musikschutzverband zu kostspieligen Kontrollmaßnahmen, die sich diejenigen nicht verbitten dürfen, die infolge ihres Widerstandes gegen die Abgabeleistung sich dem Verdachte aussetzen, daß sie „Schwarz-Aufführer" sein könnten.

Dem Musikschutzverband ist öfter vorgeworfen worden, daß er für ein einziges Werk mehr Gebühren verlange als für einen Pauschalvertrag über mehrere Konzerte mit vielen Werken. Wenn die Konzertgeber etwas weitblickender wären, würden sie darin eine besondere *Maßnahme zur Förderung des deutschen Musikschaffens* erblicken. Erstens erspart der Musikschutzverband durch den Pauschalvertrag Kontrollkosten und zweitens macht er dem Konzertgeber Mut, in *allen* seinen Konzerten *recht oft* (ohne Erhöhung der Kosten!) Werke lebender Komponisten aufzuführen.

Spuren der Eigenart, nach Kennzeichen der Originalität? . . . Wird für die Anfangenden die öffentliche Kritik nicht vielfach zum unbarmherzigen Stachel? Dabei übersieht die Tages- und Nachtkritik nur zu oft die Gefahr, die dem Wagemutigen droht: an sich selbst irre zu werden, wenn eine selbstherrliche Kritik ihm die Wege weisen will zum Ruhme.

In dieser Hinsicht sind die Musikfreunde und -Kritiker in Deutschland etwas nervös geworden. Gar zu lange schon haben wir auf das erhoffte Genie warten müssen. Und — warten macht bekanntlich ungeduldig. „Gut Ding aber will Weile haben". Es ist den Musikkritikern die eine große Kunst mehr oder weniger abhanden gekommen: zu warten. Lassen wir unseren jüngeren Komponisten doch Zeit. Erwarten wir nicht von vornherein die klassische Linie. Ist sie doch erst das Ergebnis eines Lebens voll Arbeit und Mühe. Zum Teil sind auch die Verlegerkreise von der erwähnten Ungeduld und Unruhe nicht ganz frei zu sprechen. Sie schauen allzeit im Verlagsinteresse nach dem gefeierten Genie aus. Sie greifen mit Hast bereits nach dem grünenden Zweig. Sie hoffen, daß der beraubte Stamm zum Ölbaum sich in gesteigertem Zeitmaß auswachse. Man sollte jedoch wissen, daß es einem Jungbaume nicht gut tut, wenn man ihm schon die ersten Zweige für Handelszwecke abschneidet. Man lasse ihm Zeit. Vor allem beweise der Kritiker, daß ihm bekannt ist, daß man eine Pflanzung junger Waldbäume nicht unüberlegt betreten darf. Auch der werdende Künstler bedarf Jahre der „Schonung". Wo aber wird eine solche ihm verständnisvoll eingeräumt? . . . Hier gilt es für weite Kreise, sich Zurückhaltung aufzuerlegen. Der Beurteiler des Münchner Rundfunk in der Augsburger Postzeitung (v. 27. Januar 1932) „Marforio" trifft den Nagel auf den Kopf, wenn er schreibt: „Eines jungen Künstlers Gefolgschaft und Anschmiegung an seine Meister ist eine durchaus saubere Angelegenheit. Viele von den großen Meistern haben es nicht anders gehalten, vielmehr halten können. Das Originalseinsollen junger Künstlermenschen ist ein Vorurteil unserer Nation. Es verwirrt den Aufstrebenden nicht nur künstlerisch, sondern auch sittlich."

Dies letztere sollte jedem Ernstdenkenden Anlaß zu stillem Überlegen sein. Gerade dieses Sich-Einstellen auf das Originalseinwollen verleitet dazu, etwas vorzutäuschen, was der werdende Künstler nicht besitzt. Fragt sich zudem, worin der einzelne Kritiker im Künstler die Eigenart erblickt. In der Regel werden es Merkmale der Form sein. Damit aber wird der junge Komponist auf einen Weg gedrängt, der leicht am wahren Künstlertum vorbeiführen kann. Bittere Enttäuschung, Mutlosigkeit, unter Umständen Verzweiflung vernichten dann ein Leben, das bei verständnisvoller Führung und bei schonender Behandlung und Gewährung der notwendigen Zeit zur inneren Reife gelangt wäre.

Wenn man das „Kreisen" jener Musikanwälte sich etwas näher ansieht, möchte man dem heranwachsenden Künstler nicht eher einen durchschlagenden Erfolg wünschen, als bis er soweit gereift ist, daß er sich selbst erkennt. Dann wird er kritikfest sein. Wenn sich in jüngster Zeit Stimmen zum Wort melden, die behaupten, daß das schwere Herzleiden eines Anton Bruckner seine letzte Ursache darin hatte, daß die gemeinen und persönlich feindseligen Angriffe einer gewissen Presseclique in der Musikstadt Wien dem Meister das ohnedies freudenarme Leben vergiftet hätten, so dürfte man unserer Ansicht wohl beipflichten, daß alles getan werden muß, um das Emporkommen des jungen Künstlers sich naturgemäß vollziehen zu lassen trotz einer andersgerichteten Presse. In all diesen Fällen erweist sich wohlwollende Zurückhaltung als die fruchtbarste Pflege des jungen Menschen. Übrigens kann auch ein zu starkes Eintreten für den erfolgreichen jungen Komponisten dem Gefeierten leicht den klaren Blick in sich selbst erschweren. In all diesen Fällen bleibe sich die Presse ihrer verantwortungsvollen Aufgabe bewußt. Es will uns mitunter scheinen, als ob nach dieser Richtung hin nicht immer die notwendige schonende Zurückhaltung beobachtet werde.

Diese Erwägungen sollen nicht eine Kritik der Kritik sein. Sie wollen nur Anregungen geben, darüber nachzudenken, ob nach dieser Richtung hin alle Belange gewahrt werden, die hier zu wahren sind.

Die andere Seite.

Von Georg Göhler, Lübeck.

Nachdem in dieser Zeitschrift wiederholt gegen die Aufführungsrechtsgebühren Stellung genommen worden ist, darf die Angelegenheit vielleicht einmal auch von der anderen Seite betrachtet werden. Ich glaube dazu befugt zu sein, weil ich den Kampf um die „Konzert-Tantièmen", wie man früher sagte, von Anbeginn mitgemacht habe. Ich habe seinerzeit selbst eine ausführliche Broschüre unter dem Titel „Keine Konzert-Tantièmen!" veröffentlicht und die einzelnen Abschnitte des Kampfes zwischen Verlegern und Komponisten und Konzertgebern mit durchgefochten. Wenn ich jetzt auf die Entwicklung der Dinge zurückblicke, kann ich nur sagen, daß es der deutschen Musik schweren Schaden gebracht hätte, wenn sich Deutschland von dem gesetzlichen Schutze des Aufführungsrechts, der ringsum in allen Ländern gilt, ausgeschlossen hätte! Und es wird der deutschen Musik schweren Schaden bringen, wenn die Durchführung dieses Schutzes (im Gegensatz zu anderen Ländern!) in Deutschland andauernd durch die auf diesem Gebiete spezifisch deutschen „inneren Kämpfe" erschwert wird.

Die Einnahmen aus dem Aufführungsrecht sind für die deutschen Originalverleger und die deutschen Komponisten Lebensnotwendigkeit. Ohne diese Einnahmen ist die Konkurrenz gegenüber dem Ausland, in dem diese Einnahmen Selbstverständlichkeiten sind, noch schwerer, als sie schon jetzt ist.

Der enorme Rückgang im Absatz von Musikalien macht es dem Verleger immer schwerer, neue Werke zu drucken und seine Autoren zu honorieren. Die Aufführungsrechtsgebühren helfen den Verlegern, die überhaupt noch den Mut aufbringen, neue Werke zu drucken, bringen den jungen schöpferischen Kräften wenigstens einige Einnahmen und geben denen, die bei staatlicher Anstellung die Altersgrenze erreicht haben würden, eine gewisse Altersversorgung und den Hinterbliebenen eine Rente! Ich will keine Namen nennen, kann aber versichern, daß mancher Siebziger und manche Witwe mit Erbitterung sieht, wie gegen den oft so bescheidenen Ertrag aus den Aufführungsrechten in den Kreisen der Konzertierenden gekämpft wird!

Nach meinen Erfahrungen hat der Musikschutzverband der Zeitlage durch entsprechende Ermäßigungen überall da Rechnung getragen, wo eine klare Darlegung der wirtschaftlichen Lage erfolgte! Der Verband Deutscher Chor- und Orchesterleiter, der jederzeit die Interessen seiner Mitglieder gegen übermäßige Belastung wahren wird, hat in seinen neuesten Mitteilungen ebenfalls ausdrücklich „das verständnisvolle Entgegenkommen des Musikschutzverbandes mit lebhaftestem Danke" anerkannt.

Es gibt aber leider eine Menge ausübender Musiker und Konzertgeber, die selbstverständlich alle geforderten Saalmieten und sonstigen Kosten, hohe Solistenhonorare usw. glatt bezahlen, aber sich um die Aufführungsgebühren möglichst ganz drücken möchten! Leute, die sich gewiß genieren würden, zehn Pfennige zu stehlen oder beim Einkauf einer Ware zu betrügen, haben sich schon in einer Menge von Fällen widerrechtlichen Vermögensvorteil verschafft und Autoren um ihre Einnahmen gebracht, indem sie keine Aufführungsgebühren zahlten! Das zwingt natürlich den Musikschutzverband zu kostspieligen Kontrollmaßnahmen, die sich diejenigen nicht verbitten dürfen, die infolge ihres Widerstandes gegen die Abgabeleistung sich dem Verdachte aussetzen, daß sie „Schwarz-Aufführer" sein könnten.

Dem Musikschutzverband ist öfter vorgeworfen worden, daß er für ein einziges Werk mehr Gebühren verlange als für einen Pauschalvertrag über mehrere Konzerte mit vielen Werken. Wenn die Konzertgeber etwas weitblickender wären, würden sie darin eine besondere Maßnahme zur Förderung des deutschen Musikschaffens erblicken. Erstens erspart der Musikschutzverband durch den Pauschalvertrag Kontrollkosten und zweitens macht er dem Konzertgeber Mut, in allen seinen Konzerten recht oft (ohne Erhöhung der Kosten!) Werke lebender Komponisten aufzuführen.

Es gibt auch in der ernsten Musik, unter den Sinfonien, Oratorien, Instrumentalkonzerten „Schlager", Modeware, die jeder Dirigent bringen will und die dann nach zwei bis sechs Jahren abgetan sind. Durch die Pauschalverträge wird verhindert, daß die Vereine immer nur für ein, zwei solcher „Schlager" Gebühren bezahlen und im übrigen nur freie Werke bringen. Wer das Konzertleben kennt, der weiß, daß man sogar von Solisten, die ein geschütztes Werk spielen wollten, ein freies verlangte, wenn man nur für ein Werk im Jahre bezahlt hat! Es ist also sehr gut und sollte von allen Verlegern, Komponisten und Musikzeitschriften sehr begrüßt werden, daß der Musikschutzverband denjenigen Konzertgebern, die nur einen solchen „Schlager" bringen wollen, sagt: „Ihr könnt für dasselbe Geld, ja sogar billiger ein paar vollständige Konzertprogramme mit neuen Werken haben."

Die Hetze gegen den Musikschutzverband, der nur die Interessen der schwer ringenden Original-Verleger und Komponisten wahrt, sollte man doch wirklich den Caféhausbesitzern überlassen! Ernste Künstler sollten Verständnis dafür aufbringen, daß gerade, weil in anderen Kulturländern, wie z. B. Frankreich, die Urheberrechte viel besser geschützt sind als in Deutschland, die deutsche Musikproduktion, um mich ganz nüchtern wirtschaftlich auszudrükken, nicht noch ungünstiger gestellt werden darf durch kleinliche innere Kämpfe!

Man erblicke im Musikschutzverband keinen Blutsauger, dem man von vornherein bockigen Widerstand entgegensetzt, sondern gebe ihm eine reelle Darlegung des Etats. Dann wird sich in sachlichen Verhandlungen eine Vereinbarung, bei der die Interessen der Komponisten und Verleger ebenso gewahrt werden wie die der Konzertgeber, gewiß erzielen lassen.

Nachschrift des Herausgebers:

Wir begrüßen es aufrichtig, daß GMD Dr. Georg Göhler zu den Klagen bezüglich des Musikschutzverbandes Stellung nimmt, und wir freuen uns, daß er seinerseits sich offen für die Abgabepflicht bekennt. Wir müssen aber zugleich zu seinen Ausführungen berichtigend anfügen, daß unseres Erachtens ein Zweifel über die Notwendigkeit einer Abgabe an die Komponisten in den Kreisen der Leser und Abonnenten der ZFM gar nicht besteht. Die Klagen, die sich gegen den Musikschutzverband richten, sind zum großen Teil veranlaßt durch den in den letzten Jahren unternommenen Versuch der Erhöhung der Pauschalbeträge anläßlich des Zusammengehens der verschiedenen Musikschutzverbände (GEMA, GDT und AKM). Diese versuchte Erhöhung der Pauschalbeträge traf unglücklicherweise mit dem wirtschaftlichen Niedergang unseres gesamten Konzertlebens zusammen, so daß naturgemäß sich daraus ein Kampf zwischen den Konzertgebern und dem Musikschutzverband entwickeln mußte. Den Musikschutzverband trifft leider der Vorwurf, daß er nicht rechtzeitig dem wirtschaftlichen Niedergang im Konzertleben Rechnung trug, sondern eigensinnig auf Grund des erfolgten Zusammenschlusses glaubte Erhöhungen der Pauschalbeträge durchdrücken zu müssen. Wenn nun inzwischen beim Musikschutzverband nach dieser Richtung größere Einsicht Platz gegriffen hat, wie aus der Anerkennung seitens des „Verbandes Deutscher Chor- und Orchesterleiter" hervorgeht, so ist dies nur aufs Lebhafteste zu begrüßen. Auch Dr. Göhler wird wissen, daß jeder Konzertgeber sich leichter tut, klassische Musik aufzuführen. Hierfür wird immer ein dankbares Publikum zu finden sein. Nicht die Konzertbesucher sind es, die Musik unserer lebenden Künstler verlangen; sondern unsere Konzertveranstalter, mögen es nun die Dirigenten oder Konzertvereinsvorstände sein, haben bisher immer noch soviel Idealismus, daß sie es für ihre Pflicht halten, sich neben der Wiedergabe der klassischen Werke auch für die Wiedergabe der Kompositionen unserer lebenden Tondichter einzusetzen. Diese Konzertveranstalter sind die wahrhaften Verbündeten unserer lebenden Komponisten. Wenn der Idealismus, der in diesen Reihen lebendig wirkt, vernichtet wird, dann ist eine Fortentwicklung unseres Musiklebens nicht mehr möglich. Wie sehr gerade die besten unter unseren Konzertleitern von dem Vorgehen des Musikschutzverbandes betroffen wurden, haben ja unsere Veröffentlichungen bezüglich der Schwierigkeiten, die musikalische Führernaturen, wie GMD Prof. Dr. Fritz Stein-Kiel, GMD Fritz Busch-Dresden und GMD Hermann Abendroth-Köln hatten, gezeigt.

Es iſt auch nicht ſo, daß wir alle Klagen, die uns bezüglich des Muſikſchutzverbandes zugingen, veröffentlicht haben. Im Gegenteil haben wir uns wiederholt bemüht, ausgleichend zu wirken, ohne die Sache gleich an die Öffentlichkeit zu bringen. Die letzte Veröffentlichung in der Angelegenheit Dr. Buſchmann erfolgte aber mit vollem Bedacht deshalb, weil ſie ſymptomatiſch für den Verkehr mit dem Muſikſchutzverband iſt, der in verſchiedenen Orten Zwiſchenglieder eingeſchaltet hat, die in der Tonart ihres Verkehrs wohl geeignet ſind für den Umgang mit Caféhausbeſitzern, nicht aber für den Umgang mit Konzertvereinsvorſtänden und verantwortungsbewußten Dirigenten. Es iſt unſere Pflicht, ſolche Fehler des Muſikſchutzverbandes offen darzuſtellen, und Sache des Muſikſchutzverbandes iſt es, Mittel und Wege zu finden, dieſe Fehler, die offenſichtlich vorhanden ſind, für die Zukunft aus dem Wege zu räumen.

Was die von Dr. Georg Göhler angeführten koſtſpieligen Kontrollmaßnahmen betrifft ſo darf darauf hingewieſen werden, daß ſich doch gerade die Konzerte unſerer ſeriöſen Konzertveranſtalter in vollſter Öffentlichkeit abſpielen, ſo daß Kontrollmaßnahmen in der unſchönen Form, wie ſie Dr. Buſchmann angedroht wurden, wohl überhaupt nicht notwendig ſind. Wir ſind überzeugt, daß gerade unter dieſen Konzertveranſtaltern ſich kein einziger befindet, der auch nur einen Verſuch zu machen beabſichtigt, „ſchwarze Aufführungen" zu veranſtalten. Wollte er das, dann müßte er ja zuvor die Öffentlichkeit, für die er ſeine Konzerte veranſtaltet, ausſchließen.

Unſere Veröffentlichungen in Sachen des Muſikſchutzverbandes richten ſich keineswegs gegen die Komponiſten. Gerade die ZFM zeigt ja in jedem Heft, mit welchem Nachdruck ſie für unſere lebenden deutſchen Tonſetzer eintritt. Es liegt deshalb gerade uns ferne, die wirtſchaftliche Grundlage, die jeder Schaffende dringend braucht, unſeren Tonſetzern zu entziehen. Auch wir freuen uns, wenn durch den Muſikſchutzverband und ſeine Tätigkeit den lebenden Komponiſten ſowohl wie auch den Witwen und Waiſen unſerer Komponiſten und auch den Verlegern ſeriöſer Werke Mittel an die Hand gegeben werden, um nicht nur das Leben notdürftig zu friſten, ſondern auch weiter zu ſchaffen. Guſtav Boſſe.

Der gegenwärtige Stand der Blockflötenfrage.

Von Fritz Müller, Chemnitz.

Das Streben, altklaſſiſche Muſik ſtilecht wiederzugeben, hat verſchiedene alte Muſikinſtrumente zu neuem Leben erweckt. Während ſich Kielflügel und Klavichord, Gambe und Liebesviola innerhalb eines Vierteljahrhunderts langſam durchſetzten, iſt die Blockflöte, die vor wenigen Jahren viele kaum dem Namen nach kannten, über Nacht faſt zum Modeinſtrument geworden.

Drum ſoll in den folgenden Zeilen vom gegenwärtigen Stand der Blockflötenfrage die Rede ſein.

Die Blockflöte ſtand in der Zeit vor Bach in hoher Blüte. Sie hieß auch Plock-, Blochoder Schnabelflöte. Ihre fremden Namen waren Flûte à bec, Flûte droite und Flauto dolce. Wenn irgendwo nur „Flauto" ſteht, ſo iſt ſtets die Blockflöte gemeint. Als die Querflöte aufkam, wurde dem Worte „Flauto", wenn die Blockflöte nicht verwendet werden ſollte, ſtets „traverso" oder „traverſière" zugefügt.

Gleich den alten Violen baute man die Schnabelflöten choriſch. Es gab aber nicht bloß ein Inſtrument für jede der vier Stimmgattungen. Michael Prätorius (1571—1621) zählt in ſeinem berühmten Werk *Syntagma musicum* auf: Kleinflötlein in *g''*, Sopranflöte in *d''* und *c''*, Altflöte in *g'*, Tenorflöte in *c'*, Baſſetflöte in *f*, Baßflöte in *B* und Großbaßflöte in *F*.

Die Muſikanten beſaßen „Koppeln" genannte Sammlungen von Blockflöten und ſuchten von Fall zu Fall das paſſendſte Inſtrument heraus. Die Wahl richtete ſich darnach, welche Stimme man ſpielen ſollte, in welcher Tonart das Stück ſtand, und ob im Chor- oder Kam-

merton musiziert wurde. Zu bedenken ist auch, daß damals fast in jeder Stadt der Kammerton eine andere Höhe hatte.

Hundert Jahre später waren nicht mehr so viel Blockflöten im Gebrauch. Matthesson nennt in seinem 1713 erschienenen „Neu eröffnetem Orchester" nur drei Stimmgattungen, nämlich die in *f'*, *c'* und *f*. Bach, Telemann, Händel usw. verwendeten lediglich die Blockflöte in *f'*.

Als die Blockflöte aus ihrem Dornröschenschlaf erwachte, herrschte bei den Instrumentenbauern, die Blockflöten neu herstellten, und bei denen, die das Blockflötenspiel fördern wollten, keine Einigkeit. Jeder berief sich auf einen anderen Theoretiker der Vergangenheit. Manche wußten auch nicht, ob das alte Instrument, das ihnen als Muster diente, damals eine Blockflöte in *c''*, *h'* oder *a'* sein sollte. So entstand ein heilloser Wirrwarr. Die einen wollten Blockflöten in Quintabständen einführen, während die anderen streng darauf hielten, daß die Tenorform eine Oktave tiefer als die Sopranform klang und Alt- und Baßflöte im selben Verhältnis zu einander standen. Gegenwärtig bekämpfen sich in der Hauptsache zwei Ansichten. Hier will man die Blockflötenfamilie *a'*, *d'*, *a*, *d* stimmen. Dort hält man die Stimmung *c''*, *f'*, *c'* und *f* für vorteilhafter.

Da die Blockflöte in der Schulmusik und beim Laienmusizieren eine wichtige Rolle spielt, lernen viele durchs Blockflötenspiel unser Notensystem überhaupt erst kennen. Da kann unmöglich mit *A-*, *E-* und *D-dur* begonnen werden, wie es die *a-* und *d*-Stimmung erfordert. Die leichtesten Tonarten für die *c-* und *f*-Flöten hingegen sind *C-*, *G-* und *F-dur*, von denen ein Musikunterricht ausgeht, der vom Leichten zum Schweren fortschreitet.

Will man beim Verwenden der *a-* und *d*-Stimmung dennoch mit *C-dur* anfangen, so muß man die Blockflöten transponierend behandeln. Der Schüler bekommt Noten in *C-dur* und führt die entsprechenden Griffe aus. Was er aber spielt, klingt je nach der Stimmgattung des Instruments eine Sexte höher, eine Sekunde höher oder eine Terz tiefer. Bei der Tenorflöte in *c'* dagegen entsprechen Noten und Klangbild einander vollständig, während die *c''*-Sopranflöte eine Oktave höher klingt.

Führt man auf der Altflöte in *f'* die gleichen Griffe aus, so ertönt alles eine Quarte höher. Dennoch aber wird man diese Blockflöte nicht transponierend behandeln, weil es Bach und seine Zeitgenossen auch nicht taten. Sie zeichneten die Flautostimmen genau so auf, wie sie zu klingen hatten. Auch die Neuausgaben sind so eingerichtet.

Da man also beim Verwenden der *c-* und *f*-Flöten mit den einfachsten Tonarten beginnt, da das Transponieren vermieden wird, und da ein Instrument dieser Gattung sich bis zuletzt erhalten hat, so muß man die *c-* und *f*-Stimmung der *a-* und *d*-Stimmung vorziehen. Solange aber diese Stimmung noch nicht zur Einheitsstimmung geworden ist, möchten Blockflötengruppen, wenn sie überall mitwirken wollen, für Ausnahmefälle außer ihren Blockflöten in *c''*, *f'*, *c'* und *f* noch eine oder zwei Vertreterinnen der anderen Stimmung gewissermaßen als Nebeninstrumente bei sich haben.

Damit der Spieler auf Blockflöten der *c-* und *f*-Stimmung entferntere Tonarten rein blasen und ohne Mühe auch chromatisch spielen kann, versehen manche Instrumentenbauer die Blockflöten auf Wunsch mit Klappen, deren Zahl zwischen zwei und acht schwankt. Wenn das auch nicht stilecht ist, so stehe ich doch diesem Verfahren nicht gerade feindlich gegenüber. Hätte doch die Blockflöte gleich der Querflöte Klappen erhalten, wenn sie nicht vorher in den Dornröschenschlaf versunken wäre!

Entschieden aber lehne ich es ab, auch die Grifflöcher der Blockflöte mit Fingerklappen zu versehen, die Griffmechanik der Meyerflöte auf sie zu übertragen und Köpfe mit der Anblasevorrichtung der Querflöte bei ihr anzubringen. Solche Gebilde müßten Bastardflöten heißen!

Der Wiedererwecker der Blockflöte ist der Engländer Dolmetsch. In Deutschland baute Peter Harlan die ersten Schnabelflöten. Heute stellen viele Instrumentenbauer Blockflöten her. Die Namen der mir bekanntesten seien nach dem ABC geordnet: Johannes Adler

(M.*), Robert Barth (Stuttgart), Peter Harlan (M.), Gustav Herrnsdorf (M.), Wilhelm Herwig (M.), G. H. Hüller (Schöneck), Hans Jordan (M.), Walter Merzdorf (M.), Herm. Moeck (Celle), Gust. Mollenhauer (Kassel), Nowinsky (Frankfurt a. M.), F. G. Uebel (M.), Wunderlich (Siebenbrunn) und A. Wurlitzer (M.).

Die Preise der Instrumente sind niedrig. Für 4 Mark kann man schon eine Schulblockflöte in c'' erhalten, für 10 Mark eine Altflöte in f' und für ungefähr 20 Mark eine Tenorflöte in c'.

Für den, der schon musikalische Vorkenntnisse besitzt, genügt zum Erlernen des Blockflötenspiels die Grifftabelle, die den Werbedrucksachen der Instrumentenbauer beiliegt. An Blockflötenschulen kenne ich die von Enke (Käster, Berlin; Preis 2 Mark), Gofferje (Kallmeyer Wolfenbüttel; je Band 3.50 Mark), Götz (Tonger, Köln; 3 Mark), Kranz (Benjamin, Leipzig), Scherrer (Hofmeister, Leipzig; 2 Mk.), Woehl (Bärenreiterverlag, Kassel; 3.50 Mk.), Zastrau (Zimmermann, Leipzig; 2.50 Mk.).

Ein Verzeichnis dessen, was auf Blockflöten gespielt werden kann, erscheint im Bärenreiterverlag unter dem Titel „Literaturangaben für die Blockflöten". Arbeiten darüber, was unmittelbar für die Blockflöte bestimmt ist, sind in Angriff genommen. Reindell (Köln) hat z. B. untersucht, in welchen Kantaten und Kammermusiken Joh. Seb. Bach die Schnabelflöte verlangt. Die Arbeiten erscheinen im „Blockflötenspiegel" (Monatsschrift; Verlag Moeck in Celle; Preis vierteljährlich 1.60 Mark). Diese Zeitschrift unterrichtet über alles, was für den Blockflötenspieler von Interesse, enthält diesbezügliche Notenbeilagen und bringt auch Aufsätze über andere alte Musikinstrumente.

Bekannte Blockflötenspieler sind die bereits genannten Verfasser der Schulwerke, ferner Dolmetsch, Giesbert, Harlan und Krüger. In verschiedenen Städten Deutschlands bestehen Vereinigungen für alte Musik, deren Mitglieder vornehmlich die Blockflöte spielen. Es seien nur Collegium musicum (Leiter: Götz) in Köln, Krügers Gruppe in Celle und „Die Sackpfeife" in Bonn (Leiter: Giesbert) genannt.

Gegenwärtig pflegen vor allem Musikfreunde aus Laienkreisen das Blockflötenspiel, indem sie es nach Art edler Hausmusik betreiben. Der Berufsmusiker jedoch steht dem neuerwachten Instrument meist noch fremd gegenüber. Er wird aber bald gezwungen sein, zur Blockflötenfrage Stellung zu nehmen.**)

Lustiges von der Flöte.

Gesammelt von Hans A. Martens, Berlin.

Berufsumstellung.

Eines Abends steht ein hervorragender Cellospieler mit seinem ja immerhin etwas umfangreichen Instrument an der Haltestelle der Straßenbahn. Es regnet. Eine Bahn nach der anderen fährt überbesetzt vorbei. Endlich kommt ein Wagen, auf dessen vorderer Plattform sich nach Ansicht unseres Cellisten bei gutem Willen für ihn und seine „Begleitung" noch ein Platz finden würde. Auf seine höfliche Bitte an die Herrschaften, doch etwas zusammenzurücken, rührt sich nichts. Endlich kommen aus der Mitte in ruhigstem Tone die Worte: „Lern' erst Flöte!"

* * *

„Nach Sevilla . . . ."

Neben Viktor von Scheffel wohnte in Heidelberg lange Zeit ein Flötist, der unaufhörlich das Lied mit Variationen blies: „Nach Sevilla". — Voll Verzweiflung schrieb ihm eines schönen

*) M. = Markneukirchen.

**) Anmerkung der Schriftleitung: Es ist dies geschehen im Januarheft 1931 der ZFM von Seiten Hans Martens' in dem Aufsatz: Die Blockflöte in heutiger Zeit.

Tages der Dichter: „Ich bin von Ihrer Sehnsucht nach Sevilla im höchsten Grade überzeugt, bitte Sie aber herzlichst, sich sobald als möglich auf den Weg zu machen. Bis zur nächsten Station will ich gern das Fahrgeld bezahlen!" . . .

* * *

Der kranke Flötist.

Mit einem roten, weißgepunkten Taschentuch putzt er sich bei der Probe behaglich die Nase; die Flöte liegt ihm auf den Knien, während das Theaterorchester um ihn herum kräftig an der Arbeit ist. Plötzlich fährt der Herr Direktor wütend auf ihn los: „Warum blasen sie nicht?" — „Ich habe «tacet»." — „Wenn Sie krank sind, dann bleiben Sie gefälligst zu Hause, wenn Sie hier sind, dann müssen Sie blasen!"

* * *

Flötenkonzert vor Gericht.

Aus London wurde im Jahre 1922 berichtet: Ein Mann und eine Frau standen unter der Beschuldigung der Bettelei vor dem Richter. Der Polizeiagent, der sie arretiert hatte, erklärte, die beiden hätten einen „schrecklichen Lärm" gemacht, indem sie sang und er auf einer Flöte spielte, „ohne daß von Melodie die Rede war". Der Flötenspieler, der sich in seiner Musikerehre gekränkt erachtete, protestierte und machte sich erbötig, vor Gericht seine musikalischen Qualitäten auf der Flöte zu erweisen. Der Vorsitzende gebot darauf resolut: „Geben Sie dem Beschuldigten die Flöte!" Der Polizist gehorchte eiligst dem Befehl. Der Beschuldigte setzte die Flöte an den Mund und spielte mit großer Begeisterung ein Volkslied. Als er fertig war, gab der Vorsitzende seinen Beifall dadurch zu erkennen, daß er sagte, die Leistung sei ganz gut gewesen. Der Beschuldigte hatte sich und seine Frau freigeflötet. Beide kamen mit einem bloßen Tadel davon.

* * *

Die musikalische Schildkröte.

Ich besitze eine kleine Landschildkröte (Testudo graeca), die ich im Sommer in meiner Gartenlaube in einem Kasten halte. Ich hatte schon wiederholt beobachtet, daß sich die Schildkröte dicht an das Gitter des Käfigs drängte, wenn ich eine Melodie pfeife, oder wenn meine Frau ein Liedchen singt. Eines Tages kommt ein Freund zu mir und bringt seine Flöte mit, auf welcher er ein Meister des Spiels ist. Kaum hat er begonnen zu spielen, wird die Schildkröte ganz aufgeregt. Ich nehme sie heraus und setze sie auf den Tisch. Sie läuft sofort an die Stelle, wo mein Freund sitzt und flötet. Sie streckt ihren Kopf ganz heraus und schaut meinen Freund ganz verzückt an, als ob sie ihm die Töne vom Munde wegschnappen will. Wenn er mit dem Spielen aufhört, duckt sie sich und zieht ihren Hals in ihren Schildpanzer zurück. Bläst er aber auf seiner Flöte, so wiederholt die Schildkröte ihr aufmerksames Gebaren. Ich glaube also recht zu haben, wenn ich sage, daß meine Schildkröte höchst musikalisch ist.

Ein „Rundschau"-Leser.

* * *

Stimmungsbild.

Es geigt auf seiner Flöte
Ein jugendlicher Greis,
Mir wird's in Abendröte
Bald kalt und wieder heiß.

Ein Künstler singt pfeifend
Ein Lied auf grüner Flur.
Und stumm sag' ich ergreifend:
Wie schön ist die Natur!

Eines Briefkastenonkels dichtende Nichte Gundula.

Der Radio hörende Pan.

Auch Pan muß heut' die Technik preisen
Und schmeißt die Flöt' zum alten Eisen.

* * *

Die Flöte in der Ehe.

Der Musiker nennt die Ehe ein Konzert, in welchem die Liebe die Flöte bläst, die Kinderchen die Querpfeife, die Nachbarn die Trompete und der Mann zuweilen ein Hornsolo.

* * *

Unzufrieden.

Kleine Bahnhofswirtschaft. Der Gast bestellt sich zu seiner Tasse Kaffee eine Zigarre. Die Zigarre hat Nebenluft und brennt nicht.

„Bringen Sie eine andere Zigarre, Ober! Diese hat lauter Luftlöcher!"

„Es ist leider unsere letzte Zigarre, mein Herr. Vielleicht, wenn der Herr die Finger auf die Luftlöcher hält . . ?"

Steil erhob sich der Gast.

„Sie sind falsch informiert, Herr Ober: — ich wollte zu meiner Tasse Kaffee eine Zigarre rauchen, aber nicht Flöte blasen . . !"

* * *

Der Flötenspieler.

Er fühlt des Flötens Drang in sich,
So ward er denn ein Flöterich
Und blies das schöne Instrument
Besonders abends konsequent.
Ja, als die Lieb' in ihm erwacht,
Spielt er die Flöte Tag und Nacht;
Sein Schätzchen hört in Moll und Dur
Die ganze Flötenlitratur!

Da kam der Tag der tiefen Schmach,
An dem sie ihm die Treue brach;
Das setzt all' seiner Freud' ein Ziel,
Natürlich auch dem Flötenspiel.
Denn daß er, wie so Manche tun,
Zur Flöte sollte klagen nun,
Dafür schien ihm sein Loos zu trist;
Er wurde lieber Posaunist.

M. Schadek, in Musik gesetzt von F. Werther.

* * *

Rätsel.

Ich bin verliebt. In wen? 's ist mein Entzücken!
Gymnastik — mit den Lippen — treib ich viel
Mit meiner Braut, wobei auf ihrem Rücken
Die Finger tasten in nervösem Spiel.
Sie geht in Schwarz. Doch ist sie gar nicht traurig!
Mit hellen Silberstreifen prahlt ihr Kleid.
Sie singt den ganzen Tag. Bisweilen schaurig!
Doch ist sie erst in Form, gibt's eitel Freud'!

Ich hab' ihr auch gelobt — sie ist so schön —.
Auf Händen wollt ich sie durchs Leben tragen.
Ich halt' es auch getreulich. Wollt ihr's seh'n?
Und ihr Geschick ist gar nicht zu beklagen.
Ihr kennt sie nicht? Wie arm ist, wer ihr nicht
Voll Ehrfurcht naht, verschämt, mit Purpurröte
Verklärter Scheu im Angesicht,
Der besten Freundin: meiner Flöte.

Ein flötebegeisterter Studiosus.

* * *

Fritzens Flöte.

So grimmig oftmals seine Nöte —
Sein Genius lachte der Gefahr,
Und immer hat nach Fritzens Flöte
Getanzt Europas Fürstenschar.

Ihr, die ihm seinen Ruhm mißgönnte,
Bracht' er die Flötentöne bei
Und blies auf seinem Instrumente
Doch stets dieselbe Melodei.

Kater Murr.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die Sommerpause des Berliner Musiklebens scheint von Jahr zu Jahr einen immer kürzeren Zeitraum zu beanspruchen. Bis Ende Juni dauern die Konzerte an, ja, die Berliner Erstaufführung der Haydn-Lotharschen Oper „Die Welt auf dem Monde" ist sogar noch auf den 1. Juli verlegt. Und im Vorjahre fand bereits Mitte August die erste Première der neuen Saison statt. Dabei lassen sich die Berliner Musikfreunde selbst durch die größte Hitze nicht abschrecken, die Konzertsäle zu bevölkern. Wenn ein so vorzügliches Kammertrio wie Georg Kulenkampff, Emanuel Feuermann und Edwin Fischer sich hören läßt, das in der Wiedergabe des Brahms'schen C-dur-Trios Hervorragendes leistete, dann ist nicht nur der Beethoven-Saal, sondern selbst das Podium von Hörlustigen vollauf besetzt. Die Zahl derer, die den anregenden Schülerkonzerten des Stern'schen Konservatoriums (Leitung: Paul Graener) beiwohnen, ist mit zehntausend sicher nicht zu hoch geschätzt. Allein acht Veranstaltungen sind notwendig, um die Spitzenleistungen der Schüler vorzuführen, und der Eindruck, daß an diesem führenden Berliner Musikerziehungsinstitut gewissenhaft gearbeitet wird und kunstreife Talente heranwachsen, verstärkt sich von einem Konzert zum andern. Ein solcher Ausblick auf die künstlerische Leistungsfähigkeit der kommenden Generation ist hoffnungsvoll. Den Höhepunkt bildete eine Aufführung der Haydn'schen Jahreszeiten mit dem Orchester und Chor des Konservatoriums unter Mitwirkung von Susanne Holländer, Alfred Wilde und Albert Fischer und unter der Stabführung des bekannten Chordirigenten und Leiter der Chorklassen Bruno Kittel. Der Riesensaal der Philharmonie war bis auf den letzten Platz besetzt. Bei allen Bedenken gegen eine derartige Überfütterung mit Musik läßt man sich jedoch immer wieder gern davon überzeugen, daß allen gegenteiligen, mehr oder minder böswilligen Gerüchten zum Trotz die Liebe zur Musik im Volke unvermindert anhält. Und unter den heutigen Verhältnissen wäre es völlig verfehlt, einem voreiligen Pessimismus über die nächste Saison Raum zu geben. Eingeweihte wollen schon heute wissen, daß zunächst nicht weniger als zweihundertfünfzig große Konzerte für den kommenden Berliner Konzertwinter in Aussicht genommen sind. Von den kleineren Solistenveranstaltungen gar nicht zu reden. Ob die Schreier, die von einem völligen Zusammenbruch des Musiklebens fantasieren, sich endlich einmal durch die Tatsachen überzeugen lassen werden?

Neuorganisationen und durchgreifende Veränderungen werden sich im Berliner Musikleben kaum vermeiden lassen. Ein frischer Zustrom gewinnbringender Anregungen ist jederzeit zu begrüßen. Intendant Flesch vom „Rundfunk" will sich der Mühe unterziehen, durch Zusammenarbeit aller Konzertdirektionen und Opernhäuser einen Verteilungsplan für die kommende Saison zurecht zu legen, damit nicht zu häufig mehrere wichtige Veranstaltungen für den gleichen Abend angesetzt werden, während andere Tage fast ganz unbesetzt bleiben. So notwendig eine solche musikalische Verkehrsregelung auch ist, so wenig verspreche ich mir von einer praktischen Verwirklichung. Die Schwierigkeiten dieses Problems, deren ich mir selbst in meinen eigenen diesbezüglichen Verhandlungen mit der größten Berliner Konzertdirektion bewußt wurde, sind denn doch zu groß, als daß sie sich ohne weiteres beseitigen ließen. Zufälligkeiten spielen hierbei eine nicht zu unterschätzende Rolle. (Z. B. Verhinderung auswärtiger Künstler, die nur an bestimmten von vornherein feststehenden Tagen Zeit für ihr Berliner Auftreten erübrigen.) Die Konkurrenz nicht nur der Konzertdirektionen, sondern auch der Musikvereine als Selbstveranstalter ist allzu auffällig. Hier hilft nur die Zentralisierung der gesamten Musikorganisation in einer Hand — nach ähnlichen Prinzipien, wie es in Italien bereits eingeführt bezw. in Aussicht genommen ist. Aber darüber ließe sich allein ein Sonderartikel füllen.

Weitere Neuerungen des Musiklebens werden mit dem Dienstantritt des neuen General-

musikdirektors der Funkstunde, Eugen Jochum, zu erwarten sein, der indessen nicht vor August nach Berlin kommt. Kapellmeister Denzler von der Städtischen Oper ist entlassen. Es läßt sich denken, daß Intendant Ebert es diesem befähigten Dirigenten nicht allzu leicht gemacht hat, zumal da er die Berliner Linkspresse gegen sich hatte, die Fritz Stiedry als Generalmusikdirektor propagiert. Auch in diese, etwas undurchsichtigen Affären muß einmal Licht gebracht werden. Nunmehr ist Intendant Ebert auf der Suche nach einem neuen Dirigenten, der sich nicht allzu offenherzig als „Deutscher" bekennt. Er verfiel zunächst auf Karl Rankl, den früheren Assistenten Klemperers und späteren Kapellmeister in Wiesbaden. Man soll nicht Politik zu einseitig mit Kunst verquicken. Wenn aber ein Dirigent, der in mir vorliegenden Presse-Äußerungen sich einwandfrei als Kommunist dokumentiert hat und sich schroff für den revolutionären Kampf der Arbeitermusik gegen die „Bourgeoisie" aussprach, als Dirigent der bürgerlichen „Städtischen Oper" gerade demjenigen bürgerlichen Kreise vorgesetzt wird, aus dessen Gemeinschaft er sich infolge seiner Einstellung selbst ausgeschlossen hat, so ist das keine Empfehlung für das Institut. Urplötzlich wurde das schon der Presse angekündigte Engagement Rankls wieder rückgängig gemacht. An dem wütenden Gebell der kommunistischen „Roten Fahne" erkannte ich, daß einzig und allein meine Charakterisierung Rankls in meiner „Kulturkorrespondenz für Musik" den Intendanten Ebert bewogen hat, von einem Vertrag mit Rankl abzusehen. Ich nehme an, daß es für den Leser mitunter recht interessant und aufschlußreich ist, einmal einen flüchtigen Blick hinter die Kulissen musikpolitischen Getriebes zu werfen, und man wird die Überzeugung gewinnen, daß das Amt als „Hüter der Tradition", das mir so gern ironisch von der Gegenseite zum Vorwurf gemacht wird, mancherlei Annehmlichkeiten birgt. Jetzt geht Intendant Ebert darauf aus, dem aus Schwerin vertriebenen Kapellmeister Ladwig eine neue Heimat zu bieten. Noch vor der Sommerpause beginnen in der Städtischen Oper die Proben zu der im Dezember stattfindenden Uraufführung der Oper „Smee" von Franz Schreker — eine wohl kaum zu rechtfertigende Inanspruchnahme des Personals, das durch die sommerliche Unterbrechung wenig genug von den Proben profitieren dürfte.

Zwei Premièren fanden noch im Monat Juni statt. In der Städtischen Oper galt ein bunter Abend zunächst dem Lebensjubiläum Strawinskys, dessen „Petruschka" erstmalig an dieser Stelle in Szene ging. Es war eine wohlabgerundete, durch mancherlei individuelle Züge der Choreographie Lizzie Maudricks ansprechende Aufführung. Es folgte erstmalig Puccinis liebenswürdiger Einakter „Gianni Schicchi" mit Hans Fidesser, Gerhard Hüsch und Elisabeth Friedrich in den Hauptrollen. Auch mit dieser Darbietung durfte man vollauf zufrieden sein. Die einwandfreie musikalische Leitung lag in den Händen von Robert F. Denzler, der damit dem Opernhaus seinen letzten künstlerischen Dienst erwiesen hat. — In der Staatsoper erschien kurz vor Saisonschluß die Operette „Wiener Blut" von Johann Strauß auf dem Spielplan. Eine regelrechte Sommerpremière, ohne künstlerisch hohen Ansprüchen genügen zu können, mit Ausnahme von Vera Schwarz, Margarete Slezak und Marcell Wittrisch ein zweitrangiges Ensemble. Die Hauptpartien opernhaft, die Nebenrollen schlecht und recht operettenmäßig besetzt. Ein unverkennbarer künstlerischer Zwiespalt, unter dem gar manches Operntheater leidet, das mit Opernkräften Operetten zur Aufführung bringen will. Die bekannten zündenden Walzermotive in diesem inhaltlich leicht angestaubten Schwanengesang des Walzerkönigs taten das Ihrige, um eine beifallsfreudige Stimmung zu erzeugen.

Wer da des Glaubens ist, daß der Sommermonat Juni nur durch kleinere Konzertveranstaltungen ausgefüllt sei, der ist im Irrtum. Zu erwähnen ist insbesondere ein Kompositionsabend zu Ehren des früheren Berliner Akademiedirektors Carl Thiel anläßlich seines 70. Geburtstages. Die Chorvereinigungen der Hedwigs-Kathedrale und St. Ursula unter Leitung von Hermann Pabel und Karl Pohl boten eine geschickte Zusammenstellung Thielscher Chorwerke und Volksliedbearbeitungen, darunter die wertvolle fünfstimmige Motette über die

Credo-Intonation mit ihrem gefühlstiefen Mittelsatz. Kammersänger Prof. Ludwig Heß stellte sein sympathisches Organ in den Dienst einiger Sologesänge. Thiels kunstvolle Technik, sein tiefer religiöser Ernst und sein reger Erfindungsgeist feierten Triumphe. Schade, daß wir in Berlin diese nimmermüde Arbeitskraft verlieren mußten! Aber es ist nicht das erste Mal, daß Berlin seine geistigen und künstlerischen Schätze nicht zu würdigen weiß. — Ein Hausmusikkonzert vermittelte die Bekanntschaft mit neuen Werken zweier junger Künstler, denen ich eine bedeutende Prognose von jeher gestellt habe: Kurt Thomas und Günther Raphael. Beide verwurzelt mit dem Geiste Bachs, subjektiver Raphael in seinen Klavier- und Chorwerken mit scharf profilierter Thematik, beide uns auch in den diesmaligen Werken als erfreuliche und gesunde Begabungen der Gegenwart entgegentretend. — Unter Leitung von Ulrich Gebel stellte sich eine „Kammermusikvereinigung national-sozialistischer Musiker" vor, die mit klassischen Werken den Beweis erbrachte, daß sie etwas gelernt hat und ihre Kenntnisse in einer befriedigenden Weise anzuwenden weiß. — Neue Musik bot noch ein Konzert der IGNM mit einer hölzernen Orgelsonate von Milhaud, einem verkrampften Streichquartett von Arthur Schnabel und einem erschreckend nüchternen „Kammerkonzert für Klavier und Violine mit Begleitung von dreizehn Bläsern" von Alban Berg, dem ich niemals eine Begabung abgesprochen habe, wenn auch diese Klangperversität voll stilistischer Verworrenheiten nicht dazu angetan ist, die günstige Meinung über Berg zu vertiefen. — Als letztes der großen Konzerte sei die Aufführung der Faustscenen von Robert Schumann durch den Hochschulchor und das Berliner Sinfonieorchester unter Stabführung von Franz Schreker erwähnt, der zwar kein geborner Dirigent ist, aber die Mitwirkenden in einer mit entschiedener Feinsinnigkeit gepaarten sensitiven Weichheit der Zeichengebung ganz annehmbar zusammenhielt. Die Solisten waren mäßig.

Schließlich sei noch einer Neuerung im Berliner Konzertleben gedacht, die eine seltsame Bereicherung des Musikbildes darstellt: „Serienkonzerte" — d. h. Veranstaltungen mit gleichem Programm analog den Vorführungen des Kinos und Varietés, eingeführt von Hellmut Baerwald und Jochem Sachs mit einem Künstler-Kollektiv, das sich zur Interpretation eines künstlerisch durchaus befriedigend dargebotenen Programms ausgerechnet einen Caféhaussaal voll übertriebenem Luxus am Kurfürstendamm ausgesucht hatte. Warum ein Serienkonzert mehr Erfolg versprechen soll als mehrere Konzerte mit stets wechselnder Vortragsfolge, ist das Geheimnis seines Erfinders. Mit solchen äußerlichen Mitteln wird eine Neuorientierung des Konzertwesens schwerlich durchzuführen sein.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Länger, als es die allgemein verbreiteten Musik- und Theaternöte erwarten ließen, hat sich die Unternehmungsfreude in den Sommer hinein erhalten. So brachte die Kölner Oper neben dem unvermeidlichen, aber doch in dieser Form einer Revue und Posse zugleich nicht mehr recht genießbaren „Weißen Rößl", Mozarts viel umstrittenes „Cosi fan tutte", in der Inszene die Abschiedsleistung des zu Hartung nach Darmstadt gehenden Hans Strohbach, musikalisch von Szenkar recht flüßig geleitet, außerdem eine, vom Publikum erwünschte Wiederholung des „Ringes" und, als Studienaufführung der Opernklasse der Hochschule, Lortzings wunderschöne „Undine", die ebenfalls wiederholt werden mußte, ein deutlicher Fingerzeig dafür, daß man auch mit solch edler, leichter Kost sein volles Haus finden kann. Von den jugendlichen Darstellern verdienen besondere Anerkennung Wilhelm Otto, Paul Lodder, Walter Kocks, Paul Heidmann, Willy Petz und vor allem Gustav Loose, aus dem gewiß noch einmal ein ausgezeichneter Mime und David werden wird. Unter den Damen seien Anneliese Schaefer, die noch sehr junge aber gewandte Vertreterin der Undine genannt. Das Verdienst der glänzenden musikalischen Leitung gebührte Prof. Carl Ehren-

berg. Im besten Sinne jugendlich ging es auch in dem Gastspiel der „Vier Nachrichter" zu, von denen in der Parodie „Hier irrt Goethe" die Geschäftemacherei der Ludwig-Tauber usw. witzig verspottet wird. Arthur Kutscher, der einstige Freund Wedekinds, hatte diese Schar ausgesandt, und sie haben das Erbe der „Elf Scharfrichter" gut verwaltet. Die Kölner „Musikantengilde", ebenso junge strebsame Musiker, boten als Uraufführung ein Taglied mit Variationen für Flöte und Streicher des Heidelberger, in Köln wirkenden Wilhelm Maler, dazu Stücke von Bach, Telemann. Unzeitgemäß im wahren Sinne des Wortes war dagegen eine Aufführung der Mahlerschen Siebenten Sinfonie unter Szenkar im Opernhauskonzert. In seiner pseudophilosophischen Aufgeblasenheit, seiner musikalischen Leere stößt dieses Machwerk heute nur noch ab, und man begreift eine Zeit nicht, welche hier Tiefsinn und Fortschritt suchte! Mahlers Zeit scheint überhaupt endgültig vorüber zu sein, woran auch einzelne gelegentliche Aufführungen durch seine Freunde Mengelberg und Bruno Walter samt Klemperer nichts mehr ändern werden. Der Westdeutsche Rundfunk, der im Rahmen der Sommerausstellung Kölns eine eigene Woche einrichtete, bot Lieder von Westerman, Pfitzner und Groß, eine Violinsonate von Haas-Köln, d'Alberts 2. Klavierkonzert mit Heinz Jolles, Haydns „Tobias" unter Zimmermann, Wagners „Götterdämmerung" unter Buschkötter und die „Lustigen Weiber von Windsor" unter Anheißers Leitung mit Kühn als Dirigenten. Der Kölner Männergesangverein beging sein 90jähriges Bestehen durch einen Festkommers, während das eigentliche Konzert auf den Herbst verlegt ist. U. a. wurde Hermann Abendroth zum Ehrenmitglied des Vereins ernannt, der in seiner Dankesansprache mit Recht auf die Bedeutung des derzeitigen Dirigenten Prof. Richard Trunk hinwies. Weniger Erfreuliches ist vom Rheinischen Sängerbund zu berichten, dessen Versammlung eine Nachprüfung der Kassenverhältnisse verlangte, eine böse Erinnerung an die Vorgänge um Redlin-List. Düsseldorf brachte gleich Köln eine vollständige „Ring"-Aufführung, außerdem das altbekannte Ballett „Coppelia" von Delibes und Leo Blechs „Versiegelt", schließlich, als Abschiedsvorstellung für die Herren Störring und Görlich den „Tannhäuser" unter Horenstein. Auch in dem nahen Duisburg gab es einen Abschied: Eugen Jochum beschloß seinen Zyklus der Beethovenschen Sinfonien und damit auch seine hiesige Wirksamkeit, um nunmehr an den Berliner Rundfunk zu gehen. Auch der bisherige Duisburger Konzertmeister Grevesmühl, ein einstiger Schüler Pfitzners, nahm an diesem Abend seinen Abschied. Überhaupt ist noch nie wohl der Wechsel so beständig gewesen wie in diesem Jahre: Intendant Götze verläßt Oldenburg, um nach Magdeburg zu gehen. Sein Nachfolger wird Dr. Rolf Roennecke sein. Auch der Oldenburger Kapellmeister Johannes Schüler geht fort, ohne daß sein Posten schon wieder neu besetzt wäre. In Mainz wurde der Züricher Intendant Paul Trede gewählt, der sich früher schon in Kiel, in Düsseldorf und Essen betätigt und ausgezeichnet hatte. Im Essener Waldtheater bot die Folkwangschule eine famose Aufführung des „Sommernachtstraums" von Mendelssohn, wobei der, nun auch sein Amt aufgebende Rudolf Schulz-Dornburg als Oberon mitwirkte. — Bochum brachte zum Gedächtnis des 10jährigen Bestehens des Musikvereins Haydns „Jahreszeiten" unter Reichweins Leitung. Wiesbaden stellte eine neue Operette der bekannten Doppelfirma Walter Götze-Bibo heraus, die nach einem Lustspiel von Leo Lenz geschaffene „Für eine schöne Frau", eine Episode aus Napoleons Leben. Willy Kraus leitete das gefällige, an Anspielungen auf die rheinische „Besatzungszeit" reiche Stück mit bestem Gelingen im Staatstheater. Sein Kollege Rankl bot im Kurhaus neue Musik von Hugo Herrmann (Violinkonzert), Ernst Toch (Bunte Suite), recht dünne, kunsthandwerkliche Arbeiten, während Dr. Ernst Laaf mit seinem Madrigalkreis Neues von Karl Marx-München, Pepping, Hindemith, Herrmann und Slavenski, endlich Orff bot, wobei bezeichnenderweise die slawischen Chorlieder Slavenskis am besten gefielen: hier ist nationale Musik im schönsten Sinne. Zum ersten Kapellmeister wurde Karl Elmendorff aus München, bekannt als Bayreuther Dirigent, berufen. Anderorts geht der Kampf um die Erhaltung von Bühnen und Orchestern weiter: die Bürgerschaft von Hagen hat, angeregt vom Präsidenten der Deutschen Bühnengenossenschaft Erich Otto, eine Werbe-

kundgebung zugunsten des Theaters abgehalten, der man nur den besten Erfolg wünschen kann. In Krefeld geht Intendant Martin, um die Vereinigten Stadttheater von Kiel zu übernehmen. In Dortmund laufen die Verhandlungen um die Frage der Auflösung des Orchesters noch immer hin und her. Für diese Städte ist es wirklich ein „Sommer des Mißvergnügens", der die Frage der Existenz ihrer besten musikalischen Kräfte endgültig regeln soll.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Ob man es gerade Wiener Musik nennen darf, worüber ich hier zu berichten habe, ist wohl fraglich. Denn die bis in den Juni hinein verlängerte Konzertsaison brachte das denkwürdige und viel besprochene Ereignis des „Zehnten Musikfestes der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik", zu dessen Abhaltung diese vor 10 Jahren auf gut österreichischem Boden, in Salzburg begründete internationale Gesellschaft eben Wien ausersehen hatte. So schmeichelhaft dies für uns ist, so wenig dürfen wir uns darüber im Unklaren sein, daß es zugleich auch für die Angehörigen der neuen Richtung eine Empfehlung in sich schließen sollte. Ist doch, nach den Begrüßungsworten des Präsidenten, Prof. Edward J. Dent aus Cambridge, „eine Aufführung in der klassischen Stadt Wien an und für sich eine Stempelung zum Klassiker". Von solchen inneren Auspizien getragen, konnte es dem Fest auch an äußeren Ehren nicht fehlen. Es wurde eingeleitet durch einen Empfang im Rathause, bei dem nicht nur der Bürgermeister von Wien, sondern auch der österreichische Bundespräsident in anerkennenden Worten des Zusammenhangs dieser neuen Musik mit der alten gleichsam ex cathedra gedachte. Gerade diese Hinwendung zum Offiziellen macht es nötig, zur richtigen Beurteilung der Sachlage ein grundsätzliches Wort vorauszuschicken: nicht die neue Musik als solche kam bei diesem Fest zur Geltung, sondern bloß die Musik der Angehörigen einer bestimmten Gruppe von Neuerern, man könnte von einer Sekte sprechen, und zwar ist es die Sekte der intransigenten Modernsten, die sich eben in jener internationalen Gesellschaft zusammenfanden. Wir erhielten also nicht etwa einen Überblick über das Neuere der Musik, sondern nur einen kleinen Ausschnitt als Einblick in die Tätigkeit der Angehörigen einer bestimmten Richtung, einen Ausschnitt, der gar nicht allgemein maßgebend war und keinen Rückschluß zuließ auf den Stand und die Art der neuzeitlichen Musik überhaupt. Wenn man also von neuzeitlicher Wiener Musik sprach, so hätten hier Künstler wie Josef Marx, Franz Schmidt, von den Verstorbenen vor allem Carl Prohaska, sodann Erich Korngold, Egon Kornauth, von den jüngeren etwa Rudolf Kattnigg und viele andere, uraufgeführt werden müssen. Wien also befand sich lediglich in der Rolle des höflichen Gastgebers, der eine fremde Gesellschaft bei sich empfängt, aber für die ihm wesensunverwandte und einseitige Einstellung seiner Gäste nicht verantwortlich gemacht werden kann. Es war auch nicht, wie es öfter bezeichnet wurde, das „X. internationale Musikfest in Wien", denn auch innerhalb der zahlreichen internationalen Komponisten kamen nur die in jener „Gesellschaft" als Vereinsmitglieder eingetragenen zu Worte.

Man kennt im allgemeinen die neue Methode „Musik zu machen", die sich in der Ablehnung alles Überkommenen, des sinnvoll und stetig Gewordenen, in dem Verwerfen jeglicher Tradition äußert, damit also eigentlich ihre Wurzellosigkeit eingesteht: alles was als formgebendes Prinzip galt, wurde über Bord geworfen, die Tonalität, die Gesetzmäßigkeit, die Harmonik, die zielstrebige Architektur des Kunstwerks, wie sie sich aus dem sinnvollen thematischen Aufbau und dem zwingenden Gebot des Rhythmus ergibt, all das mußte fallen — und nicht zuletzt: der Wohlklang selbst, die Schönheit des Tons, die klingende Akkordik. Diese Besonderheiten der „neuen Musik" fanden wir bestätigt durch die Erfahrungen dieses Festes in Wien, und noch manches andere dazu. So fällt im allgemeinen eine gewisse Brutalität in der Tongebung auf, eine Freude an Wildheit in Form und Klang, die rohesten

Krafteffekte finden wir selbst in einem Klavierkonzert, und den unentbehrlichsten Teil der Instrumentation bildet da wie dort das Schlagzeug. Führend sind selten die Streicher, meist das Blech, die Vorliebe für Mißtöne und Mißklänge gibt dieser Musik aber auch dort, wo sie ganz ernst genommen werden will, etwas Fratzenhaftes, Verzerrtes. Sie steht sich aber auch selbst im Licht, denn durch die Vermeidung der Tonalität und einer natürlichen Harmonik beraubt sie sich selbst der Kontrastwirkung: die Undifferenziertheit wird zum Prinzip. Alle nationalen Unterschiede sind verschwunden: der Russe schreibt genau so wie der Italiener, der Pole wie der Deutsche, sie alle sprechen ein musikalisches Volapük, mischen einen differenzlosen Tonbrei zusammen, der im besten Falle eine Reihe schillernder kaleidoskopartiger Bilder erkennen läßt.

Zwei Orchesterkonzerte und zwei langmächtige Kammermusikabende vermittelten uns die Bekanntschaft mit einer großen Zahl neuer Werke, denen man fast durchweg ernstes Streben und technische Fertigkeit zubilligen muß.

Conrad Beck, ein junger Schweizer, gibt seinem Orchestercapriccio den Verlegenheitsnamen „Innominata"; er fügt in ein atonales Sturmgebraus kleine imitatorisch gearbeitete Stückchen voll kontrapunktischer Zierlichkeiten ein; ein rein tonaler Mittelteil zeigt guten wirksamen Streichersatz. Ebenso ansprechend ist das 2. Klavierkonzert des Russen Nikolai Lopatnikoff. Es dürfte von den Internationalen als sehr zahm angesehen werden, denn es enthält einen sehr guten, dankbaren Klavierpart (den der Züricher Walter Frey ausdrucksvoll spielte) und im 2. Satz ein originell gesangliches Klaviersolo (Andantino), das sich von der dumpf gehaltenen Begleitung aparter Fehlklänge gut abhebt. Ziemlich wirkungslos blieb dagegen das „Vorspiel zu einer altgriechischen Tragödie im Vierteltonsystem" des Tschechen Miroslav Ponc. Man fragt sich, wozu Vierteltöne, wenn der gleiche wüste Lärm auch mit ganzen oder halben erreicht werden kann? Aber das Programmbuch belehrt uns, daß „die Bichromatik des Werkes vorwiegend vertikal und dabei ein ausgezeichnetes Beispiel für die Überleitung des Tones in volle Bichromatik ist, deren Klangexpansion mit dem chromatischen und diatonischen Klang konfrontiert wird, um die Pluralität des Vierteltonausdruckes aufzuzeigen". Recht schön. Was aber hat dieses brutale ehrfurchtslose Lärmen mit einer griechischen Tragödie zu tun? Der Ausklang in einen halbtonalen simplen Schlußsatz sieht aus wie ein Widerruf des Prinzips und bleibt wirkungslos wie das Ganze. Wenig Charakteristisches bietet das Violinkonzert von Karel Hába (dem jüngeren Bruder des Vierteltontheoretikers Alois Hába), der zarte Geigenton wird durch ein Riesenorchester fast erdrückt. Ausgesprochenen Publikumserfolg hatten die „Sechs katalanischen Lieder für Sopran und Orchester" eines Spaniolen mit Namen Robert Gerhard; eines davon mußte sogar wiederholt werden. Der Komponist verwendet hier nämlich schöne nationale Volkslieder und hat ihnen eine in Rhythmus und Farbe gut kontrastierende und abwechselnde aparte Begleitung hinzugefügt. Die Sängerin Conxita Badia d'Agusti aus Barcelona holte sich damit einen Separaterfolg. Die Tanzsuite „Bal vénitien" des Franzosen Claude Delvincourt, lebhaft im Rhythmus und entschieden in ihrer kräftigen Schlagzeuginstrumentation, gab dem ersten Orchesterkonzert einen stark lärmenden Abschluß. Fünf Dirigenten hatten sich in ihre mühevolle und eigentlich so wenig dankbare Aufgabe geteilt: Ernest Ansermet aus Genf, Karel Ancerl und Otakar Jeremias aus Prag, endlich Roger Desormiere aus Paris neben dem Wiener Anton Webern.

Am unergiebigsten erwies sich die Auslese dieser neuen Musik auf dem Felde der Kammermusik, die doch der Prüfstein für wahre Begabung sein soll. Selbst ein Malipiero befriedigte da nicht ganz, mit seinem Streichquartett „Cantari alla Madrigalesca"; es irritierte durch sein Schwanken auf dem neuen Wege zwischen dem Neutönertum und dem älteren italienischen Schönheitsideal. Eine Flötensonate des Deutschböhmen Fidelio Finke zeigt den Anhänger der „motorischen Schreibart" und mußte daher im langsamen Satz versagen. Wenig Eindruck hinterließ eine Sonatine für Viola und Klavier des Engländers Walter Leigh. Den

eigentlichen Publikumserfolg des Abends hatte auch hier wieder die vokale Nummer, die „Kinderlieder zum Preise Gottes und der Sonne" des Polen Boleslaw Woytowicz, reizend vorgetragen von den Wiener Sängerknaben. Dagegen blieb der Schlußeffekt mit dem völlig unpersönlichen Bläserquintett des Tschechen Josef Mandič völlig aus.

Mit einer anregenden Komposition des Engländers Arthur Bliß, einem Quintett für Oboe und Streicher, setzte das zweite Kammermusikkonzert ein. Aber auch hier hatten wir die Empfindung, daß natürliche Talente durch die Methode, durch das neue Justamentprinzip zu Schanden werden müssen. Und das mußte so mancher der hier Aufgeführten an der (ausgebliebenen) Wirkung seiner Komposition spüren. So der Tscheche Karl Reiner mit einer „kleinen" (aber recht lang geratenen) Klaviersonate, der Österreicher Leopold Spinner mit seinem Streichtrio, und auch Rieti, der neben einem Streichquartett noch eine „Serenade für konzertante Violine und elf Instrumente" beisteuerte. Gegen Schluß des Konzerts hob sich merkwürdigerweise die Wirkung, durch die abwechslungsreichen und witzigen „Acht Bagatellen für Streichquartett und Klavier" von Jean Françaix und das kraftvoll musizierende Nonett des Magyaren Tibor Harsanyi. Bloß der Vollständigkeit wegen erwähne ich die Klaviersonate des Österreichers (armes Österreich!) Julius Schloß, ein fantasieloses Machwerk, das eigentlich nicht einmal eine Erwähnung verdiente.

Den Eindruck improvisierender Willkür machte auch im 2. Orchesterkonzert das „Ständchen" von Eduard Erdmann, der es sich förmlich zur Ehre anrechnet, daß „konstruktive thematische Arbeit vermieden" und das „melodische Material nicht durchgearbeitet" wird. Immerhin, in kleinen Episoden dringt der Musiker doch an die Oberfläche, so sehr sich auch der Neutöner dagegen wehrt. Nicht mehr der Musik zuzurechnen sind Produkte wie das sogenannte „Zweite Klavierkonzert" von Norbert von Hannenheim, es ist nur mehr eine Parodie zu nennen. Ebenso gehört die „Sinfonie für Blechblasinstrumente und Schlagwerk" unsres angeblichen (so schlecht kann ein Österreicher komponieren?) Landsmannes Hanns Jelinek in den Bereich der musikalischen Karikatur. Gute Qualitäten zeigt das Violinkonzert des Polen Jerzy Fitelberg. Die Křenek'schen Gesänge „Durch die Nacht" waren für Wien nicht neu. Auch nicht die Musik zu Goethes „Triumph der Empfindsamkeit", welches Stück im Akademietheater anläßlich des Musikfestes gegeben wurde. Die Musik wirkt als Suite im Konzertsaal spannender, lebendiger und theatralischer als im Theater selbst. Man vermißt die musikalischen Seitenstücke zu Goethes Grillen und Scherzen.

Man sieht: die Ausbeute dieser Wiener Festtage war nicht gerade beglückend. Gewiß freuen wir uns, wenn zeitgenössische Talente nicht mehr hungern und verkannt werden. Aber es handelte sich hier nicht um die Angst davor: denn die Aufmerksamkeit wird doch nur, wie man sieht, auf solche gelenkt, die es verstehen, sich der Konjunktur anzupassen; es liegt Methode darin, diese bewußt aggressive Richtung zu fördern, eine revolutionäre Clique, die ihre zerstörerische Absicht gar nicht verhehlt, sondern offen zugibt, ja darauf noch stolz ist. Wenn diese einseitige Richtung aber offiziell zum künstlerischen Ausdruck des Zeitgeistes gestempelt wird, so müssen wir dagegen aber schon ganz energisch protestieren. Die Ernsten und Begabten unter den Neuen müßten es sich ja auch selbst verbitten, mit den musikalischen Exzedenten, mit denen, die nur musikalischen Unfug treiben, in einen Topf geworfen zu werden. Nichts ist verderblicher als das Gewährenlassen einer Art musikalischer Parteiformierung. Und mancher von den Aufgeführten hat sich vielleicht bloß deshalb angeschlossen, weil ihm damit die Aufführungsmöglichkeit gegeben war. Es ist auch nicht zu übersehen, daß die sozialdemokratische Gruppe der Wiener Musikkreise zu Ehren der internationalen Gäste ein besonderes „Arbeitersinfoniekonzert" gab, mit einem aus Schönberg, Alban Berg und — Gustav Mahler bestehenden Programm. Wie kommt Mahler in diese Konstellation? Er hätte sich's bei Lebzeiten sogar verbeten. Und warum gerade er, der doch durchaus nicht für die Schönbergsche Richtung eingenommen war? Bloß weil er in Wien komponierte und Direktor der Wiener Oper war? War das nicht Richard Strauß auch? So offen hätte man klugerweise die

Karten nicht zeigen sollen. — — Zwar ließ man ja Strauß nicht ganz beiseite: seine Festfanfaren leiteten die Eröffnungsfeier im Rathaus ein, in den Konzerten aber gönnte man ihm natürlich keinen Platz; übrigens wirkten jene Festfanfaren durch ihre unendliche Gedehntheit und mangelnde innere Steigerung und Schlagkraft eher ermüdend als befeuernd. Auch der Schubertsche Militärmarsch in *D*, mit dem der Rathausempfang abgeschlossen wurde, fiel infolge eines unglücklichen Arrangements für Blechbläser ab.

Was übrigens Schönberg angeht, so tat sein Chor „Friede auf Erden", von ein paar schrullenhaften Stellen abgesehen, gute Wirkung, er gehört ja auch einer der früheren, so oft veränderten Richtungen des Komponisten an; dagegen konnten wir bei einem seiner neuesten Werke, der „Begleitmusik zu einer Lichtspielszene", nicht der Überzeugung des Programmschreibers sein, daß „die suggestive Kraft des Stücks so groß sei, daß man auf die Demonstration des Lichtspiels verzichten könne". Die Musik bleibt gegenüber dem gedachten Vorgang zu abstrakt und begnügt sich mit mehrdeutigen dynamischen Effekten. Ungleich stärker in der Wirkung und im Wert sind die drei, nach Baudelaire in Stephan Georges Übersetzung komponierten Lieder „Der Wein" von Alban Berg. Sie sind gesanglich und ihr Orchesterpart enthält gute Einfälle.

Die Oper steuerte zum Feste eine glanzvolle Aufführung von Wellesz' „Bacchantinnen" bei.

(Der Umfang dieses Berichts macht es unmöglich, auf andere, z. T. wichtige Ereignisse der gleichen Zeit, wie z. B. auf den Wiener Wettbewerb für Geige und Gesang, einzugehen; ich muß mir dies auf meinen nächsten Bericht aufsparen.)

Musikalisches Silben-Preisrätsel

von Friedel Thomas, Düsseldorf.

Aus den Silben:

a — al — aw — b — c — c — ca — chord — crü — de — dif — disch — e — e — e — e — eb — es — ex — fe — fla — ge — geg — ger — ho — i — iew — in kehl — ket — kopf — la — le — lett — li — lif — lings — ly — man — mo — mus — mus — ne — ner — nett — ni — ni — nie — nis — nisch — nus — nus — o — o — pho — pho — pi — po — pres — ran — ren — rhyth — ri — schil — sep — si — ski — spi — ta — ta — te — tett — ti — to — tra — tri — wa — wi — wi

sind 26 Worte zu bilden, deren Anfangs- und Endbuchstaben, beide von oben nach unten gelesen, die Anfangsworte einer Oper von Richard Wagner ergeben.

1. Komponist der Ostersequenz
2. Kunstrichtung
3. Kammermusikkomposition von Beethoven
4. Moderner russischer Komponist
5. Name für Erda im „Siegfried"
6. Suitensatz
7. Wiener Hoforganist des 17. Jahrhunderts
8. Vorläufer des Fagotts
9. Verbotener Schritt im strengen Satz
10. Moderner Bühnenkomponist
11. Saiteninstrument
12. Berliner Kantor
13. Einstimmigkeit
14. Berühmter Geiger der französischen Schule
15. Zwei Trombenstimmungen
16. Fachsprache in der Musik
17. Kleine Flöte
18. Viertonreihe
19. Bestandteil der Psalmtonmelodien
20. Liquescierendes Neuma
21. Bewegung
22. Ganztonschritt in der Es-dur-Tonleiter
23. Kirchentonart
24. Vertreter d. Palestrinastils in der röm. Schule
25. Person aus einer Oper von Cornelius
26. Teil des menschlichen Stimmapparates.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. Oktober an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung gelangen insgesamt sieben Preise zur Verteilung, über die das Los entscheidet, und für die Bücher nach freier Wahl der Preisträger aus dem Verlag von Gustav Bosse zur Verfügung stehen. Die Preisstaffelung ist folgende:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—

Für richtige Lösungen, die in besonders gelungener Form (Dichtung, Komposition und dgl.) eingesandt werden, behalten wir uns eine gesonderte Prämierung und gegebenenfalls auch Veröffentlichung vor. Z.

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels

von Anna Börner, Bremen (Maiheft 1932).

Aus den angegebenen Silben waren die folgenden 29 Worte zu finden:

1. Brambach
2. le Laudi
3. Instrumentierung
4. cantabile
5. Klavichord
6. Elegie
7. Intermezzi
8. Neumen
9. Dreiklang
10. Intrade
11. Effrem
12. segue
13. chevalet
14. orgue
15. Erb
16. Nänie
17. Erler
18. Nonenakkord
19. Aida
20. Thomas
21. Unichordium
22. Rameau
23. Undine
24. Naxos
25. Delibes
26. Belmonte
27. Erhöhungszeichen
28. Rolland
29. Undecime

Der sich aus den Anfangs- und Endbuchstaben ergebende Ausspruch Beethovens lautet: „Blicke in die schöne Natur und beruhige dein Gemüt über das Müssende!"

Auch die diesmalige Aufgabe hat viele und schwere Seufzer ausgelöst. Wir lassen Herrn Gottschalk als „Einen für viele" darüber berichten:

Des Rätsellösers Leid und Freude.

Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer;
Wo nehme ich alle die Namen her,
Die eine Dame sich ausgedacht,
Womit sie nichts als Pein mir macht!

Mein armer Kopf ist mir verrückt,
Mein armer Sinn ist mir zerstückt.
Ich grüble zehn Stunden um und um,
Mir ist vom Grübeln ganz wirr und dumm!

Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer,
Wo nehme ich alle die Namen her!

Doch peu à peu, so nach und nach,
Da dämmerts im Hirn, wird licht und wach,
Und sind die Namen auch noch so kraß,
Es findet sich langsam bald dies, bald das.

Und tut auch das Denkgehäuse weh,
Von segue, orgue, chevalet,
Und brummt der Schädel, als hätt' ich gezecht,
Am Ende komme ich doch zurecht.

Meine Ruh kehrt wieder, mein Herz wird leicht,
Das Ziel des Grübelns, es ist erreicht.

R. Gottschalk.

Und doch gingen trotz der Schwierigkeiten insgesamt 32 richtige Lösungen ein, unter denen das Los entschied:

einen 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 10.— für Hans Kasch, Herford i. W.;
einen 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 8.— für Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B.;

einen 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 6.— für Theo Feige, Studienrat, Porta a. W.;

je einen 4. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 4.— für Frau Prof. Maria Horand, Purkersdorf b. Wien — Edwin Janetſchek, Muſikreferent, Prag — Gertrud Koſiolek, Muſiklehrerin, Neiſſe — Grete Popken, Muſiklehrerin, Jever i. Oldbg.

Einige unſerer alten Freunde haben es ſich nicht nehmen laſſen, die glücklich gelungene Löſung auch noch kompoſitoriſch oder dichteriſch auszuſchmücken, und zwar gebührt auch diesmal ungleich den „Komponiſten" der Vorrang. So ſtehen wieder an erſter Stelle Walter Rau-Chemnitz mit einem Gemiſchten Chor für drei bis ſechs Stimmen „Troſt der Natur" und Kirchenmuſikdirektor Richard Trägner mit „Fünf Variationen über Beethovens Mailied" („Wie ſchön leuchtet mir die Natur"), die ſich ſehr gut als Klavierübung eignen würden, ſo daß wir beſonders bedauern, dieſe Arbeit wegen ihrer Länge nicht abdrucken zu können, wie wir ja leider aus den bekannten Raumgründen auch auf ſonſtige Veröffentlichungen heute verzichten müſſen. Den beiden tüchtigen Muſikern räumen wir einen Sonder-Bücherpreis im Werte von je M. 10.— ein. Ferner erhalten einen Sonderbücherpreis im Werte von M. 8.— die heiteren Verſe von A. Bauersfeld, Lehrer, Mühlhauſen — Georg Dahlke, stud. päd., Dortmund — R. Gottſchalk, Rektor, Berlin, und der vierſtimmige Chor „Blicke in die ſchöne Natur" nach Worten und Motiven von Beethoven von Ernſt Lemke, Studienrat, Stralſund. Und weiter erhalten noch einen Sonder-Bücherpreis im Werte von M. 6.—: der „Dankgeſang der Getröſteten an die Natur" von Otto Deger, Hauptlehrer, Neuſtadt i. Schw. — die „Intrade" von Martin Georgi, Oberlehrer, Thum i. Erzgeb., die er ſeinem Schülerorcheſter widmete, ſowie die Verſe „An die Natur" von Helmut Bräutigam, Oberprimaner, Crimmitſchau i. S., und Rudolf Kocea, Lehrer, Wardt. Wir bitten alle Preisgekrönten um Bekanntgabe ihrer Wünſche.

Zugleich ſeien die übrigen Einſender richtiger Löſungen namentlich hier noch mit verzeichnet:

Ella Conrad, Pianiſtin, Köln/Rhein —
Paul Döge, Studienrat, Borna b. Leipzig —
Arthur Görlach, Oberpoſtſekretär, Waltershauſen i. Th. —
Grete Jungk, Brake i. Oldbg. —
Maria Keyl, Muſiklehrerin, Neiſſe O.-S. — Emma Krenkel, Muſiklehrerin, Michelſtedt i. Schw. —
Prof. Eugen Püſchel, Chemnitz —
Walter Schiefer, Kantor, Hohenſtein-Ernſtthal — Olga Schuchardt, Nordenham — Ernſt Schumacher, Emden i. Oſtfrsld. — Elfriede Schwarz, Muſiklehrerin, Neiſſe O.-S. —
Martha ter Vehn, Emden i. Oſtfrsld. — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —
Karl Unger. Obermuſikmeiſter, Augsburg —
Hedwig Zwiener, Klavierlehrerin, Neiſſe O.-S.

Z.

Neuerſcheinungen.

Paul Graener: Vier Lieder zu Gedichten von Goethe für hohe Stimme op. 94. Collection Litolff Nr. 2754, Braunſchweig.

Otto Jochum: „Mahnung" und „Das alte Lied". Zwei vaterländiſche Männerchöre. Partitur je M. 1.—, Stimmen je M. —.25. Fritz Müller, Karlsruhe i. B.

Hanns Schindler: Zwei Königskinder. Volkslied f. gem. Chor. Holm Pälz, Würzburg.

Hanns Schindler: Passacaglia und Fuge für Orgel op. 38 b. M. 2.50. Holm Pälz, Würzburg.

Markus Koch: Suite über Studentenlieder für Männerchor, Streichinſtrumente und Flöte op. 75. Collection Litolff Nr. 2760, Braunſchweig.

Georg Müller: 25 kleine Spezialſtudien für Flöte op. 6. Collection Litolff Nr. 2757, Braunſchweig.

Herbert Schäfer: Bernhard Romberg. Sein Leben und Wirken. Ein Beitrag zur Geſchichte des Violoncells. 163 u. XXXIII S., kart. M. 4.—. — Die vorliegende Biographie des berühmten Celliſten iſt eine verdienſtvolle Veröffentlichung, gibt ſie doch an der Hand der Lebensarbeit eines der bedeutendſten Vertreter dieſes Inſtrumentes einen wertvollen Beitrag zur Geſchichte des Inſtrumentes überhaupt. Der Lebensbeſchreibung B. Rombergs iſt ein ausführliches Verzeichnis ſeiner Werke beigegeben, ganz beſonders aber intereſſieren uns die am Schluſſe noch mit abgedruckten Briefe an eine Reihe ſeiner Zeitgenoſſen, wie Iffland, Brühl u. a. Z.

N. Lambinon: „Der Orcheſtermuſiker". 8°, 31 Seiten, mit Notenbeiſpielen. Verlag G. Haas, Berlin-Südende. — Der bekannte Konzertmeiſter gibt in kurzen, aber aufſchlußreichen Betrachtun-

gen aus der eigenen Praxis heraus Winke und Lehren, die jeder junge Orchesterkollege beherzigen sollte. An der sehr populären Form kann niemand Anstoß nehmen, der die Psyche des Orchestermusikers kennt. F. St.

Katalog 228 („Musiker-Autographen") des Antiquariats Leo Liepmannssohn, Berlin SW 11, enthält eine große Zahl wertvoller, ausführlicher Angaben über Handschriften fast aller bedeutender Musiker. Der umfangreiche Katalog ist dank seines Inhaltsreichtums und seiner aufschlußreichen Erklärungen von großem Interesse für jeden Musikfreund.

Prof. Dr. Paul Wätzold: Carl Friedrich Zelter als Chordirigent. 8°, 18 S. Verlag Albert Koch, Pritzwalk. M. 0.50. — Eine kleine, fleißige Schrift, die alles Wesentliche in gedrängtem Überblick enthält.

Besprechungen.

Bücher:

WALTER FICKERT: Vom richtigen und erfolgreichen Klavierüben. Henry Litolff's Verlag, Braunschweig.

Das Büchlein aus der künstlerischen Praxis des vortrefflichen jungen Freiberger Pianisten will angehenden Berufspianisten und ernsten Liebhabern in fünf, nach Stoffgebieten gegliederten Kapiteln (Über gymnastische Übungen für Finger, Handgelenk und Arm; Das Studium der technischen Grundlagen; Das Studium der Etüden; Das Bachstudium; Das Studium von Konzert- bzw. Vortragsstücken) produktive Ratschläge und Winke zum richtigen Üben geben, ohne natürlich den Unterricht des Fachlehrers zu ersetzen. Es tut das auf der sicheren Grundlage der Vergeistigung alles technischen Übens, der Individualisierung des Klavierunterrichts, der geistigen Selbstkontrolle, sowie — sehr wichtig! — der Kontrolle des Schülers durch den Lehrer, soweit ein richtiges Üben jenem anerzogen wird. Das Büchlein ist ein rechtes Künstlerbüchlein und darum, aus der Praxis für die Praxis geschrieben, voll kluger empirischer Erfahrungen und gesunder Winke in erfrischend unkomplizierter Form. So, wenn von der individuellen Lösung der Fingersatzprobleme aus der jeweiligen Handform, von der richtigen Auswahl der Vortragsstücke nach der technischen Leistungsfähigkeit, von der Einführung in die verschiedenen Stile, von der sorgfältigen Berücksichtigung der zeitgenössischen Klavierliteratur, vom inneren Erleben des vorzutragenden Kunstwerkes, von den natürlichen Heilmitteln gegen das Konzert-Lampenfieber usw. die Rede ist. Methodisch ist das Büchlein eine Mischung zwischen alt (Finger-, Handgelenk-, Fessel-, Ellenbogenübungen) und neu (Vergeistigung technischer Übungen, Gewichtstechnik, Gewichtsspiel), also gesunder Kompromiß, der teilweise (Selbstkontrolle) von fern auch an Leimer-Gieseking anklingt. Die Form des Büchleins ist klar aufgebaut und der Inhalt folgerichtig durchgeführt.

In Einzelheiten möchte ich für spätere Auflagen allerlei kleine, produktive Fragen stellen und Anregungen geben: die tägliche Übungsdauer läßt sich bei scharfer geistiger Selbstkontrolle noch erheblich verringern. Die Bedenklichkeit und Gefährlichkeit der Fesselübungen ist noch schärfer zu betonen. Das glissando ist in moderner Literatur (Scott, Debussy, Ravel u. a.) ebensogut auf den schwarzen Tasten und, je nach der Dynamik, auch mit dem zweiten oder — für *pp* — fünften Finger möglich. Der übertriebene Klassikerkultus und noch mehr übertriebene Bachkultus unsrer Zeit treibt die Kinder, die sich mit Bachschen Fugen und Beethovenschen Sonaten plagen müssen, ohne sie im entferntesten geistig zu verstehen, vom Klavier fort und der Schallplatte, dem Radio in die Arme. Er verhindert sie, daß sich die wahre klangpoetische Natur des Klaviers ihnen früh- und rechtzeitig erschließt, verbaut ihnen alle feinen differenzierten Ausdrucksmöglichkeiten des Klaviers und läßt sie im Grunde im technischen Zustand des Klaviers wie vor hundert Jahren stecken. Hier wäre also zum Bachkapitel ein ebenso ausführliches Kapitel hinzuzufügen, das alle alten großen Klaviermeister vor und um Bach, von den englischen Virginalisten, den französischen Galanten bis Händel und Domenico Scarlatti umfaßte und ein einseitiges „polyphones Bachstudium" in gesunder und notwendiger Weise ausgleichend ergänzte. Ja, und welche Bachausgaben sind denn gut, und wer hat das traditionelle allargando und ritardando am Schluß Bachscher Werke denn eigentlich überliefert? Das Üben in kleinen Abschnitten, von Abschnitt zu Abschnitt, erscheint mir prinzipiell schrecklich und nur bei periodischer Form- und Sinngliederung solcher „Abschnitte" möglich, und die technischen Erleichterungen durch Verteilungen auf beide Hände (S. 61) bedenklich; denn aus den Schumannschen enggeführten Sexten wird dann im äußeren Notenbild etwas ganz anderes. Gerade dieses „Ineinanderbauen" der Hände ist echt Schumannisch und durch nichts zu ersetzen oder zu erleichtern.

Das ſind keine Ausſtellungen, ſondern nur poſitive kleine Anregungen und Einwände zum Nachdenken. Das Büchlein iſt gut, und es wird ſeinen Weg machen — immer vorausgeſetzt, daß es keinerlei muſikwiſſenſchaftliche oder gar muſikhiſtoriſche Ambitionen hat, ſondern lediglich praktiſche klavierpädagogiſche und künſtleriſche Zwecke verfolgt. Dr. Walter Niemann.

FRIEDA LÖBENSTEIN: Klavierpädagogik. — Quelle & Meyer, Leipzig.

Soviel auch in dieſer Schrift im einzelnen Brauchbares zuſammengetragen und paſſend aneinandergefügt iſt: es baut auf einem Grund auf, der im Grunde der Verfaſſerin fremd iſt. In allen Teilen, in denen Denken und Mechanik vorherrſcht, alſo rational und materiell, werden die Probleme angepackt und der durch die Einſtellung vorbedingten Löſung zugeführt, dagegen in den Abſchnitten, in denen das eigentliche Zentrum der Muſik, der innere ſchöpferiſche Klangwille (vgl. das auch von der Verfaſſerin zitierte Werk Martienßens) alles beleben ſollte, bleibt alles bei einem Drumherum gehen, ſo daß der Berichterſtatter zu dem Schluſſe kommt, daß das Buch zwar eine nette Kompilation und Überſicht bringt, ſeine eigentliche Aufgabe aber nicht erfüllt. Es gibt Steine ſtatt Brot.

Dr. Alf Neſtmann-Leipzig.

Muſikalien:

PAUL GRAENER: Theodor Storm-Muſik für Klavier, Cello und eine Männerſtimme (Bariton), op. 93. Henry Litolff's Verlag, Braunſchweig.

Dem „Hungerpaſtor"-Klaviertrio nach Raabes Roman und der „Wilhelm Raabe-Muſik" für Klavier ſchickt der norddeutſche Neuromantiker Graener eine „Theodor Storm-Muſik" für Klavier nach. Alfred Heuß' kluge Vorbemerkung ſtellt ſie ſorgſam an ihren richtigen Platz in Literatur (moderne inſtrumentale Kammermuſik mit Sologeſang) und Muſikpflege (Hausmuſik, die aber auch im Konzertſaal ihren Platz hat). Er weiſt auch mit einigen Sätzen auf das innerliche und notwendige Herauswachſen des vokalen Schluſſes aus dem rein inſtrumentalen Hauptteil und ihre „leitthematiſche" Verknüpfung — das Hauptthema in Dur und Moll — hin und gibt die Quelle für die Geſangsſtrophen: Storms Novelle „Ein grünes Blatt".

Die Form: zwei große Teile. Der erſte (mäßig bewegt) mit zwei Themen in Expoſition und — nach der Fermate — eine Art Durchführung. Der zweite eine zarte Waldmuſik (Larghetto), die ſich innerlich allmählich zur Kriegsmuſik (Alla Marcia moderato) ſteigert. Wunderſchön, wie bereits in der Durchführung des erſten Teiles nach dem träumeriſch anhebenden, aber erregt geſteigerten Quellenmurmeln die dumpfen „Paukenſchläge" im Baſſe den kriegeriſchen Hintergrund des Sommeridylls vorbereiten und das zum erſten Male nach h-moll gewandte A-dur-Hauptthema „tragen" und verdunkeln. Wunderſchön die kurze Waldidylle des Larghetto, das immer zögernder und fragender ſtockt, um dem erſchreckenden Einbruch des Kriegsmarſches Raum zu geben. Es iſt 1850, und der unglückliche Ausgang des Krieges zwiſchen Schleswig-Holſtein und Dänemark wächſt nun immer drohender mit dem Einſatz der Singſtimme empor.

Der Stil: ein echter Graener in der feinen imitatoriſchen Arbeit und den weitgeſpannten Melodiebögen. Das akkordiſche Hauptthema beherrſcht alles. Aber auch dieſes, unſcheinbar auf den erſten Blick, iſt ganz aus Storm herausgewachſen; denn gerade dieſe Novelle löſt, wie faſt alle Stormſchen, die Geſtalten des jungen Kriegsfreiwilligen, des lieblichen Bauernmädchens Regine und des alten Groß- und Bienenvaters in romantiſchen Duft, in Stimmung und Mondesdämmer über Wald und Heide auf.

Der Klang: außerordentlich ſchön und die Singſtimme in Brahmsſcher Art ebenſo natürlich wie poetiſch einführend. Die Streicher überaus geſangvoll und dankbar; das Klavier, im allgemeinen Graener ferner liegend, klangvoll und charakteriſtiſch ins Ganze eingefügt.

Nun nehmt euch dieſes überaus ſchönen und innerlichen deutſchen Werkes unſres deutſchen Meiſters liebevoll an! Dr. Walter Niemann.

JULIUS WEISMANN, op. 86 Kammermuſik für Flöte, Bratſche und Klavier. Süddeutſcher Muſikverlag, Karlsruhe.

Das Trio beſteht nur aus einem Satz, in dem aber eine ganze Anzahl Themen von ſehr verſchiedenem Charakter auftreten und durch öfteren Wechſel des Zeitmaßes mannigfache Abwechſlung entſteht, allerdings auch auf Koſten einer geſchloſſenen Wirkung. Vorherrſchend iſt eine zarte, verträumte Stimmung, die der Komponiſt in ſehr feinen Klangmiſchungen wundervoll getroffen hat. Ich möchte das ſehr intereſſante, von einer ſtarken melodiſchen Ader durchzogene Werk zu den beſten neuzeitlichen Kammermuſikkompoſitionen mit Beteiligung der Flöte rechnen. Paul Mittmann.

UNSERE SCHULMUSIK. Für die weſtfäliſchen evangeliſchen Schulen bearbeitet von Hans Martin Gärtner. 2 Bände. Verlag W. Crüwell in Dortmund.

Wer vom Titel her an dieſe beiden Bändchen herantritt und alſo entweder eine den Ergebniſſen langjährigen Bemühens zur Hebung des Schulmuſikunterrichts angepaßte Anweiſung oder aber eine über die beſtehenden Verhältniſſe berichtende Dar-

stellung erwartet — die Titelstellung läßt beide Folgerungen zu — wird wohl überrascht sein, lediglich das Liedgut der Schule bereitgestellt zu finden. Wenn dieses auch im Mittelpunkt des gesamten Musikunterrichts stehen soll, so kann sich eine reine Liedersammlung doch nicht ohne weiteres den etwas anspruchsvollen Titel „Unsere Schulmusik" beilegen.

Die Überfülle an neuen Liederbüchern oft recht mäßigen Inhalts zwingt uns, jeder weiteren Neuerscheinung mit bestimmten Forderungen entgegenzutreten. Umso erfreulicher, wenn man von dem Liedgut der vorliegenden Sammlung mit Befriedigung Kenntnis nehmen kann. Die Frage nach dem Bedürfnis eines neuen Liederbuches muß allerdings stark bezweifelt werden, da die Hälfte aller aufgezeichneten Lieder (von 107 Liedern des 1. Bandes 49, von 146 Liedern des 2. Bd. 73) in dem in Preußen amtlich eingeführten Musikanten von Fritz Jöde oder dessen Kanonband enthalten sind, eine Feststellung übrigens, die aus einem einmaligen Hinweis auf „Fritz Jöde: Der Musikant" (S. 72) nicht ohne weiteres abzuleiten sein dürfte. Doch möchten wir diese Tatsache nicht als Vorwurf aufgefaßt wissen, vielmehr darin ein Bekenntnis zur Wiedererweckung des alten Volksliedes und damit zur Singbewegung erblicken. So zeigt sich denn auch die verbleibende Hälfte der Lieder vom Geiste dieser musikalischen Erneuerungsbestrebungen beeinflußt, was vor allem in der Art und Anlage der Sätze zum Ausdruck kommt. Neben zwei- und und dreistimmigen Chorsätzen finden auch Laute und Melodieinstrumente ausgiebige Verwendung.

Leider vermißt man in dem 1. Band eine Gliederung nach text-inhaltlichen Gesichtspunkten, die im 2. Band recht glücklich durchgeführt ist; es ergibt sich dadurch an einigen Stellen eine unpassende Berührung in der Liedfolge. Die starre Festlegung auf den tonalen Lehrgang, der im 1. Bd. an Stelle einer gedanklichen Gliederung tritt und mit C-dur beginnt, führt in der Unterstufe zu einer stimmlichen Vergewaltigung (besonders wenn auch unter c' gesungen werden soll) und muß daher notgedrungen bei dem Kompromiß „In D-dur zu singen" landen. Durch solche Hinweise wird der methodische Aufbau des Liederbuches vom Verfasser selbst verworfen, wobei nicht untersucht werden soll, wieweit bei der Verabfassung des ersten Teiles amtliche Meinung maßgebend war. Wesentlicher aber als solche methodische Entscheidungen erscheinen uns der innere Wert des Liedgutes und die Beherzigung des dem Liederbuche vorangestellten Geleitwortes von Rückert:

„Was mir nicht gesungen ist,
ist mir nicht gelebet."

Bernhard Scheidler.

CLAUDE DEBUSSY: Danse bohémienne für Klavier. Edition Schott.

Ein früher Debussy (1881) aus dem Nachlaß, acht Jahre älter als die ebenfalls — und leider! — nachträglich herausgegebene Fantasie für Klavier und Orchester. Diesmal aber ein bereits mit der empfindlichen Delikatesse und Durchsichtigkeit im Klaviersatze des späteren Meisters geschriebenes elegantes Vortragsstück. Ein wenig blaß in der Farbe und konventionell in der Erfindung, wirkt es viel weniger böhmisch als etwas Chopinisch. Knapp und klar in der dreiteiligen Form mit Coda — auch ein bündiger Beweis für die strenge formale Schulung des angeblich so „formlosen" Impressionisten Debussy! — und technisch kaum mehr als mittelschwer, ist es auch jedem besseren Liebhaber schon mühelos zugänglich.

Dr. Walter Niemann.

JULIUS WEISMANN, op. 82 Drei Lieder aus dem Stundenbuch von Rainer Maria Rilke. Süddeutscher Musikverlag, Karlsruhe.

Zu den sehr eigenartigen Dichterworten hat der Komponist eine ebenso eigenwillige feine Musik geschaffen, die freilich nicht leicht eingänglich ist und besonders in dem düsteren zweiten Lied „Das Dorf" sich zu starker äußerer Wirkung steigert.

Paul Mittmann.

KARL BOLESLAV JIRÁK, op. 32. Sonate a-moll für Flöte (oder Violine) und Klavier. Verlag N. Simrock, Leipzig.

Es spricht für den Wert dieser rassigen Musik, daß sie bei öfterem Spielen immer mehr interessiert. Freilich ist es mit ihren oft recht harten Dissonanzen keine Musik für empfindsame Gemüter. Sie fesselt aber durch den leidenschaftlichen Schwung der beiden bewegten Außensätze, die einen von tiefer Melancholie erfüllten oftmals in der Taktart wechselnden ruhigen, leider etwas zu langen Mittelsatz umrahmen, in dem die Flöte zu düsteren Klavierakkorden ein ausdrucksvolles langausgesponnenes Klagelied singt. Paul Mittmann.

WILHELM BERGER, Sonate d-moll für Violoncello und Klavier, Werk 28 (Verlag Steingräber, Leipzig).

Ernst Cahnbley hat aus dem Nachlaß des Komponisten dieses Werk ausgegraben und sich damit den Dank nicht nur der immer den Mangel an Literatur beklagenden Cellospieler, sondern der Musikfreunde überhaupt gesichert. Zwanzig Jahre ist Berger tot und schon hat man ihn vergessen, sehr zu Unrecht, seine Musik ist besser als so viele und heute als hoch aktuell vorgesetzte Erzeugnisse. Auch die Cellosonate bestätigt den Ruf Bergers als eminenten Beherrscher der Form, aber auch als den gottbegnadeten Komponisten, der die Melo-

dien nur so aus dem Ärmel schüttelt. Wie kernig der erste Satz aufgebaut ist, wie er im zweiten die Variationen des eigenen Themas meistert, ist höchsten Lobes wert. Der dritte Satz steht dem nicht ganz ebenbürtig gegenüber, verrät aber immer den großen Könner. Jedenfalls ist die Celloliteratur um ein ernst zu nehmendes, wirkungsvolles Stück reicher. Dr. F. J. Ewens.

A. EGIDI: Die Technik des Pedalspiels, op. 23. (Mit deutsch-engl. Text.) Vieweg, Berlin.

Auf zirka 40 Seiten legt Egidi als Ergebnis einer fast dreißigjährigen Lehrtätigkeit einen Lehrgang des Pedalspiels vor, der eine wertvolle Bereicherung der Studienliteratur für Orgel darstellt. Ausgehend von den Grundelementen, die genauestens erläutert werden, gibt er Anfangsübungen, die bereits zu absoluter Akuratesse nötigen, und steigert die Ansprüche bis zum Schluß des Heftes bis zum schwierigsten zweistimmigen Pedalspiel. Das Heft, dessen Inhalt ausschließlich der technischen Ausbildung der Füße dient, empfiehlt sich ebenso als abgeschlossener Lehrgang für den Studierenden wie für den fortgeschrittenen Spieler, der seine Pedaltechnik auf virtuoser Höhe halten will.

v. Saalfeld.

P. KLENGEL: 14 Präludien für Violine. Breitkopf & Härtel, Leipzig. Ein sehr brauchbares Studienwerk. Auf tonaler Grundlage gibt es, ohne die neuesten Bahnen einzuschlagen, dem Geiger Material in die Hand, das für neuzeitliche Technik vorbereitet. Es kann zum Studium nach den Kreutzer-Etüden empfohlen werden, etwa als moderner Ersatz der 12 Etüden von Rode. Studeny.

HERMANN BUCHAL: Fünf Intermezzi für Klavier, op. 17 (einzeln). Bote & Bock, Berlin.

— —: (Sechs) Lieder mit Klavier (einzeln oder komplett). Georg Bratfisch, Frankfurt/Oder.

— —: Sieben Lieder mit Klavier (komplett). Ries & Erler, Berlin.

Die Intermezzi tragen die Jahreszahl 1912, ihre Vorlegung erfolgt also etwas verspätet! Sie sind akademisch-solide, nicht gerade von starkem persönlichem Ausdruck, aber klanglich dankbar und ansprechend. Im Satz scheinen sie zuweilen den Spuren Kirchners folgen zu wollen, ohne doch dessen Differenziertheit zu erreichen.

Viel ursprünglicher gibt er sich in den sechs Liedern, von denen Nr. 3 bis 6 auf Texte in schlesischer Mundart komponiert sind. Das ist echter Volkston ohne Banalität, und der Singstimme schmiegt sich die einfache, aber nicht kunstlos gesetzte Klavierbegleitung ungezwungen an.

Auch zu dem andern Liedheft wird der Sänger, der eine edel und sangbar geführte Melodie zu behandeln versteht, gern greifen. Angeregt durch Dichtungen verschiedener Verfasser (Prudhomme, Rilke, Schaukal u. a.), gibt Buchal eine Reihe fein empfundener romantischer Stimmungsbilder, an denen auch das Klavier wesentlichen Anteil hat, ohne die Gesangslinie zu überwuchern.

Dr. Hans Kleemann.

A. ROCHAT: „Sonate" für Klavier und Violine. Verlag Gebrüder Hug, Zürich-Leipzig.

Dieses Musikstück ohne vorgezeichnete Tonart dürfte weder den Spielern, noch den Zuhörern, noch dem Verlage Freude bereiten. Man kommt aus den Kakophonien nicht heraus. Bereits der Anfang zwingt in einen Stumpfsinn, der kaum erträglich ist. Ab A setzt ein neues Thema ein, ebenso ab B, C und D. Der Abschluß des ersten Satzes geschieht mit dem G-Klang ohne Terz, dagegen mit Secund und Quart und im Grundbaß ein — — As!! Das ist allerhand und noch dazu im *pp*. Der zweite Satz scheint als Scherzo ($\frac{3}{4}$-Takt) gemeint; er ist völlig ein leeres und nichtssagendes Geplapper. Der dritte Satz: Allegro con brio $^7/_4$ beginnt mit ausgesprochenem a-moll und schließt mit h und gis nebst C als Grundbaß. 76 Takte gehen im hinkenden $^7/_4$-Takt dahin und stellen an Spieler und Hörer eine große Geduldsprobe. Das Werk hat weder Aufbau, noch Entwicklung, noch Steigerung, noch Abschluß. Dem Violinspieler bietet es weder tonlich noch technisch eine erfreuliche Aufgabe. Es dürfte interessieren, zu erfahren, wieviel Exemplare im Laufe des ersten Jahres seines Erscheinens verkauft wurden und welche Künstler in welchen Aufführungen sich dafür eingesetzt haben. A. R.

A. EGIDI: Fantasie und Tripelfuge für moderne Orgel, op. 22. Vieweg, Berlin.

Ein beträchtliches Werk, getragen von dem virtuosen Können und der geschulten Kontrapunktik des Verfassers. Die Fantasie bringt bereits ein im Fugato durchgeführtes Hauptthema, das eingeleitet und später abgelöst und wieder umspielt wird von Triolenlaufwerk. Sie ist mehr auf geschlossene Architektonik als auf starke Gegensätzlichkeit einzelner Teile angelegt. Die Tripelfuge, „neugestaltet nach op. 9" des Verfassers, beginnt mit einem schönen, ruhigen Thema, dem sich in zwei Mittelsätzen bewegtere Themen zugesellen, woraus im letzten Teil Partien von reichlich komplizierter Rhythmik entstehen. Ein pathetisch recht wirkungsvoller freigehaltener Abschluß, schließlich mit zwei- bzw. dreistimmigem Pedalsatz, krönt das Ganze. v. Saalfeld.

EDMUND NICK: Acht Lieder. Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, Mainz.

Es sind angenehme Unterhaltungsstücke, die laut beigefügter Angabe in den Jahren 1914—1925 komponiert sind. Die Gesangsstimme ist rhythmisch

nicht besonders ausgeprägt, die Begleitung läuft im Stile der Spätromantik. Das Ganze paßt in den Rahmen der Veranstaltung.

Dr. Alf Nestmann-Leipzig.

G. GABRIELI: Sonata Pian e Forte aus den Sacrae Symphoniae (Venedig 1597). Bearbeitet und herausgegeben von Fritz Stein. Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Wieder einmal hat Professor Dr. Fritz Stein, der Kieler Generalmusikdirektor, eine sehr glückliche Hand in der zeitgemäßen Bearbeitung eines alten Instrumentalwerks gehabt. Diese Sonate des alten Gabrieli, ein feierliches, motettenartiges Tonstück, dessen Bezeichnung „Sonata" sich nicht mit dem üblichen Begriff „Sonate" deckt, sondern nur auf den reinen instrumentalen Charakter hinweist, war in ihrer ursprünglichen, durch Wasielewskis Instrumentalsätze vom Ende des 16. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts (1869) bekannt gewordenen Besetzung heute nicht mehr ausführbar. Steins Umschreibung für 2 kleine Bläserchöre (2 Trompeten, 2 Hörner bzw. 4 Posaunen oder 3 Posaunen und Tuba) klingt vortrefflich, wovon mich eine Wiedergabe unter Furtwänglers Leitung überzeugt hat. Gegen den zeitgenössischen Gebrauch ist dieses Stück sehr sorgfältig vom Komponisten mit Piano und Forte bezeichnet. Stein hat der Partitur auch eine Übertragung für zwei Klaviere beigegeben, die seine Bezeichnung des Stücks als edelste Gebrauchsmusik durchaus rechtfertigt. Ungemein lesenswert ist sein ausführliches Vorwort, in dem er auch die von ihm gewählte Besetzung begründet; er hat übrigens dieses Stück, das allen Orchesterdirigenten dringend ans Herz gelegt sei, zuerst schon im Jahre 1908 aufgeführt. W. Altmann.

MIKLÓS RÓZSA: Duo op. 7 für Violine und Klavier (Breitkopf & Härtel, Leipzig) offenbart die ungarische Herkunft im Rhythmischen und im Harmonischen. Er hat originelle Einfälle, ohne sich atonal zu geben. Das Werkchen ist eine Bereicherung der höheren Unterhaltungsmusik. Studeny.

JOH. SEB. BACH: Kantaten: Nr. 46 „Schauet doch und sehet"; Nr. 55 „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht", Nr. 182 „Himmelskönig, sei willkommen"; Nr. 104 „Du Hirte Israel, höre". — Sämtl. Eulenburg-Verlag, Leipzig.

Es ist sehr erfreulich, daß der Verlag E. Eulenburg die Zahl seiner Studienpartituren zu Bachs Kantaten wieder um einige Nummern vermehrt hat. Es erübrigt sich eigentlich, besonders darauf hinzuweisen, was für Köstlichkeiten damit der Allgemeinheit zugänglich gemacht sind. Es sei nur z. B. an die große Gewitter-Arie in der Kantate Nr. 46 erinnert, oder an die jubelnden Eingangschöre der beiden Kantaten Nr. 104 und 182. Sehr interessant ist auch die Tenor-Solokantate Nr. 55, deren dritte Arie in Text und Melodik ein Seitenstück zu der Arie „Erbarme dich" in der Matthäus-Passion darstellt. Arnold Schering hat zu den drei ersteren Kantaten sehr aufschlußreiche Einführungen geschrieben. Die letzte Kantate ist von S. Ochs mit eingehenden Vortragszeichen versehen. v. Saalfeld.

Dr. K. G. FELLERER: Studien zur Orgelmusik des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1932. (Heft 3 der Münsterischen Beiträge zur Musikwissenschaft.)

Die Zeit von Bachs Tode bis zum Erscheinen der Orgelwerke Mendelssohns, in der Klavier- und Orchestermusik einen so glänzenden Aufschwung nahmen, war der Orgel nicht günstig. Dennoch werden Musiker mit geschichtlichem Sinn und Organisten insbesondere gern nach einem Werke greifen, das diese „Verfallsperiode" gründlich und allseitig beleuchtet.

Fellerer ging nicht darauf aus, Kleines groß erscheinen zu lassen. Er setzte sich vielmehr zum Ziel, den „Wandel in der Musikanschauung und im Klangbewußtsein nach Bach" in seiner Auswirkung auf die verschiedenen Formen der Orgelproduktion und die sich dabei geltend machenden nationalen Unterschiede aufzuzeigen. Die Früchte seiner umfassenden Studien in deutschen, italienischen, französischen, belgischen und englischen Bibliotheken sind in ebenso klarer als anregender Weise niedergelegt. Den 128 Textseiten sind 14 Seiten erläuternder Notenbeispiele beigefügt. Dachs.

JOACHIM STUTSCHEWSKY: Neue Etüden-Sammlung für Violoncell. Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Dieser Wiener Violoncellist gilt mit Recht, seitdem er seine Studien zu einer neuen Spieltechnik auf dem Violoncell veröffentlicht hat, als ein hervorragender Pädagoge. Diesen Ruf bekräftigt er jetzt durch diese in 4 Heften überwiegend mittelschweren, bis zur größten Virtuosität führenden Etüden-Sammlung. Sie schöpft keineswegs nur aus den bekannten Studien älterer Violoncellmeister, sondern bringt viele für diese Sammlung extra geschriebene Etüden nicht bloß von lebenden Violoncellisten, wie dem Herausgeber, Gaspar Cassado, Rudolf Hindemith, sondern auch von sehr modern eingestellten Tonsetzern, wie Paul Hindemith und Ernst Toch; ich hebe noch die Beiträge von Armin Kaufmann, Alfred Uhl, J. Thaler, Hans Czegka und Richard Sturzenegger hervor. Der Ausbildung der Technik beider Hände ist aufs beste Rechnung getragen. Unzweifelhaft wird sich diese auf die Bewältigung der Schwierigkeiten der zeitgenössischen Werke ganz besonders hinarbeitende Etüdensammlung sehr schnell einbürgern. W. Altmann.

Kreuz und Quer.

Bericht über die Mitgliederverſammlung 1932 der Robert Schumann-Geſellſchaft.

Die Robert Schumann-Geſellſchaft hielt am 5. Juni im Orte ihres Sitzes, Zwickau i. S., als dem Geburtsorte Rob. Schumanns, ihre diesjährige ordentliche Mitgliederverſammlung ab, in der die Geſchäftsberichte erſtattet wurden. Nachdem der 1. Vorſitzende, Oberbürgermeiſter Holz-Zwickau die Verſammlung unter Hinweis auf den bevorſtehenden Geburtstag R. Schumanns (8. Juni) und mit herzlichen Glückwünſchen für den Geſchäftsführer, Anſtaltsoberlehrer i. R. Kreiſig, Direktor des Schumann-Muſeums, den die Stadt jetzt in Anerkennung ſeiner Verdienſte zum Ehrenbürger ernannt habe, eröffnet hatte, erſtattete Direktor Kreiſig den Tätigkeitsbericht. Auch die Schumann-Geſellſchaft hat ihre Opfer bringen müſſen an die Ungunſt der Zeiten, durch Abmeldung ſank die Mitgliederzahl um 30 auf 250. Erfreulicherweiſe erfolgten aber wieder einige Anmeldungen. Die Tätigkeit bewegte ſich ſtreng in dem Rahmen der durch die Satzungen feſtgeſetzten Aufgabe: Mithilfe beim Weiterausbau des von der Stadt verwalteten Schumann-Muſeums, Veröffentlichungen, Unterſtützung der Schumannforſchung, muſikaliſche Veranſtaltungen, Vorträge, Sonderausſtellungen im Schumann-Muſeum u. a. Beſonderer Wert ſoll jetzt gelegt werden auf Herbeiſchaffung von Photokopien der in den verſchiedenen Bibliotheken und Archiven, wie z. B. Berlin, Wien, Stockholm, Paris, verſtreuten Originalhandſchriften für das Schumannarchiv. Den Kaſſenbericht erſtattete der Rechnungsführer Buchhändler Stegmann in der üblichen klaren, kaufmänniſchen Kürze. Einer Einnahme von rund 3100 RM. ſtanden nur 2600 RM. Ausgaben gegenüber, einſchließlich von Weitertilgung von Schulden für frühere größere Ankäufe (Beteiligung an der Verſteigerung der Heyerſchen Sammlung). Die Rechnung wurde einſtimmig für roſig erklärt. Der bisherige Vorſtand, ebenſo der wiſſenſchaftliche und künſtleriſche Beirat (zu ihm gehören z. B. die bekannten Männer Max Friedländer, Georg Schumann, Max Pauer, Hans Pfitzner u. a.) wurden wiedergewählt. Die Beiträge bleiben auch die bisherigen: jährlich 10 RM. für Einzelperſonen, 20 RM. für Körperſchaften. Als Vereinsorgan gilt die Schumannſche Zeitſchrift „Zeitſchrift für Muſik“, die nun bald ihr hundertjähriges Beſtehen feiern kann. An dieſe gut beſuchte Geſchäftsverſammlung ſchloß ſich die Vortragsverſammlung mit muſikaliſchen Darbietungen im Saale des König-Albert-Muſeums. Dieſe war außerordentlich gut beſucht, auch von auswärtigen Mitgliedern, z. B. aus Leipzig, Dresden, Chemnitz, Plauen, Glauchau. Auch der Mitteldeutſche Rundfunk hatte einen Vertreter entſendet. Direktor Kreiſig eröffnete die Verſammlung mit muſikgeſchichtlichen Mitteilungen zu den darzubietenden Werken und hielt dann an Stelle des erkrankten Stadtrats Hans Rötz-Plauen einen Vortrag über Robert Schumann — Goethe — Jean Paul, auf den ſpäter noch zurückzukommen ſein wird. Die muſikaliſchen Darbietungen beſtanden im Vortrag der von Rob. Schumann ſelbſt für Pianoforte 4hd. bearbeiteten Ouvertüre zu dem von ihm geplanten Singſpiel „Hermann und Dorothea“ (Pianiſtinnen: H. Meier- und E. Spaltholz-Zwickau) und zwei ebenfalls vierhändigen unveröffentlichten Polonaiſen Rob. Schumanns aus dem Jahre 1828. Dieſe gefielen ganz beſonders. An Liedern wurden geboten die Goethelieder aus dem Liederalbum für die Jugend op. 79 (Frl. J. Donath-Zwickau), ſonſtige Goethelieder (Frl. Rentzſch-Plauen i. V.), darunter das unveröffentlichte Jugendlied Schumanns (a. d. J. 1828) „Der Fiſcher“ von Goethe, das Kreiſig auch nach ſeiner Entſtehung als einen Zwillingsbruder des Schubertſchen „Erlkönig“ bezeichnete, und das allgemeines Intereſſe erweckte. Die Begleitung am Klavier führten aus Muſikdirektor Schanze-Zwickau und Apotheker Ferd. Schumann-Reinsdorf b. Zw. (Enkel des Komponiſten). Allgemeinſten Beifall fand dann noch die Pianiſtin E. Garcke-Glauchau mit ihrem Vortrag der (bekanntlich dem Enkel des Dichters, Walther von Goethe, gewidmeten) „Davidsbündlertänze“ op. 6. An das Konzert ſchloß ſich zuletzt noch an die Beſichtigung der im Schumann-Muſeum

veranstalteten sehr reichhaltigen zwei Sonderausstellungen: „Robert Schumann und J. Wolfgang v. Goethe und die Familie Goethe" und „Neuere und neueste Schumann-Literatur". Man war erstaunt über den Reichtum des Schumann-Museums.

Ein Erinnerungsblatt an Otto Schelper.

Von Prof. Richard Hagel, Berlin.

In einem der hundert Briefe Richard Wagners an seinen treuen Gesellen „Hans Richter" — derzeit, auf Wagners Betreiben, königlicher Musikdirektor am Hoftheater in München — steht, Trübschen, vom 25. Juli 1869, der Passus: Also, wir bleiben jedenfalls bei Schelper. (Es handelte sich hier um die Besetzung des Alberich in der denkwürdigen Voraufführung des „Rheingold"-Vorspiels zur Trilogie „Der Ring des Nibelungen" von Richard Wagner am 22. September 1869 unter Hans Richters Leitung im Hoftheater in München.) Wer war Otto Schelper und was weiß die Jetztzeit von ihm? Er war ein deutscher Bühnensänger — Bariton — größten Ausmaßes und dazu noch ein herrlicher Mensch. Dies wohl Grund genug, ihn, der Vergessenheit entreißend, der Kunstwelt wieder in Erinnerung zu bringen. Ich ergreife hierzu gerne die Gelegenheit, da ich — während meiner Tätigkeit als erster Opernkapellmeister am Stadttheater zu Leipzig — oft genug Gelegenheit hatte, diesen außerordentlichen Künstler als vorbildlich getreuen Mitarbeiter schätzen und lieben zu lernen. Vorerst einige Daten seines Werdeganges (nach Hugo Riemanns Musik-Lexikon). Otto Schelper (eigentlich Buck), geboren 10. April 1840 in Rostock, gestorben 10. Januar 1906 in Leipzig, ging schon als Sechzehnjähriger zur Bühne, bildete sich — kraft seiner starken Intelligenz — selbst aus und kam über die Bühnen Bremen, Würzburg, Mannheim, Köln, Berlin 1878 an das Stadttheater nach Leipzig, wo er bis zu seinem 1906 erfolgten Tode wirkte. — Schelper war ein begnadeter Sänger und gleichermaßen Darsteller von außerordentlicher Vielseitigkeit; frei von jeglichem Berufsneid, war er rührend gütig und stets hilfsbereit fördernd zu seiner künstlerischen Umgebung. Wie der innere Mensch, war auch der äußere: stets Gentleman vom Scheitel bis zur Sohle, trug er mit Vorliebe langen grauen Gehrock, weiße Gamaschen und helle Handschuhe, die er selbst bei den Bühnenproben anhatte, wenn nicht Kostüm gefordert war. Damit hielt er sich auch äußerlich allen Schmutz vom Leibe. Seine Seele strahlte jederzeit volle Reinheit aus! Otto, der Gütige, konnte in ehrlicher Entrüstung sehr ungehalten werden, wenn ihm Borniertheit entgegentrat. So hat er, gelegentlich einer Szenenprobe mit Orchester, einen jungen Sänger, der als Heerrufer („Lohengrin") immer wieder in den alten „Arienstil" verfiel und auf eine wiederholte Vermahnung eine unwillige Bemerkung machte, mit den Worten angefahren: „Junger Mann! Eine schöne Stimme hat auf der Bühne nur Sinn, wenn sie zugleich im Dienste der dramatischen Idee steht. Folgen Sie den Anweisungen des Dirigenten, denn seine Anweisung deckt sich, wie ich aus eigener Erfahrung weiß, mit den Intentionen des Komponisten." Ich hob die Probe auf und besetzte diese Partie vorläufig anderweitig. — Eine der passendsten Partien Schelpers war sein „Pizarro". Seine eminente Charakterisierungskunst wurde von einem ausgiebigen Organ von höchster Durchschlagskraft wesentlich gestützt. Ließ ich mir stets angelegen sein, der menschlichen Stimme auf der Bühne, gegenüber den Tonmassen des Orchesters, das Übergewicht zu sichern, so war es mir andererseits eine besondere Lust — Schelpers bei jeder „Fidelio"-Aufführung mir erneut nahegelegte Bitte: Gelt, Kapellmeister, heute alles, ich halte Stand! — die ganze Klangfülle eines herrlichen Orchesters loszulassen. Und nun erhob sich ein künstlerischer Wettstreit zwischen Szene und Orchester, wobei der „Eine" oben gegen „die Masse" unten triumphierte. — Das dramatische Fluidum kann halt doch nur von der Bühne, also vom Darsteller ausgehen. Im Moment, wo der Zuhörer durch das Orchester von dem dramatischen Vorgang der Bühne abgelenkt wird, liegt die Ursache in der mangelhaften Darstellung. Der Meistersänger Schelper war so grundmusikalisch, daß er nie am Taktstock „hing". Nach der ersten Leseprobe einer neuen Oper sah man ihn erst wieder auf der ersten Ensembleprobe, und zwar in voller Beherrschung sei-

ner jeweiligen Partie. Er hatte die Eigenart, sich jede Partie in ein Notenbüchlein von Taschenformat zu schreiben, welches er bei Proben und Aufführungen stets zur Hand hatte. Von seiner „unheimlichen" Atemführung weiß ich ein „artig Stücklein". Im „Rheingold" sang er als Alberich die Phrase: „Auf wonnigen Höh'n, in seligen Wehen wiegt ihr euch; den Schwarzalber verachtet ihr ewigen Schwelger" in einem Atemzug. Gerne erzählte er ein Erlebnis mit Richard Wagner in München; nach der 3. Szene des II. Aktes „Siegfried" empfing der Meister ihn (Alberich) und Schlosser (Mime) mit den Worten: „Kinder, das habt ihr großartig gemacht. Das Duett (!) müßt ihr demnächst mal bei Hofe singen." Allgemein freudiges Gelächter quittierte diese humorvolle Äußerung. — Schelper sang bei der Aufführung des „Ring des Nibelungen" durch Angelo Neumann mit Anton Seidl am Dirigentenpult in Berlin im Jahre 1881 den Alberich und Hagen. Paul Lindau schrieb damals u. a.: „Schelpers Leistungen waren einfach meisterhaft." — Noch ein Wort über den Schalk Schelper. Als er mich einst — im „Waffenschmied" — vertretungsweise am Dirigentenpult sah, sang er, in lustiger Überraschung, mich da zu sehen: „Hagel! Alle Wetter!" und strahlte mich an. — Schelper, einst „primus inter pares" im Kreise unsrer herrlichen deutschen Sängerschar, weilt nun auch schon einige Dezennien in Walhall, sammelt als Donnar, die Wolken zu blitzenden Wettern und sendet der germanischen Sängerwelt die ernste Mahnung zu „Schart euch — im Geiste unsrer alten germanischen Urgötter um das teuere Vermächtnis Richard Wagners: das Festspielhaus in Bayreuth, helft dies germanische Heiligtum gegen alle fremdstämmigen Einflüsse zu schützen und in unverminderter Kraft zum Heile unseres Heimatlandes zu pflegen. Heil! Heil! Heil!" (II. Akt „Götterdämmerung".)

Eine unbekannte Barockorgel in Berlin.

Von Wolfgang Auler, Berlin.

Nachdem es gelungen ist, die Schnitgersche Orgel in der Kapelle des Charlottenburger Schlosses der Vergessenheit zu entreißen, möchten wir nunmehr die Freunde der Orgelbewegung auf das Instrument der entzückenden Barockkirche (ehemals königliche Kirche) zu Berlin-Buch aufmerksam machen. Die Disposition des Werkes lautet:

Hauptwerk:	Oberwerk:	Pedal:
Prinzipal 8′	Prinzipal 4′	Posaune 16′
Berdun 16′ Diskant ab c^1	Quintadena 8′	Subbaß 16′
Berdun 16′ Baß bis *h*	Gedackt 8′	Octave 8′
Viola di Gamba 8′	Gedackt 4′	Octave 4′
Rohrflöte 8′	Nasat $2^2/_3$′	Baßflöte 8′
Octave 4′	Waldflöte 2′	(früher Quinte $5^1/_3$′?)
Flöt dues 8′ (früher 4′?)	Sifflöte 1′	Pedalkappel
Quinte $2^2/_3$′	Salicet 8′ ab c^1	3 Sperrventile
Octave 2′	Tremolant	
Mixtur 4fach	Manualkappel	

Das Äußere der Orgel wie auch ihr Klang und die Beschaffenheit des Pfeifenmaterials sprechen für die Autorschaft Joachim Wagners, des bedeutendsten Orgelbaumeisters der Mark im 18. Jahrhundert. Da dessen Orgeln in Berlin, so vor allen Dingen die der Marien- und Parochialkirche, sämtlich bis zur Unkenntlichkeit verändert worden sind, ist die Bucher-Orgel vielleicht das einzige in Berlin noch erhaltene Werk dieses Meisters. Die klanglichen Qualitäten stellen die Orgel dem schönen Charlottenburger Werk nahe, und es ist zu wünschen, daß alles geschieht diese einzige noch aktive Orgel aus der klassischen Zeit des Orgelbaus in einer Berliner Kirche, zu erhalten und zu restaurieren. Wie in Charlottenburg verschmelzen in dem Bucher Kirchlein Raum und Klang zu einer Harmonie, die noch heute Zeugnis ablegt für das Lebensgefühl einer Zeit, der Kunst nicht Luxus, sondern Ausdruck seelischer Werte war. Daher muß es auch hier heißen „Was du ererbt von deinen Vätern ...".

Musikliteratur in der Bibliothek des Deutschen Museums in München.

Von Dr. Bertha Antonia Wallner, München.

Die unlängst erfolgte Eröffnung derselben gibt Anlaß darauf hinzuweisen, daß neben der Technik auch die Tonkunst dort Berücksichtigung findet, und zwar mit Rücksicht auf die der Abteilung für Akustik angegliederte bedeutende Musikinstrumentensammlung. Selbstverständlich tritt Geschichte und Beschreibung der einzelnen Tonwerkzeuge in den Vordergrund. Aus dem bereits vollständig vorliegenden Realkataloge ist ersichtlich, daß eine stattliche Anzahl sowohl von Artikeln als Büchern über diesen Gegenstand und auch über andere mit der Musik in Berührung stehende Gebiete zusammengetragen wurde. Die Entwicklung läßt sich hier von den primitiven vorgeschichtlichen Anfängen bis zur elektrischen Musik unserer Tage verfolgen. Es muß auch erwähnt werden, daß die Bibliothek Besitzerin von wertvollen Originaldrucken älterer Theoretiker ist, so von Franchinus Gafurius, Michael Praetorius, Athanasius Kircher, Bedos de Celles u. a. Auch die vorklassische praktische Musik ist in Handschriften und Erstdrucken, sowie in Neuausgaben vertreten. Die Unterstützung der Vervollständigung der Sammlung ist Ehrenpflicht für Musikschriftsteller und -Herausgeber.

Mozart-Anekdoten.

Gesammelt von Hans Gäfgen, Wiesbaden.

Als Mozart sieben Jahre alt war, wurde er der Kaiserin Maria Theresia und ihrem Gemahl vorgestellt. Er sprang der Kaiserin auf den Schoß und küßte sie herzhaft ab. Maria Theresia nahm seine Keckheit keineswegs übel, sondern beschenkte ihn mit einem schönen Kleid. Als der Knabe die Madame Pompadour in Paris ebenso herzlich küssen wollte, wehrte sie seine Zärtlichkeit ab, worauf der junge Mozart sich hinstellte und entrüstet rief: „Wer ist Sie denn, daß ich Sie nicht küssen soll? Die herrliche Kaiserin in Wien hat es mir doch auch gestattet!"

* * *

Auf einer seiner Kunstreisen kam der junge Mozart auch nach Mainz. Der Kapellmeister des Kurfürsten veranstaltete eine musikalische Unterhaltung, nicht zuletzt auch, um das Urteil des berühmten Gastes über seine, des Kapellmeisters Kompositionen, die zum Vortrag gelangen sollten, zu hören. Mozart aber unterhielt sich, während der Kapellmeister den Taktstock schwang, im Hintergrund des Saales mit einigen jungen, hübschen Damen. Als nach Beendigung der Darbietungen Mozart auf den Komponisten zukam und ihn lobte, erwiderte dieser traurig: „Ich kann Ihre freundlichen Worte nicht auf mich beziehen, denn Ihre Aufmerksamkeit war schöneren Gegenständen zugewendet." Da setzte sich Mozart an's Klavier und verwob sämtliche Kompositionen des Kapellmeisters zu einer Phantasie, die alle Hörer in ihren Bann schlug und dem Kapellmeister die Tränen der Rührung in die Augen trieb.

* * *

Für eine Oper erhielt Mozart meist 100 Dukaten und zwar von dem Theater, das das Werk bestellt hatte; die übrigen Bühnen verschafften sich das Werk dann durch Abschreiber, ohne dem Tondichter etwas dafür zu bezahlen. Armut war daher bei Mozart ein häufiger Gast. Als ein Besucher im Winter 1790 in sein Arbeitszimmer trat, fand er Mozart, der mit seiner Frau tüchtig in der Stube herumtanzte. Auf die Frage des Gastes, ob er seiner Frau Tanzunterricht erteile, erwiderte Mozart lachend: „Wir machen uns ein wenig warm, weil wir frieren und uns kein Holz kaufen konnten."

* * *

Unter Kaiser Joseph erhielt Mozart in seiner Eigenschaft als „Kammercompositeur" 800 Gulden im Jahr; ein Auftrag wurde ihm aber nie erteilt. Als ihn der Kaiser einmal fragte, ob er mit seinem Gehalt zufrieden sei, antwortete er ruhig: „Majestät, es ist zu viel für das, was ich leiste, und zu wenig für das, was ich leisten könnte."

Friedrich Wilhelm II., bei dem Mozart eine Weile in Berlin weilte, fragte ihn, was er von der Berliner Kapelle halte. Aufrichtig antwortete er: „Sie hat die größte Sammlung von Virtuosen in der Welt, auch Quartette habe ich nirgends so gehört, wie hier; aber, wenn die Herren alle zusammen sind, könnten sie es noch besser machen." Da meinte der König: „Bleiben Sie hier; Sie könnten es erreichen, daß sie es noch besser machen; ich biete Ihnen 3000 Taler Gehalt an." Da erwiderte Mozart: „Ich kann meinen guten Kaiser in Wien nicht im Stiche lassen" und bat den König, morgen reisen zu dürfen.

* * *

Als sich Mozarts „Don Juan" in Wien noch nicht durchgesetzt hatte, lud Fürst R., ein bekannter Kunstförderer, Gäste zu sich ein, unter ihnen auch Haydn. Man stritt sich hin und her über das neue Werk und wollte endlich auch die Meinung Haydns, der still dabei saß, hören. Haydn sagte ruhig: „Ich will mich, meine Damen und Herren, nicht in ihren Streit einmischen, ich weiß nur, daß Mozart der größte Komponist ist, den die Welt jetzt hat."

* * *

Einst kam Mozart in ein befreundetes Haus. Ein Knabe von etwa zwölf Jahren, der, da er ziemlich gut Klavier spielte, von seinen Eltern und Verwandten für ein musikalisches Genie gehalten wurde, trat auf Mozart zu und sagte: „Ach, Herr Kapellmeister, ich möchte so gern auch komponieren lernen; sagen Sie mir doch, wie ich es anfangen muß?" — „Abwarten mußt Du, mein Sohn, abwarten, sonst gar nichts." — „Ja, aber sie haben doch schon viel früher komponiert", fuhr der Knabe fort. — „Richtig, mein Lieber, aber ich habe nie einen Menschen gefragt, wie ich's machen soll."

„Wie ich zum ‚Plagiator' wurde."

Zu diesem Aufsatz in der letzten Nummer der ZFM sind seitens meiner Kollegen zahlreiche Zustimmungserklärungen eingegangen. Ich sehe mich außerstande, die Zuschriften einzeln zu beantworten und spreche allen Einsendern an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank aus. Zugleich gebe ich der Hoffnung Ausdruck, daß die Zeit nicht mehr fern ist, in der ein gereinigter Kritikerstand wirklich positive deutsche Kulturarbeit leisten wird.

Dr. Fritz Stege.

Buntes Allerlei.

Nationalsozialistische Anträge gegen ausländische Künstler. Die nationalsozialistische Fraktion des preußischen Landtages erklärt in einem Antrag, daß, obwohl große Teile der deutschen Künstlerschaft brotlos seien, in staatlichen Theatern nicht deutschstämmige ausländische Künstler beschäftigt würden. Das Staatsministerium wird ersucht, die ihm unterstellten zuständigen Stellen anzuweisen, Verträge mit nicht reichsdeutschen oder nicht deutschstämmigen Bühnenkünstlern zum nächstzulässigen Zeitpunkt zu kündigen und nicht zu erneuern, künftig Verträge mit solchen Bühnenkünstlern nicht abzuschließen und Bühnenstücke antinationaler, pazifistischer oder sittlich destruktiver Tendenz nicht zur Aufführung zu bringen.

Musikhandschriften der Lutherzeit entdeckt. Wir entnehmen der „Eisenacher Tagespost": In den Beständen der Carl-Alexander-Bibliothek in Eisenach befindet sich ein dickes, altes, handgeschriebenes Notenbuch, das sogenannte „Kantorenbuch". Hier trug ein Musiker der lutherischen Zeit für den Knabenchor der Georgenkirche Kirchenchoräle und Gesänge zusammen, die man aber bisher noch nicht entziffern und expertisieren konnte. Wohl hat schon der um die Eisenacher Musikgeschichte wohlverdiente Fritz Rollberg auf dieses Manuskript aufmerksam gemacht, aber erst einem Spezialisten dieses frühprotestantischen Choralgesanges, Otto Schröder in Halle, gelang es, eine Reihe von verschollenen Kompositionen unbekannter Komponisten in dieser Handschrift

feststellen. Unbekannte Musikernamen der Lutherzeit und unbekannte Kompositionen von bekannten Komponisten tauchen hier auf. Wir lernen kennen: Conradus Rein, Johannes Walter, Adam Renerus, Antonius Musa, Thomas Stolzer, Ludovicus Senflius. Ebenso einige ausländische Autoren, wie Josquin de Près und Petrus de Larues. Das Buch umfaßt 345 Blätter. Über einige Autoren wird Fritz Rollberg noch einige Ergänzungen bringen. So ist hier in Eisenach, an einer Stelle, wo man es gar nicht vermutete, ein Denkmal deutscher Tonkunst aufgefunden worden, das uns die protestantische Frühzeit in großartiger Weise vermittelt.

Gewerbliche Lautsprechermusik nicht tantièmepflichtig. In dem Rechtsstreit zwischen dem Reichskartell der Musikveranstalter Deutschlands und dem die Urheberrechtsinteressen der Komponisten vertretenden Verband zum Schutz der musikalischen Aufführungsrechte für Deutschland (Musikschutzverband) hat das Reichsgericht in Übereinstimmung mit dem Kammergericht die Tantièmepflichtigkeit für gewerbliche Lautsprechermusik verneint. Die Komponisten vertraten bekanntlich den Standpunkt, daß im Falle gewerblicher Ausnutzung des Radioempfanges in Gaststätten, Tanzdielen, Kinos usw. ein neuer urheberrechtlicher Akt vorliege, der auch die Besitzer dieser Vergnügungsstätten den Komponisten gegenüber tantièmepflichtig mache. Das Gast- und Vergnügungsstättengewerbe, vertreten durch das Reichskartell der Musikveranstalter Deutschlands, hingegen berief sich darauf, daß die Sendegesellschaften bereits die Komponisten ausreichend entschädigen und daß dementsprechend der Betrieb einer ordnungsmäßig zugelassenen Lautsprecheranlage auch das Recht zur gewerblichen Ausnutzung in sich schlösse. Im Gegensatz zum Landgericht hatte das Kammergericht sich dieser — jetzt auch vom Reichsgericht gebilligten Auffassung — angeschlossen.

Musikerbewegung im kommenden Reich. Nachdem bereits im April d. J. eine einleitende Tagung zur Organisation des Musiklebens in Mecklenburg stattgefunden hatte, wurde jetzt unter dem Vorsitz von Professor Dr. Gustav Havemann in Güstrow die Hauptversammlung der Mecklenburgischen Musikerschaft zur Organisierung des Musikwesens durchgeführt. Führende Musiker aus ganz Mecklenburg und Leiter der Kunstinstitute Rostock und Schwerin waren erschienen. Prof. Havemann erörterte noch einmal die musikalischen Zeitfragen eingehend und betonte, daß gerade für den deutschen Menschen in der deutschen Musik Kräfte beschlossen liegen, die wirksam für die notwendige geistige Erneuerung und seelische Pflege eingesetzt werden müssen. In allen größeren Städten Mecklenburgs soll eine Organisation geschaffen werden, zu der alle Musik-, Konzert- und Orchestervereine, Musiklehrer, Organisten usw. gehören. Die Spitzen dieser Zentralen stehen untereinander in Verbindung und bilden, etwa nach dem Muster der Handels- und Landwirtschaftskammer, eine Musik- oder Musiker-Kammer. Von ihr sollen die Anregungen zu einer Intensivierung des Musiklebens ausgehen. Die Kammer wird entsprechend der verschiedenen musikalischen Betätigung in verschiedene Sektionen geteilt: Schulmusik, Privatmusik-Unterricht, Chor-, Orchester- und Instrumental-Vereine, Konzert-Vereine, Kirchenmusik, Dramatische Musik usw. Von Staat und Gemeinden wird eine besondere Unterstützung der Bestrebungen der Musikkammer erwartet.

Das Defizit der Berliner Städtischen Oper. Nach dem abgeschlossenen Geschäftsbericht der Städtischen Oper Berlins für 1931, der vom Aufsichtsrat der Stadt genehmigt worden ist, ist ein starker Rückgang der Einnahmen zu verzeichnen. Im Kassenverkauf ist gegenüber dem Vorjahr eine Verminderung von 100 618 auf 89 600 Karten eingetreten, was einem Prozentsatz von 10,9 Prozent entsprechen würde. Das Abonnement verminderte sich von 265 405 Karten auf 247 112 Karten. Konnte im Geschäftsjahr 1930 noch eine Gesamteinnahme aus Eintrittskarten in Höhe von 1 946 250 M. erzielt werden, so betrug die Einnahme im letzten Jahr insgesamt nur 1 641 726, also 304 524 M. weniger. Die seit Jahren

beobachtete Tendenz einer Abwanderung der Theaterbesucher von den teuren zu den billigen Plätzen hielt somit auch im letzten Jahre an, obwohl die Preise vom Beginn des Spieljahres 1931 ab für die teuren Plätze im Kassenverkauf und auch im Abonnement gesenkt wurden. An Zuschuß wurde von der Stadt im Jahre 1931 noch 2 230 000 M. gezahlt gegenüber 2 654 000 M. im Vorjahre.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Wolfgang Fortner: Konzert f. Orgel u. Streichorch. (Frankfurter Rundfunk).

Fr. Adam: Sinfonie D-dur (Straßburg).

Emil Berlanda: Toccata für Orgel (Münchener Rundfunk).

Josef Ed. Ploner: „Media vita" für Orgel Braunschweig).

Hermann Ruck: Suite f. Violoncello u. Kl. op. 57 (Öhringen) und „Gesang der Geister über den Wassern" für Männerchor und großes Orchester, 3 Goethelieder (Kunzelsen).

E. T. A. Hoffmann: „Die lustigen Musikanten", romantisches Singspiel, bearb. von P. H. Gehly (Köln, Rundfunk, 1. Juni).

Conrad Stolle: Komposition für Violoncello und Klavier (Berlin).

Werner Trenkner: Streichquartett (Mirag Leipzig).

Walter Gmeindl: Partita für gr. Orch. und Veadas Jakubenas: Sinfonische Musik (Berlin, 1. Juli).

Paul Graener: Vorspiel, Intermezzo und Arie nach Dauthendey (Norag Hamburg).

Georg Kießlich: „Schlesischer Liederreigen" (Rundfunk Breslau).

H. Meyer von Bremen: „Offenbarung Johannis" f. Soli, Chor, Orch., Orgel (Dresden, Kreuzkirche).

Friedrich Noetel: Gesellige Kantate: „Die Lebensalter" (Rundfunk Königsberg).

Ernst Křenek: „Kleine Blasmusik" op. 70a (Südwestfunk).

Johannes Clemens: Messe f. gem. Chor a capp. (Dresden, Vesper der Kreuzkirche).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Peter Tschaikowsky: „Die goldenen Schuhe", komisch-fantastische Oper (Mannheim).

Arthur Kusterer: „Was Ihr wollt", Oper nach Shakespeare (Dresden).

Jaromir Weinberger: „Die Leute von Poker-Flat", Oper (Brünn).

Konzertwerke:

Emil Berlanda: Suite f. Orch. (Innsbruck).

Wilhelm Kempff: Violinkonzert in G (Darmstadt).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN.

BEETHOVENWOCHE ZU BONN.

5.—11. Juni.

Von Johannes Peters, Bonn.

Die Stadt Bonn veranstaltete in der Zeit vom 5.—11. Juni eine Beethovenwoche zu volkstümlichen Preisen. Und man fragte sich mit Recht: Wo gibt es das sonst noch in Deutschland? Der teuerste Platz kostete 1.50 Mk. für den Abend. Daß das hier möglich wurde, beruht darauf, daß die Anregerin dieser Konzerte, Frau Elly Ney und der Dirigent Willem van Hoogstraten sich ohne Anspruch auf Vergütung in den Dienst der guten Sache stellten. Der Reinertrag war für die Erhaltung des Städtischen Orchesters unserer Stadt bestimmt. — Und diese Beethovenwoche wurde ein großer Erfolg. Die Beethovenhalle war stets ausverkauft, sogar am Kammermusikabend. Auf dem Programm der Woche standen alle Symphonien des Meisters, die Klavierkonzerte in Es-dur und G-dur sowie das Violinkonzert und das Tripelkonzert für Klavier, Geige und Cello. Ein Abend war der Kammermusik gewidmet, ein anderer auch dem Liedschaffen Beethovens.

Unter der Stabführung Willems van Hoogstraten übertraf das verstärkte Städtische Orchester sich selbst. Immer wieder konnte man sich begeistern an dem edlen und beseelten Klang der Streicher und Holzbläser. Die Blechinstrumente fielen auf durch ihre vornehme klangliche Abrundung und ihre unbedingte Einordnung in den Gesamtklang. Aber ebenso wesentlich war die Präzision, mit der Akzente, Phrasierung und Rhythmus behandelt wurden. Dafür ist natürlich in erster Linie der Dirigent verantwortlich. Wir

sahen in Willem van Hoogstraten einen Meister der Interpretation Beethovenscher Musik. Restlose Hingabe an das Kunstwerk ist sein Wesensmerkmal. In allen Punkten zeigte sich das Orchester ihm kongenial, so als wenn es eine einzige Gesamtpersönlichkeit wäre. Das trat besonders hervor, wenn es galt, eine augenblicklich gegebene Situation zu bewältigen, wie bei der Begleitung der Konzerte für Klavier und Geige. Der Dank der Zuhörer steigerte den Beifall von Abend zu Abend. Willem van Hoogstraten brachte dabei zum Ausdruck, daß das Gelingen der schönen Darbietung der Leistung des Orchesters zuzuschreiben sei; er gab daher den Dank stets an dieses weiter.

Von den Symphonien machten besonders tiefen Eindruck die 3., 4., 5., 6. und die 9. Die 4. Symphonie war in ihrem langsamen Satz geradezu eine Offenbarung. Die Pastoralsymphonie zeichnete sich durch höchste Beseelung aus. Das war nicht zuletzt dadurch bedingt, daß die Tempi mit der nötigen klassischen Behutsamkeit genommen wurden. In der neunten Symphonie zeigte sich der Städtische Gesangverein auf der Höhe. Als Solisten wirkten mit Mia Peltenburg (Sopran), Julie de Stuers (Alt), Anton M. Topitz (Tenor) und Thomas Deniys (Baß). Diese Symphonie wurde am 13. Juni wiederholt vor ausverkauftem Hause. Die Sopranpartie sang diesmal Elly Volkenrath. — Die Klavierkonzerte interpretierte Elly Ney mit männlicher Kraft und dämonischem Schwung, oder auch mit spielerischer Grazie und Lieblichkeit. Im Tripelkonzert spielten mit ihr die Herren Willi Stroß (Violine) und Ludwig Hoelscher (Cello). Das ergreifende Largo und der Schlußsatz (Polonaise) machten den tiefsten Eindruck. Am 9. Juni spielte Willi Stroß das Violinkonzert. Dem Solisten mangelte noch die Fähigkeit, das Werk technisch und musikalisch vollendet zu gestalten. Trotz der Beunruhigungen des Rhythmus konnte die wachsame und präzise Art des Dirigenten das Orchester zu einer Glanzleistung im Begleiten des Solisten führen.

Am 7. Juni spielte Elly Ney mit Willi Stroß und Ludwig Hoelscher das sog. „Geistertrio" und das große Trio in B-dur. Das feinabgestimmte Zusammenspiel begeisterte das Publikum zu solchem Beifall, sodaß das Trio noch zwei Sätze aus anderen Trios Beethovens als Zugabe spenden mußte. Zwischen den beiden Werken bot Elly Ney mit dem Cellisten die Sonate in g-moll, Werk 5 Nr. 2. Das Cello ist sehr anspruchsvoll behandelt. Wenn man die Sonate, wie hier, vollendet gespielt hört, bedauert man, daß sie auf unseren Konzertprogrammen fast völlig fehlt. Aber man erkennt auch, woran das liegt; Das Werk hat in Technik und Gestaltung seine ganz besonderen Schwierigkeiten. Es ist nicht „dankbar". Der sechste Abend (10. Juni) war dem Liedschaffen Beethovens gewidmet. Anton Topitz sang den Liederkreis „An die ferne Geliebte", Th. Deniys „In des Grabes Dunkel", „Adelaide" und das „Mailied" von Goethe. Julie de Stuers sang eine Auswahl aus den Schottischen Volksliedern, dann „Wonne der Wehmut", „Der Kuß", „Neue Liebe, neues Leben". Elly Ney begleitete alle Lieder. Zwischendurch spielte sie die Sonate für Klavier in f-moll, Werk 57 und am Schluß mit W. Stroß und L. Hoelscher das B-dur-Trio, Werk 11.

Im ganzen waren die Beethoventage für das musikliebende Bonn ein Erlebnis erster Ordnung. Wieder wurde der Beweis geliefert, daß das Städtische Orchester den wichtigsten Faktor im Musikleben unserer Stadt darstellt. Am letzten Abend (11. Juni) sprach der neue Oberbürgermeister, Dr. Lürken vor der Aufführung der Neunten namens der Stadt und der Bürgerschaft allen Künstlern seinen besonderen Dank aus. Er konnte es als etwas Einzigartiges bezeichnen, daß sie sich alle nur aus Liebe zur Sache für diese Aufführungen zur Verfügung gestellt hatten. Seine Worte wurden von Beifallsstürmen unterbrochen, die nächst dem Orchester vor allem dem Dirigenten und Frau Elly Ney als der Anregerin dieser Musikwoche galten.

ELMAUER MUSIKWOCHE.

(12.—18. Juni 1932)

Von Oskar Lang, München.

Wer einmal eine der alljährlich wiederkehrenden Musikwochen auf Schloß Elmau mitgemacht hat, dem dürfte kaum entgangen sein, was das Besondere dieser Veranstaltung ausmacht: eindringlicher als anderswo erfährt man hier, daß es nicht allein darauf ankommt, was man hört, sondern wie, in welcher Umgebung, aus welcher seelischen Disposition heraus. In Elmau ist eine Atmosphäre geschaffen, die die Empfänglichkeit für musikalische Eindrücke in hohem Grade fördert. Der Zauber einer romantischen Hochgebirgslandschaft, die stille Abgeschiedenheit des Ortes in Verbindung mit der anregenden Art der Geselligkeit, die jeglichen „Konzertbetrieb" ausschaltet, all das wirkt zusammen, um das musikalische Erlebnis zu einem ganz unmittelbaren und ursprünglichen zu machen. Naturhaftes und Künstlerisches, in gleicher Stärke sich offenbarend, schwingen hier ineinander und verschmelzen zu einer Einheit, die Innenschau und Außenschau zugleich ist.

Das Programm der diesjährigen Woche, zu der sich wieder zahlreiche Gäste aus allen Gegenden

Deutschlands eingefunden hatten, umfaßte in weitgespanntem Bogen Klavier- und Kammermusikwerke aus anderthalb Jahrhunderten, nämlich von Bach bis Reger; sie wurden in sieben Abendkonzerten und vier Matineen zu Gehör gebracht. Wilhelm Kempff als Solist am Klavier bot Außerordentliches; sein überragendes pianistisches Können, das ihn mühelos die größten Schwierigkeiten bewältigen läßt, verblüfft immer wieder aufs neue; dazu kommt seine äußerst verfeinerte Anschlagstechnik und die poetisch belebte Art seines Vortrags, die nur mitunter etwas zu sehr aus dem rein Subjektiven heraus inspiriert wird. Den stärksten Eindruck hinterließen die Goldbergvariationen von Bach und die Chopin'sche b-moll Sonate. — Neben ihm bestritt den Hauptteil des Programms das Stuttgarter Wendling-Quartett, unter Mitwirkung von Philipp Dreisbach-Stuttgart (Klarinette), Valentin Härtel-München (Viola) und Anton Walter-München (Cello). Das hohe Niveau dieser Vereinigung ist zu bekannt, als daß es noch besonderer Lobeserhebungen bedürfte; es darf aber wohl bemerkt werden, daß sie so gut in Form war wie nur je und sich die Darbietungen auf einer einheitlichen Höhe bewegten. Wenn es darum schwer fällt einzelnes hervorzuheben, so seien doch als besonders glanzvolle Leistungen genannt die Streichquintette von Brahms (op. 111) und Bruckner, das Klavierquintett op. 34 von Brahms (mit Kempff am Klavier) und die Klarinettenquintette von Mozart, Brahms und Reger (Dreisbach excellierte darin als ein Meister seines Instruments!). Den Ausklang bildete das späte Schubert-Quintett op. 163; einen würdigeren und stimmungsvolleren Abschluß des Festes hätte man sich kaum denken können.

GENERALVERSAMMLUNG des ALLGEMEINEN CÄCILIENVEREINS IN REGENSBURG vom 10.—13. Juli 1932.

Von Gustav Bosse, Regensburg.

Die beiden musikalischen Höhepunkte der Tagung des Allgemeinen Cäcilienvereins waren die musikalischen Illustrationen zu den Vorträgen von Dr. Kurthen-Köln und Prof. Dr. Arnold Schmitz-Breslau. Dr. Kurthen-Köln sprach über „Choral und altklassische Polyphonie bis 1600" und der Regensburger Domchor unter seinem Leiter Dr. Theobald Schrems brachte hierzu Werke der großen Meister jener Zeit zur Aufführung. Es war ein wahrhaft reiner Genuß, den der Regensburger Domchor mit seinen herrlichen Knabenstimmen bot, wie uns überhaupt der Regensburger Domchor während des ganzen Festes mit einer Fülle der prächtigsten altklassischen Kirchenmusik beschenkte. Überragend wirkten hierbei die Werke von Palestrina (1525—1594), neben denen sich mit gleichem Erfolg wohl nur noch Orlando di Lasso (1532—1594) behaupten konnte. Aber auch die Werke von Josquin de Près (1450—1521), G. Aichinger (1564—1628), J. Handl (Gallus) (1550—1628), G. M. Asola († 1609), L. da Vittoria (1540—1611), R. Giovanelli (1560—1625) und Constanzo Porta (ca. 1530—1601) hinterließen einen nachhaltigen Eindruck. Alle großen Meister der katholischen Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts kamen somit bei diesem Fest mit wertvollen Einzelwerken zu Gehör. Es ist ein großes Verdienst, das sich Domkapellmeister Dr. Schrems durch diese reiche musikalische Ausgestaltung der Tagung erworben hat. Während der Regensburger Domchor mit seinen prächtigen Knabenstimmen sich dieser altklassischen Kirchenmusik widmete, hatte es Domkapellmeister Prof. Karl Berberich-München übernommen mit seinem Münchener Domchor (gemischter Chor) die Illustrierung zu dem Vortrag von Dr. Arnold Schmitz-Breslau, der über das Thema „Choral und neuzeitliche Kirchenmusik von 1600 bis heute" sprach, zu geben. Die zum Teil sehr schwierigen Aufgaben wurden von Prof. Berberich und seinem Chor glänzend gelöst. Zur Illustrierung des Vortrages gelangten Messeteile von Roeseling, Schröder, Stockhausen, Lechthaler, Pfeifer und von Droste zur Wiedergabe, die alle mit gleicher Liebe und Sorgfalt vorbereitet worden waren. Ein „Veni sanctificator" von Kurt Doebler krönte diese Vorführung neuerer Komponisten.

Neben diesen großen musikalischen Mittelpunkten bildete der Vortrag von Prof. Dr. Arnold Schmitz-Breslau über „Choral und neuzeitliche Kirchenmusik von 1600 bis heute" den geistigen Mittelpunkt des ganzen Festes. Prof. Dr. Schmitz gab einen Überblick über die Entwicklung der katholischen Kirchenmusik aus dem gregorianischen Choral heraus, die ihren Höhepunkt in den zahlreichen Werken der großen Meister der vorklassischen Epoche im 16. Jahrhundert fand. Er führte aus, wie im Anschluß an die Reformation sich gewissermaßen auch eine Säkularisation der Kirchenmusik geltend machte und wie dann im 17. und 18. Jahrhundert die großen Meister der evangelischen Kirchenmusik Bedeutung erlangten. Er wies hier insbesondere auf die Verwendung des evangelischen Chorals, der auf das Bibelwort gegründet sei, in den großen Werken von Schütz und Bach hin, deren Bedeutung darin liege, daß hier gewissermaßen, entsprechend der evangelischen Auffassung vom allgemei-

nen Priestertum, das Wort Gottes im Choral seine besondere Interpretation gefunden habe, während gleichzeitig durch die Säkularisation = Verweltlichung in der katholischen Kirchenmusik eine gewisse Zwiespältigkeit zutage trat, die zu einer Entfernung vom gregorianischen Choral führte. Erst Anton Bruckner sei es wieder gelungen, den gregorianischen Choral nicht nur zum Ausgangspunkt, sondern auch zum Zielpunkt für seine kirchenmusikalischen Kompositionen zu machen. Als besonders schönes Beispiel führte er hierfür Bruckners Motette „Os justi" an, die ebenfalls zur Aufführung gelangte. Die „Neue Musik", wie sie sich um Strawinski, Schönberg usw. gruppiert, kennzeichnete er als „anti-christlich", deren Überwindung deshalb notwendig sei. Dagegen mache sich in der neu heraufkommenden katholischen Kirchenmusik in Deutschland eine „seelische Bereitschaft" fühlbar, die, wie die musikalischen Illustrationen zeigten, viel Wertvolles erkennen lasse. Die neue Kirchenmusik zeige eine Reihe neuer Möglichkeiten, sowohl im rhythmischen wie im tonartlichen, und gebe im Gegensatz zu der hinter uns liegenden Epoche der katholischen Kirchenmusik, die durch antikisierende Männer wie Michael Haller und J. Mitterer repräsentiert werde, wieder einen Ausblick auf eine wertvolle Erneuerung.

Dr. Gotzen-Köln brachte einen Vortrag über „Choral und Kirchenlied", dem wiederum prächtige musikalische Illustrationen durch eine Jugendgruppe, die ebenfalls von Domkapellmeister Schrems vorbereitet war, zur Seite standen und Univ.-Prof. Dr. K. Fellerer-Freiburg (Schweiz) sprach über „Choral- und Orgelmusik", dabei einen umfassenden Überblick über die Orgelmusik gebend, soweit diese im Choral, bzw. im gregorianischen Choral wurzelt.

In einer kirchenmusikalischen Abendandacht war den verschiedenen Regensburger Kirchenchören Gelegenheit geboten, auch ihrerseits sich mit Darbietungen an der reichen Festfolge zu beteiligen. Als besonders wirkungsvoll sind hierbei die Aufführungen der vereinigten städtischen Kirchenchöre, unter W. Bicherl von Peter Griesbachers „Ecce Sacerdos Magnus" und J. Renners „Tantum ergo" zu nennen, wie überhaupt Prof. Renner mit einer Reihe wertvoller Werke bei diesem Fest vertreten war.

Das Fest brachte zugleich noch die Eröffnung einer Ausstellung der bekannten Proske'schen Bibliothek durch Monsignore J. Poll. Es darf als ein besonderes Verdienst des Bischofs Dr. Michael Buchberger bezeichnet werden, daß er Veranlassung zur Neuordnung der Proske'schen Bibliothek gab und dieselbe nunmehr wissenschaftlichen Studien und Arbeiten in erhöhtem Maße zugänglich machte. Die gegenwärtige Ausstellung gibt zugleich einem breiteren Kreise die Möglichkeit, die wertvollen Schätze dieser Bibliothek kennen zu lernen.

XI. MOZARTFEST IN WÜRZBURG.

25. mit 30. Juni 1932.

Von Bert Friedel, Würzburg.

In dieser schweren Zeit Mozart feiern? Ein Mozartfest wagen ohne jede geldliche Hilfe noch Sicherheit? Das war eine bange Frage; sie aber ernsthaft stellen, hieß den Idealismus Hermann Zilchers verkennen, der in erhöhter kultureller Verantwortungsbewußtheit zum Äußersten sich spannt. Zilcher und seine treuen Helfer haben wieder Kunsttage ungewöhnlicher Art zu glückhaftem Ende geführt, allen Schwierigkeiten zum Trotz. Was schadete es, daß man auf eine Primadonna verzichten mußte — die kann man anderswo auch hören. Aber ein Mozarterlebnis in solch berauschtem und berauschendem Einklang von Musik, Malerei und Architektur, wie unter Zilcher im Kaisersaal des Balth. Neumann-Schlosses, bleibt einmalig und einzig. So sind es denn neben den Musikfreunden aus Würzburg und dem fränkischen Kulturkreis vorzüglich die Mozartkenner und Mozartschwärmer bis aus den fernsten Teilen Deutschlands, die Träger des Würzburger Mozartfest-Gedankens.

Fünf (bezw. sechs) Veranstaltungen umfaßte das heurige Mozartfest. Die einleitende Nachtmusik mußte wegen des Regenwetters in die Huttensäle verlegt werden; erst die Wiederholung im nächtlichen Hofgarten am vorletzten Tage ließ den ganzen Serenadenzauber sich entfalten. Zilcher hatte diesmal auf einen besonderen Dreiklang eingestimmt: Mozart, Haydn, Goethe. Nachdem die „Deutschen Tänze" (K. V. 509 und 605) in fröhlicher Ausgelassenheit aus der Tiefe des Gartens erklungen waren, entzückten die hervorragenden Bläser des Konservatoriums vom Schloßbalkon mit dem liebenswürdigen Divertimento in F (K. V. 253) und ferner mit Haydns, im Klangbild höchst origineller, Feldpartita für 8stimmigen Bläserchor. Dazwischen standen neben gem. Chören von Kuhlau, Werner u. a. 4 Goethe-Gedichte „Töne, Lied aus weiter Ferne" für Männerchor a cappella (Uraufführung) von Zilcher, teils stimmungsgesättigt, teils gesteigerter Daseinsfreude entsprungen, kunstvoll geführt in den Linien. Als wirkungsvoller Zyklus-Solist der 1. Nachtmusik war der Berliner Tenor A. M. Topitz, leider eine arge Enttäuschung. Hatte sich schon sein erstes Auftreten durch eine gewisse Ahnungslosigkeit dem Mozartstil gegenüber ausgezeichnet, so benützte er dann

infolge einer hinzugetretenen Indisposition in solchem Maße die nasale Stütze, daß man keine rechte Freude an seinem Singen haben konnte. Glücklicherweise konnte für die Nachtmusik im Hofgarten Rud. Watzke (Berlin) verpflichtet werden, der mit seinem schwellenden freien Baßbariton herrlich die Weite des Parkes erfüllte. Haydns breitgesponnenem „Abendlied an Gott" folgten zwei Mozartchöre (mit Orchester), die in ihrer Innerlichkeit und Tiefe immer wieder erschüttern: aus „Idomeneo" und „Ave verum". Die Chöre unter Ed. Eichler sangen mit großer Hingabe, wenn auch noch nicht mit jenem Grade vollkommener Ausgeglichenheit, wie man sie sich immer wünschen möchte. Die Zilcher-Chöre sang die Liedertafel, im Saale hatten die Stimmen noch ziemlich rauh geklungen, im Freien wirkten sie geschlossen und nachhaltig.

Das 1. Orchesterkonzert gab mit Haydns Konzertanter Sinfonie in B op. 84 einen schönen Eingang in die Festlichkeit des Abends. Die konzertanten Stimmen boten den Professoren Schiering (dem hervorragenden Konzertmeister gebührt besonderer Dank!), Cahnbley, Gugel und Großmann Gelegenheit, ihr virtuoses Können zu entfalten. Von den zwei Tenorarien vermochte sich Topitz immerhin in der Arie „Per pietà, non ricercare" in sympathischerem Licht zu zeigen. Der Gedanke, daß Cassadó Mozarts Hornkonzert in Es zu einem Cellokonzert in D umformte, mochte befremden. Aber stilistisches Taktgefühl und schöpferischer Geist führten ihn trefflich. Als er die „Neuheit" spielte, in göttlicher Schönheit und klassischem Ebenmaß, da blieb nur eines: höchstes Entzücken, bewundernder Dank! Zeigte sich schon hier das Orchester in der Begleitung des Solisten auf voller Höhe, so vermochte es Höchstes an klanglicher Delikatesse, Auskosten auch der feinsten Akzente, überhaupt melodischer Entfaltung zu geben in der Sinfonie in C. K. V. 425 („Linzer" Sinfonie). So wie Zilcher die Partitur diesmal aufzeigte — will es mich dünken — hat man sie noch nicht von ihm gehört. Wie er trotz allen Glanzes, das pomphafte Element der italienischen Opernsinfonie vergeistigte, zurücktreten ließ, um alle Milde der Bläserstellen sanft und samten heraustreten zu lassen, wie er den von Schwermut umschatteten Mozart — für viele Dirigenten gibt es den kaum — erleben ließ, war Hinaufgreifen in den Taumel einer großer Stunde.

Im 2. Orchesterkonzert stellte sich Meta Hagedorn (Hamburg) mit Beethovens stilistisch noch ganz zu Mozart gehörigem Klavierkonzert in B vor. Die schnellen Ecksätze spielte sie mit lichter, leichter Hand, mit graziösem Sinn für das Figurenwerk, den langsamen Satz mit gesammeltem Ausdruck. Zwei Glanzstücke Mozart'scher Arienkunst, die Baßarien K. V. Nr. 512 und 513, zeigten Watzke wieder als Könner und Gestalter großen Stiles, nur lag teilweise ein leichter Schleier über dem gewohnten Glanz seiner Stimme. Eine begeistert aufgenommene Gabe war Haydns Cembalokonzert in D, das durch Joh. Hobohm eine geradezu unübertreffliche Ausdeutung fand. Daß die Jupiter-Sinfonie nicht fehlen darf, ist schon fast selbstverständlich. Zilcher dirigierte sie mit vorwärtsdrängendem Feuer, an den inneren Ruhepunkten voll Gehaltenheit.

In der Kammermusik fand sich Cassadó mit Zilcher am Flügel zu beglückendem Zusammenspiel. Die Herren des Schiering-Quartetts vermittelten, klanglich ausgefeilt, zwei der kostbarsten Werke: Mozarts Divertimento in Es, K. V. 563, und Haydns Streichquartett in F op. 77 Nr. 2. Das Divertimento in B, eine artige Gabe der Herzogin Anna Amalie von Weimar an ihren Salon, war ein liebenswürdiges Beispiel rokokohafter Liebhabermusik. Endlich hörte man fünf Stücke für Spielwerke, die Zilcher nach Flötenuhrstücken von Haydn (aus der Sammlung von Ernst Fritz Schmid) und einer Spinettuhr auf der Veste Coburg mit unerhörtem Farbensinn für Klavier, Celesta, Klarinette, Viola und Cello instrumentiert hat. Die Zartheit des Klanges und die menschliche Güte, die von diesen Stücken ausstrahlt, übte eine bezaubernde Wirkung aus.

Eine Tat nenne ich die Wiedererweckung der „Messe des Morts" von dem einst in Paris so berühmten Fr. Joseph Gossec. Dr. Herm. Wirth, der begeisterte Musikforscher und Musikfreund war es, der Zilcher mit anderem handschriftlichem Material aus seinem Musikarchiv auch dieses Requiem gab, es zum Klingen zu bringen. Mühsamer Arbeit — an der auch Heinz Reinhart Zilcher Anteil hat — bedurfte es, bis das Material soweit ergänzt und aufgefrischt war, bis es jetzt mit so starkem Erfolg aufgeführt werden konnte. Liturgisch betrachtet, spricht manches gegen das Werk. Vor allem was die doch textlich festumrissene Gestalt eines Requiems anbelangt, mußten — soweit sich das ohne Textbuch feststellen ließ — manche Absonderlichkeiten, so die Einschiebung von Psalmtexten, befremden. Überhaupt fehlt Gossec die religiöse Wesenheit in einem höheren, metaphysischen Sinn. Ihm liegt mehr das Opernhafte, eignet ein manchmal geradezu grausamer Zug. Das 1760 entstandene Werk weist in vielem über die Zeit Haydns und Mozarts hinaus auf Erscheinungen wie etwa Berlioz. Eigenartig ist auch das Fehlen der Bezogenheit auf einen inneren Kern; das Werk zerfällt in eine Reihe kleiner

Teile. Auf der anderen Seite stehen aber, wenn man das Werk rein von der musikalischen Seite betrachtet, hohe, leuchtende Schönheiten. Der Orchesterpart ist von großer Prägnanz bei aller Einfachheit. Reich sind die Soli gearbeitet; neben ausgedehnten Sopransoli, denen die schwersten Aufgaben zufallen, stehen Duette, Terzette (besonders schön das Terzett von Sopran, Alt und Baß über einen obstinaten Baß mit einem Pizzikato der Streicher) und auch ein meisterhaftes Quartett. Die Chöre sind von geradezu dramatischer Schlagkraft, unvergeßlich die riesige Fuge „et lux"! Eigenartig auch das Eingreifen der Chöre in die Soli. Aus verschiedenen Gründen hatte man die Aufführung in den Kaisersaal verlegt, akustisch sicher mit Vorteil, während die Umklammerung des Orchesters durch die Chöre erschwerend wirkte. Die Einstudierung war vorzüglich, wenngleich einiges noch eine Vervollkommnung vertragen hätte. Als Ganzes ein Abend von Bedeutung und Gewicht. Bewunderung verdiente unter den Solisten vor allem Margret Zilcher-Kiesekamp über die Art, mit der sie ihre Partie bewältigte. Die Altistin Eva Jürgens (Berlin) zeigte eine satte Stimme von gereifter Kultur. N. Spiegel-Tow (Mezzosopran) brachte das Duett mit dem Sopran zu schöner Wirkung. An Siegfried Lechler überraschte die dramatische Leuchtkraft seiner neuerdings fortentwickelten Stimme.

So darf auch das 11. Mozartfest als ein bedeutsamer Beitrag zur Musikkultur Deutschlands angesprochen werden.

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag 3. Juni: Orgel: Karl Hoyer (geb. 1891): Toccata und Fuge e-moll, op. 46. (Vorgetragen vom Komponisten.) — J. Brahms: Fest- und Gedenksprüche für achtstimm. Chor, op. 109.

Freitag, 10. Juni: J. S. Bach: Passacaglia c-moll (Prof. G. Ramin). — J. S. Bach: „Gib dich zufrieden" f. 4st. Chor. — J. S. Bach: „Fürchte dich nicht!" Motette f. 2 Chöre.

Freitag, 17. Juni: Orgel: J. S. Bach: 6. Trio-Sonate G-dur (Prof. G. Ramin). — J. S. Bach: „Jesu, meine Freude", Motette.

Freitag, 24. Juni: Orgel: D. Buxtehude: Präludium und Fuge F-dur (G. Ramin). — J. S. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", Motette. — J. S. Bach: „Fürchte dich nicht!" Motette.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

11. Juni: Theophil Muffat: Suite in d-moll für Orgel. — S. Calvisius: Der 150. Psalm f. 3 Chöre (12st.). — Ph. Dulichius: „Christus humiliavit se", 8st. Chor aus den Centurien. — Jakob Handl (Gallus): Pater noster f. 8st. Chor.

18. Juni: Zum Gedächtnis an John Morén: Choralbearbeitung f. Orgel „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen" (Manuskript. Zum ersten Male). — Karl Hasse: Das deutsche Sanktus (Martin Luther) f. zwei Chöre 8st. (Uraufführung). J. Brahms: Drei Motetten f. zwei Chöre (8st.), op. 110.

25. Juni: G. Gabrieli: Sonata f. 2 Bläserchöre, Violinen u. Orgel. — Helmut Meyer von Bremen (geb 1902): Offenbarung Johannis f. Bar.-Solo, gem. Chor, großes Orch. u. Orgel, op. 15 (Uraufführung).

2. Juli: G. Muffat: Toccata Duodecima (aus dem Apparatus musico organisticus 1690) für Orgel. — H. Schütz: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes", Motette f. 6st. Chor. — G. Böhm: Präludium u. Fuge in C-dur für Orgel. — H. Schütz: Deutsches Magnifikat (letztes Werk, 1671) f. 2 Chöre, 8st. (Erstaufführung).

9. Juli: D. Buxtehude: Präludium u. Fuge in g-moll f. Orgel. — G. Palestrina: Missa „Papae Marcelli", 6st.

LEIPZIG. Zunächst ist noch über die Oper zu berichten. Es kam noch zu verschiedenen Neueinstudierungen („Corregidor", „Weiße Dame", „Die Stumme"), einigen Erstaufführungen wie auch einer gefahrlosen Uraufführung, über die von anderer Seite berichtet wird. Die eigentlich moderne Oper, seit der bekannten Mahagonny-Schlacht aufs Haupt geschlagen, fehlte völlig, und nach einer anderen Seite wußte man noch nicht vorzudringen. Starken Eindruck hinterließ Verdis finsterer und durch fortwährend finstere Beleuchtung noch finsterer werdender „Don Carlos", dessen Aufführung in einer Eindringlichkeit dunkelstes kirchliches Mittelalter beschwor (Inszenierung von Brügmann), daß es einem kalt den Rücken hinunterlaufen konnte. „Nie wieder Mittelalter", meinte einer. Schade, daß sich wohl auch diese Oper Verdis nicht halten wird! „Die weiße Dame" — diese noch im alten Jahr — und die „Stumme" hatten außer

einer neuen Inszenierung auch eine neue und sachgemäße Übersetzung durch G. Brecher erhalten, unter dessen Leitung die Werke wieder viele neue Freunde gewonnen haben. Eine Überraschung war Haydns „Ritter Roland" (Orlando Paladino) in Dr. Latzkos munterer, sehr anregender Neubearbeitung. Man kennt Haydn doch nicht ganz, so man ihn nicht gerade in dieser Oper mit ihrer Mischung von opera seria und buffa kennengelernt hat, und zwar deshalb, weil diese Art geistiger Überlegenheit dem ernsten Teil gegenüber keineswegs als irgendwie bekannt angenommen werden konnte. Haydn nimmt diese Helden keineswegs mehr ernst, und wie er dies in der Musik zum Ausdruck bringt, ist einfach köstlich. Freilich steht man einer Verfallserscheinung in der damaligen Oper gegenüber, die ihren Herd in Venedig hat, aber geistvoll bleibt das Ganze doch. Einen Hauptanteil an dem allerdings nicht anhaltenden Erfolg hatte der Tenorbuffo H. Fleischer als Rolands Schildknappe, es wurde aber überhaupt unter Otto Brauns musikalischer Leitung sehr gut musiziert und unter der szenischen H. Hofmanns lebhaft agiert. Nicht so gut gelang die Aufführung von Graeners „Friedemann Bach" insofern, als vor allem die Damen so wenig auf deutliche Aussprache hinarbeiteten, daß unter diesem Mangel die Oper nicht unempfindlich litt. Wie ausgezeichnet Graener zu „deklamieren" versteht, dafür gab den unmittelbaren Beweis die überhaupt geistigere Altenburger Aufführung unter Dr. G. Göhler am Anfang des Jahres; hier war sozusagen alles zu verstehen. Hoffentlich fällt denn auch der so ungemein beherzigenswerte Aufsatz von Rich. Strauß hinsichtlich der Aussprache im letzten Heft auf fruchtbaren Boden. Die Außerachtlassung einer deutlichen Aussprache bei ohnedies völlig verdunkeltem Zuschauerraum gehört mit zu den Gründen des heutigen Niedergangs der Oper. Zu dem Werk selbst nur zwei Worte: Wie ist es möglich, zu einem derart infamen Textbuch eine so gute, schöne und ehrliche Musik zu schreiben! Sicher, Graener sieht den ganzen Text wie durch einen Schleier, es ist ihm lediglich um ein tragisches Künstlerschicksal zu tun, und bis auf einen gewissen Grad macht dies die Musik auch glaubhaft, vor allem beim letzten Bild in der Kirche streikt man aber. Lediglich der Text ist es, der diese Oper, die bestimmt scheint, eine bedeutsame Rolle zu spielen, auf eine tiefere Stufe stellt.

Die Deutsche Musikbühne unter Leitung des Erbprinzen von Reuß gab außer der Händelschen Oper (siehe letztes Heft) „Figaros Hochzeit" in einer hinsichtlich einheitlichen Zusammenwirkens aller Kräfte bewundernswerten Ausführung. Das Bezeichnende liegt darin, daß unter den Solokräften nicht ein außerordentlicher Künstler sich findet, die weiblichen Rollen gesanglich sogar recht mäßig besetzt waren und Mozart in dieser Hinsicht entschieden zu kurz kam, dennoch aber das angegebene Gesamtergebnis erzielt wurde. Es ist dies vor allem das Verdienst des Kapellmeisters Hans Oppenheim, eines geradezu fanatischen Mozartmusikers, der — auf natürlichste Weise — ganze Stellen in neue Beleuchtung rückte, gelegentlich durch nichts anderes als die Wahl einer besonderen Strichart. Es steckt echter Kunstidealismus in dem von allem Repertoirmäßigen befreiten Unternehmen, und das ist's nicht zum wenigsten, was bezwingt. A. H.

(Schluß folgt.)

ALTENBURG. Der langjährige Leiter der Altenburger Oper, Generalmusikdirektor Dr. Georg Göhler, ist ganz plötzlich von seinem Posten zurückgetreten, da ihm mit dem gekürzten Etat die Verwirklichung seiner künstlerischen Absichten nicht mehr möglich sei. Die thüringische Regierung hat daraufhin, wenige Wochen vor Beginn der neuen Spielzeit, die Stelle eines 1. Kapellmeisters der Altenburger Oper ausgeschrieben. In Dr. Göhler verliert die Altenburger Bühne eine kultivierte, eine pflichtgetreue, dabei jedem persönlichen Ehrgeiz abholde Künstlerpersönlichkeit, die stets ihr Bestes daransetzte, unter Außerachtlassen des eigenen Ichs nur der Kunst zu dienen. Dieses starre, völlig konzessionslose Seinen-Weg-Gehen, so sehr es für den Menschen Göhler spricht, dem Operndirektor Göhler wird es nicht immer sehr „zustatten" gekommen sein. Aber für Dr. Göhler gibt es nun einmal nur ein „Entweder — oder". Daher sieht er sich jetzt außerstande, in Anbetracht der beträchtlichen Etatkürzung, also unter beschränkten Verhältnissen, künstlerisch weiterarbeiten zu können, und bittet von seiner Wiederverpflichtung abzusehen. Still und bescheiden, wie es seine Art ist, hat sich Dr. Göhler vom Altenburger Musikleben zurückgezogen. Es wird schwerfallen, einen Dr. Göhlers würdigen Nachfolger zu finden. Dies um so mehr, da Dr. Göhler, der nicht nur als scharfsinniger Musikschriftsteller, als stilvoller Übersetzer, sondern auch als feinsinniger Liederkomponist bekannt ist, sich auch als Dirigent im In- und Auslande einen Namen zu verschaffen gewußt hatte. Mit vierundzwanzig Jahren ist Dr. Göhler schon Leiter des Leipziger Riedel-Vereins. Die nächsten Jahre sehen ihn in angesehenen Stellungen in Altenburg, Karlsruhe, Hamburg und Lübeck. Seit dem Jahre 1922 bekleidete Dr. Göhler, von einer nochmaligen Unterbrechung während der Spielzeiten 1927/29 abge-

sehen (die Zeit der Fusion Altenburg-Gera) bis zum Ende der Spielzeit 1932/33 den Posten des Generalmusikdirektors der Altenburger Oper. Daneben übt Dr. Göhler seit langem noch eine umfangreiche Gastdirigenten-Tätigkeit aus (u. a. wiederholt in den Konzertveranstaltungen des „Mitteldeutschen Rundfunks") und leitet seit Jahren, auch im kommenden Konzertwinter 1932/33, die „Philharmonischen Konzerte" zu Halle a. d. S. Wer sein Nachfolger wird, weiß man in Altenburg noch nicht. In Altenburg weiß man aber das eine, was man besessen und, vielleicht auch durch eigenes Verschulden, verloren hat, jetzt, wo es zu spät ist.

Dr. Leo Paalhorn.

BEUTHEN, Oberschlesien. Der wirtschaftlich schwere Winter hat auch dem hiesigen Kunstleben seinen Stempel aufgedrückt. Trotz der Nöte der Zeit hat jedoch die alte Musiktradition Beuthens einen festen Stamm im Konzertpublikum zusammengehalten. Das beweist ein Rückblick über die Tätigkeit des Oberschlesischen Landestheaters, das hier seinen Sitz hat. Ein Rückgang der Besucherzahl von 7% erscheint in unserer Zeit nicht übermäßig hoch. Das Landestheater hatte eine verständnisvolle und glückliche Auswahl im Opernspielplan getroffen, was das Publikum mit starkem Besuch gerade dieser Abende anerkannte. Es wurden folgende Opern gegeben: Mozart „Die Entführung", Weber „Freischütz", Verdi „Aida", Wagner „Walküre", Lortzing „Waffenschmied", Thomas „Mignon", Schillings „Mona Lisa", Janacek „Jenufa", Lothar „Lord Spleen", Milhaud „Der arme Matrose". Die Gesamtzahl der Opernaufführungen von 72 stellt den Besuchern aus dem engeren Industriebezirk gewiß ein ehrendes Zeugnis aus. Mit besonderem Interesse verfolgte man das Für und Wider der Meinungen nach der Aufführung der Werke Lothars und Milhauds. Diese beiden Opern geben dem Musikunterricht der höheren Schulen besonders willkommenen Stoff. Es sei hier noch bemerkt, daß die Mona Lisa-Aufführung unter Leitung des Komponisten stattfand. — Der künstlerische Erfolg beim Opernbetriebe steht fest, und daß es gelungen ist, auch wirtschaftlich ohne nennenswerten Fehlbetrag über den Berg zu kommen, ist Gen. Int. Illing zu danken, der alle Besucherkreise zu erfassen verstand, und mit ganz billigen Volksvorstellungen nicht sparte, dann aber auch wieder Geldinteressen hintansetzte, wenn es galt, Arbeitslose zu betreuen, denen er unentgeltlichen Besuch von Generalproben vermittelte. Achtung muß uns aber auch das künstlerische Personal abringen, das neben der aufreibenden Probenarbeit gezwungen war, fast täglich im Theateromnibus zu sitzen, um die anderen Städte zu bespielen. (Gleiwitz, Hindenburg, und jenseits der Grenze Kattowitz, Königshütte und Tarnowitz.) — Das Orchester des Landestheaters, das auch für die Operette Verwendung finden muße, hat neben dieser Arbeit (Gesamtzahl der Opern- und Operettenaufführungen: 226, also tägliche Beanspruchung) noch wie im vorigen Jahre fünf musikalische Morgenfeiern veranstaltet, die mit erfreulich stärkstem Interesse besucht wurden. Die Tendenzen dieser sonntäglichen Konzerte waren: Liszt-Wagner, Beethoven, Haydn, Moderne Autoren und oberschlesische Komponisten. Die künstlerisch starke Persönlichkeit des Orchesterleiters Erich Peter muß hier mit allem Nachdruck unterstrichen werden. — An sonstigen Veranstaltungen gab es in Beuthen Aufführungen des Singvereins (Jahreszeiten und Goethefeier) unter der vorübergehenden Leitung von Prof. Lubrich. Ferner ein beachtenswertes Konzert des Kirchenchors St. Maria (Leitung E. Lokay) das u. a. Meßners prachtvolle Messe in B brachte, schließlich ein Konzert der Vereinigten Beuthener Männergesangvereine (Leitung der Unterzeichnete) mit einem Chor von über 450 Sängern. — An Solistenkonzerten vermittelte uns die Konzertdirektion Cieplik: Schlusnus, Ivogün, das Guarneri- und das Dresdner Streichquartett.

J. Reimann.

DESSAU. Die umfassende Musikerpersönlichkeit des Generalmusikdirektors Arthur Rother hat das Dessauer Konzertleben vor allzu fühlbaren Eingriffen der wirtschaftlichen Krise bewahrt. Unbedingte Zielsicherheit und künstlerisches Verantwortungsbewußtsein auf der einen, stilistische Einfühlungsgabe und eine geniale Fähigkeit des strukturellen Aufbaus auf der anderen Seite haben ihm eine Popularität geschaffen, die auch heute noch keine Lücken in den Zuhörerreihen entstehen läßt. Die bisherigen Symphoniekonzerte erreichten ihren Höhepunkt mit einer vollendeten Wiedergabe von Bruckners 5. Symphonie und einem Chorkonzert, das Händels „Acis und Galathea" sowie J. S. Bachs Drama per musica „Der zufriedengestellte Äolus" in einer bis ins Letzte klar durchgearbeiteten Aufführung zu Gehör brachte. An moderneren Werken hörte man Strawinskys „Scherzo fantastique" op. 3, diese impressionistisch reichgefärbte Orchesterstudie über das Leben der Bienen, Georg Schumanns klanglich etwas überlastete Variationen über das Volkslied: „Gestern abend war Vetter Michel da" und Rudi Stephans hier noch nicht gespielte Musik für Violine und Orchester. Als Uraufführung erschien eine Suite für Violine und Kammerorchester (op. 15) von dem jungen Meininger Dirigenten Heinz Bongartz auf dem Programm, ein melodisch

und techniſch recht hochſtehendes Werk ohne eine beſonders hervorſtechende eigene Note. Auch mit der Wahl der Soliſten bewies man eine ſehr glückliche Hand; neben Edwin Fiſcher, der Schumanns a-moll Konzert die ganze verinnerlichte Größe ſeiner Kunſt lieh, hörte man Arnold Földefy mit Dvořaks Violoncello-Konzert, Elly Ney mit Beethovens G-dur Klavierkonzert und den heimiſchen Konzertmeiſter Bernhard Leßmann mit dem Vortrag der oben erwähnten Violinwerke von Bongartz und Stephan.

In der Oper ſind de Fallas „Ein kurzes Leben" und Wagners „Rienzi" hervorzuheben, in denen die eminente Regiebegabung des Intendanten Hanns Schulz-Dornburg neue Triumphe feierte. Ohne ſich mit den heute ſo beliebten artiſtiſchen Kunſtgriffen aufzudrängen, erreicht er in enger Zuſammenarbeit mit Arthur Rother, ein Höchſtmaß von künſtleriſcher Geſchloſſenheit ganz aus dem Geiſte der Muſik und eine faſzinierende Bewegtheit der Maſſenſzenen.

Auch das immer mehr über ſeinen engeren Bereich hinausſtrebende Deſſauer Streichquartett ſetzt ſeine kulturell bedeutſame Tätigkeit mit Erfolg fort; beſonders ein der gemäßigten Moderne (Max Trapp, Paul Graener und Ernſt Schulze-Deſſau) gewidmeter Abend fand verdiente Anerkennung. Hans Georg Bonte.

DRESDEN. Die Uraufführung der „Offenbarung Johannis" von Helmut Meyer von Bremen, die Rud. Mauersberger in einer der letzten Kreuzkirchenveſpern vor den Ferien bot, vermittelte die Bekanntſchaft mit einem techniſch ſehr anſpruchsvollen, gedanklich hoch bedeutſamem Werke neuerer Kirchenmuſik. Die Ausdrucksmittel des Komponiſten ſind für die einzelnen — oft recht wirkſam geſteigerten Hauptmomente des Werkes (Der neue Himmel — die neue Erde) gewählt: dem Bariton-Solo (Johannes) ſtehen die a-cappella-Chöre der Knaben (die „große Stimme") und die Geſänge der Tenöre (Jeſus) gegenüber. Mächtige Steigerungen, daneben originelle, in ihrer Wirkung feſſelnde, aber durchaus diskrete Eigenheiten (wie beiſpielsweiſe die Ergänzung der Orcheſterbegleitung des Baritonſolos durch geſummte Harmonien des Chores) ſind die charakteriſtiſchen Merkmale der in ihrer vornehmen Haltung ebenſo wie in ihren dynamiſchen Schattierungen ungewöhnlichen Arbeit.

Heiter und teilweiſe außergewöhnlich — denn es iſt ſicher ein Novum, daß ein Singſpiel an einem Staatlichen Schauſpielhaus ſeine (deutſche) Uraufführung erlebt —iſt der Ausklang der Spielzeit in beiden Staatstheatern geweſen. Im Opernhaus haben Kutzſchbach und Staegemann noch kurz vor Torſchluß „Die luſtigen Weiber von Windſor" neu herausgebracht. Die Aufführung — aus den ber..... Sparſamkeitsgründen dieſes Theaternotjahres darauf angewieſen, den Fundus einer voraufgegangenen Darbietung des Shakeſpeare'ſchen Luſtſpiels zu verwerten — gab äußerlich mehr ein Komödienſpiel aus ſpäteren Jahrhunderten und nicht das nun einmal hiſtoriſch bedingte Bild des Englands zu Falſtaffs Zeiten. So trug — in der Abſicht zu Recht — der Schlußakt das freilich oft allzu gegenſtändliche, kaum elfenhaft-duftige Gepräge einer ländlichen Improviſation, zu der nur leider die gewiſſenhafte Vorarbeit bedingenden einheitlichen „Uniformen" der Mücken, Weſpen, Fliegen in ſeltſamem Gegenſatze ſtanden. Waldemar Staegemann, ein Spielleiter, der mit Recht darauf bedacht iſt, den Darſtellern nicht die Spielluſt zu nehmen, hat Ludwig Ermold (Falſtaff) ein Teil der Situationskomik und gedankenarmen Mätzchen belaſſen, die zu dem Wohlbehagen Ermolds nun einmal gehören, die aber, wie z. B. das Hängen und Beineſtrampeln im Kamin, ganz deutlich aufzeigen, weſſ' Geiſtes Kind dieſer Sänger iſt. Wer aber und vor allem wie ſonſt auf der Bühne geſungen, geſpielt, getollt wurde, das macht dieſe Aufführung — alles in allem — zu einem beſonderen Juwel: dem buntbewegten Enſemble der Männer und Liebhaber (Schöffler, Böhme, Kremer, Teßmer) ſtanden in Margit Bokor und Yenica Koettrik zwei „luſtige Weiber" gegenüber, die dem „Nun eilt herbei, Wetz, heitre Laune" im beſten und ſchönſten Sinne: feinkomiſch, hochmuſikaliſch darſtelleriſche und geſangliche Auslegung gaben.

Die Uraufführung des Singſpieles „Wenn die kleinen Veilchen blühen" beſchloß die Spielzeit des Staatlichen Schauſpielhauſes, ein Werk, das, rein muſikaliſch, durch Robert Stolz' unterhaltſame, beſtens gekonnte Partitur ein gewiſſes Niveau erreicht, das aber doch recht verfehlt Geſchehniſſe und Atmoſphäre von 1900 (!) mit Slow-Fox', Foxtrotts und English Waltz untermalt, ſtatt recht von Herzen zu „walzen", wie es der textliche Vorwurf — das heitere Spiel „Als ich noch im Flügelkleide" verlangt. Der Aufführung (unter Joſef Gielen und Arthur Chitz) haftete eine gewiſſe Schwere, Geſetztheit an, die von dem Temperament und der Anmut Maria Elsners wohltuend unterbrochen wurde; in Hilde Clairfried jedoch präſentierte ſich eine Nachfolgerin von Erna Berger, die zwar das typiſch Operettenhafte für manche Rolle hat, mit deren Engagement jedoch eine zweitrangig-unkultivierte Denkungsart in die Enſembles der Staatstheater einzubrechen droht. Gerhart Göhler.

DÜSSELDORF. Auch das Düsseldorfer Musikleben leidet wie allerwärts unter den Schwierigkeiten der wirtschaftlichen Lage. Der Städtische Musikverein, bisher ein selbständiges Unternehmen, hat sich ganz als dienendes Chorglied der Stadt zur Verfügung gestellt. Daraufhin sind die gesamten Konzerte auf neun zusammengezogen worden. Für Wiederholung der Kammerkonzerte brachte die Verwaltung leider nicht mehr den Mut auf. Erfreulicherweise konnte die Gesellschaft der Musikfreunde wieder ihre Auferstehung feiern. Sie sammelt Freunde intimer Musik um ein klassisches Streichquartett-Programm. Wir hörten das Rheinische Streichquartett — Gumpert, Windeck, Neyses, Flohr —, das Aita-Ast-Quartett und das holländische Hartveld-Quartett mit schönen Leistungen. Dr. Fröhlichs „Collegium musicum" — es beschäftigt sich in sehr interessanter Weise mit dem Wesen und den Spielarten der Melodie — erfreut sich weiter guten Zuspruchs, der Bach-Verein unter der sachkundigen Leitung von Dr. Neyses führt mit feinem Stilgefühl wahlweise alte und neue Instrumental- und Chormusik vor. Seit dem Sommer nimmt auch die Vereinigung für neue Musik eine beachtliche Stellung in unserm Musikleben ein. Die Aula der Kunstakademie zeigt zu jeder Morgenstunde eine Überfülle von Hörern, die Auseinandersetzung mit der jüngsten Problematik suchen. Křenek, Hindemith, Bartok, Strawinsky wurden bislang unter selbstloser Mitwirkung namhafter Künstler zur Debatte gestellt. Auch hier ist Dr. Neyses der spiritus rector, hilft ihm mit grundmusikalischer Berufung für formgeistige Fragen der Moderne die vortreffliche Sopranistin Anna Ibald. Dies in großen Zügen der Aufriß des nicht offiziellen Musiklebens, das hin und wieder durch Solistenkonzerte, wenn auch nur sparsam, ergänzt wird. Die Meisterkonzerte brachten vor Weihnachten mit dem Busch-Serkin-Duo, der Onegin und dem Konzertgebouw-Orchester unter Mengelberg Gipfelleistungen.

Den städtischen Konzerten steht Generalmusikdirektor Hans Weisbach in alter Frische vor. Sein Programm hielt sich vornehmlich in bewährten klassisch-romantischen Grenzen. Beethoven, Bruckner, Bach sind die Domänen seines musikantisch reichen Naturells. Wiederholungen könnte er vermeiden und dafür weniger bekanntes Material für Chor und Orchester bereitstellen.

Nach einem Bach-Corelli-Konzert, in dem Günther Ramin eine Bachsche Toccata sehr plastisch musizierte, unsere Kammermusiker Rohlfs-Zoll, Sachse, Bresser, Pecsi das Konzert für vier Violinen von Vivaldi und Pillney, Ramin, Adele Kroeber-Walch, Weisbach die Bachsche Bearbeitung desselben für vier Cembali in gut getönter Einheit vorführten, stand ein Chorkonzert mit nur neuen Werken im Mittelpunkt des Interesses. Szymanowskys „Stabat mater" für drei Solostimmen, gemischten Chor und Orchester hinterließ angenehme, feinfarbige, wenn auch nicht sehr tiefgehende Eindrücke. (Anny Quistorp, Anneliese v. Normann, Schrader, Johannes Willy). Mit „Job", dem gequälten und trotz aller Mühsale gläubig hoffenden Bibelmenschen, beschäftigte sich eine Kantate für Bariton, Sprechstimme (W. Busch), Chor und Orchester. Weit spannt sich der orchestrale Rahmen, reich ist das instrumentale Dekor und oft blühend der Klang, aber Desderi, der Autor, bringt es nur selten zur Eigengesichtigkeit und zu einer den innern Vorgängen gleichgestellten Struktur. Eine klar formulierte Gestalt besitzt dagegen der „90. Psalm" für Baritonsolo, sechsstimmigen Chor und Orchester von Kurt Thomas. Bachscher Geist wird hier beschworen, konzessionslose Kontrapunktik bindet das Tonmaterial zu linearen Führungen. Thomas' Vokalsatz hat schon oft seine Qualitäten und inneren Notwendigkeiten bewiesen, auch hier gelingen ihm überzeugende Partien, denen aber auch stilistisch uneinheitliche, nur äußerlich illustrierende gegenübertreten. Manches mutet konstruiert an. Im Schlußteil sammelt sich das Werk zu einem besonders klangvollen, wirksam ausschwingenden Abgesang. Vollkommen gelungen war diese Wiedergabe im Gegensatz zu dem voraufgegangenen, ganz vorzüglich gesungenen „Stabat mater" nicht. Es mangelte an Sicherheit und Ruhe. Als chorische Großtat muß die Wiedergabe von Verdis „Requiem" mit den Solisten Elisabeth Feuge, J. Patzak, Inge v. Fernwald und Johannes Willy durch Weisbachs selten geschickte Vokaldeutung bezeichnet werden.

Von der Arbeit der Oper ist durchweg nur Gutes zu melden. Der Arbeitseifer unter Leitung von Generalintendant Iltz ist groß und erfolgreich. Der Solistenkörper verfügt über tüchtige und vielseitig verwendungsfähige Kräfte. Wie überall spukt natürlich die Operette als milchende Kuh mächtig durch den Spielplan. Ihre schnittigen Aufmachungen sichern ihr gutbesetzte Häuser. Das Opernprogramm griff zunächst auf Reprisen zurück. „Meistersinger", „Siegfried", „Toska", „Troubadour", „Aus einem Totenhaus", „Fidelio", „Maskenball", „Tannhäuser", „Fliegender Holländer", „Martha" u. a. bilden das stehende Repertoir. Der Darstellungsstil strebt überall Vereinfachung und natürlichen Ausdruck an und sucht sich mit den szenengerechten, durch Requisit und Farbe das Geschehen stimulisierenden Bühnenbildern Helmuth

Jürgens zu einem werkgerechten Gesamtbegriff zu vereinigen. Durchweg gelingt das mit Anstand, so daß gute Aufführungen zustande kommen. Auch die wirtschaftliche Seite wird mit Bedacht und Vorsicht betreut, so daß Düsseldorfs Oper im Vergleich mit den Nachbarstädten hinsichtlich seiner sparsamen Wirtschaft am besten abschnitt. Nicht zuletzt trug ihr das die günstige Stellung in dem von der Behörde vorgeschlagenen Planwirtschaftsprogramm ein, der ihre Vorherrschaft am Niederrhein vorsieht, heute anscheinend aber schon im Papierkorb verschwunden ist.

Die letzte Neuheit wurde mit Pfitzners „Das Herz" in sehr guter musikalischer Form durch Kapellmeister Jascha Horenstein herausgestellt. Man kennt die Vorzüge und Schwächen im Text dieses erzromantischen Opus, zu den Pfitzner eine sehr gut klingende, plastische und melodisch reiche Partitur geschrieben hat, die stets bei der Gestaltung seelischer Dinge am Ziel ist, aber weniger dramatische Bewegungsenergien entwickelt. Den sehr schwachen zweiten Akt konnte auch diese von Bruno Iltz sorgsam betreute Darstellung nicht retten, auch die große Beschwörungsszene wollte nicht recht überzeugen, sonst griff aber alles zu einer wohlgelungenen Darbietung zusammen. Aus dem neuinszenierten „Freischütz" verdient die Wolfsschlucht als gruselig-phantastische Unwirklichkeit höchstes Lob. In der sehr sauberen Partiturdeutung Jascha Horensteins kam nur das romantische Grunderlebnis nicht immer zur überzeugenden Wiedergabe. Der Singkörper unserer Oper verfügt durchweg über tüchtige, einheitlich abgestimmte Kräfte. Rose Landwehr als darstellerisch hochbedeutsame Charakter-Sopranistin, Erna Schlüter als edelstimmige Hochdramatische, Hermine Dippel als in Gestalt und Organ gleich anziehende, jugendlich Dramatische und die wendige Opernsoubrette Thea Eckstein bilden ein überragendes Sängerinnen-Quartett, dem der organgewaltige Josef Lindlar, Heldenbariton, sein vorzüglicher lyrischer Kollege Alfred Poell, der vielseitige Berthold Pütz (Bariton), Willy Störring, ergiebige „Tenorröhre", gegenüberstehen. Als Vorstände sind der sehr erfahrene Kapellmeister Wolfgang Martin und der einfallsreiche Spielleiter Dr. Schramm noch zu nennen. Der Gesamtorganismus der Oper stellt damit ein gutdiszipliniertes und gebrauchsfähiges Instrument dar. Der Besuch hielt sich in für unsere Zeit normalen Grenzen.

E. Suter.

FREIBURG i. B. Bei einem Rückblick auf die vergangene Theatersaison ist man versucht, den Grundursachen nachzuforschen, weswegen die Oper keineswegs mehr das Interesse eines weiteren Publikums in dem Grade weckt wie in früheren Zeiten. Natürlich spielen die ganz veränderten wirtschaftlichen Verhältnisse eine große Rolle bei Konstatierung eines stark geminderten Theaterbesuchs. Das Publikum als solches hat sich auch gänzlich geändert; daß es der leichteren Kost der Operette, der Revue den Vorzug gibt, ist allerdings nichts Neues — das ist früher auch schon so gewesen. Daß aber die ernstere Oper so gar kein ausgleichendes Gegengewicht aufzubringen vermag, das ist recht fatal. Sie vermag aber wirklich keine rechte Anziehungskraft auszuüben. Bei der auf Modernität gestellten Oper kommt nun gar der Umstand hinzu, daß die Melodie in volkstümlichem Sinn so gut wie ausgeschaltet ist. Außerdem ist die Vorführung solcher Experimente unpraktisch, weil sie zu teuer sind. Die Proben erfordern ungebührlich viel Zeit — eine Zeit, die, hätte man sie für Einstudierung einer Anzahl von älteren Opern angewendet, wahrscheinlich bessere Früchte getragen haben würde. Wenigstens in Bezug auf die Kassenerfolge. Wir hatten in der vergangenen Saison zwei solcher Beispiele. Das waren Julius Weismanns „Gespenstersonate" und Alban Bergs „Wozzek". Also zwei Werke, die beide auf hohen künstlerischen Ernst gestellt sind. Bei „Wozzek" namentlich hatte man sich der Illusion hingegeben, daß die Oper schon wegen des großen Rufes, der dem Werke vorausgegangen war, eine gewisse Anziehungskraft ausüben würde. Das war leider nicht der Fall trotz einer ausgezeichneten Darstellung der Titelrolle durch unseren ersten Bariton Fritz Neumeyer. Etwas besser erging es Weismanns „Gespenstersonate", in der der Tenor Siegmund Matuszewski in der Rolle des Direktors Nummel eine frappante Charaktergestalt hinstellte. Aber die etwas gar sehr schwerflüssige Muse Strindbergs ist doch recht ungeeignet, als Unterlage eines Operntextes zu dienen, wenn auch Weismann durch eine stark eigenmächtige Umänderung des Schlusses der Handlung eine etwas optimistische Färbung zu geben versuchte. In technischer wie auch geistiger Hinsicht ist in diesem Werke ein entschiedener Fortschritt des Komponisten zu verzeichnen. Der hiesige Generalmusikdirektor Hugo Balzer war sowohl für „Wozzek" als für die „Gespenstersonate" ein geistreicher wie auch ein namentlich bezüglich der Orchesterausarbeitung sorgfältiger Interpret. Ebenfalls in das Gebiet der Moderne gehören die Vorführungen „Oedipus rex" von Strawinski und des „König David" von Honegger, die hier ebenfalls im Stadttheater stattfanden. „Oedipus rex" interessierte als wirklich geistreicher Versuch, der Wesensart des altgriechischen Chores näher zu kommen. Bekanntlich haben in dieser Hinsicht schon

manche Komponisten (vor zirka 90 Jahren z. B. setzte Felix Mendelssohn im Auftrag des Königs Friedrich Wilhelm IV. die Chöre zu „Antigone und Oedipus" in zu stark melodischer Weise in Musik) Versuche gemacht, dem Geiste der Antike näher zu kommen. Mir scheint, daß dies Strawinski in diesem Werke am besten geglückt ist, wenn auch mancher Musikgelehrter sich über die Anwendung gelegentlich eingestreuter Akkorde gewundert haben mag.

Als eine Novität von Puccini ging hier seine „Manon" über die Szene. Zum Vergleich dazu brachte uns die Straßburger Oper als Gastspiel das gleichnamige Werk von Massenet in einer sehr hübschen Aufmachung. Als weiteres Gastspiel einer Nachbarstadt bot uns die Basler Oper eine ganz reizende Vorführung des Rossinischen „Barbiers von Sevilla" unter der zündenden Direktion von Gottfried Becken und der originellen Regie des Direktors Dr. Oskar Waelterlin. Daß „Die Italienerin in Algier" von Rossini in der neuen Aufmachung durch Hugo Röhr eine gut aufgenommene Aufführung hier erlebte, habe ich bereits in einem eigenen Aufsatz erwähnt. In einer speziellen Konradin Kreutzer-Gedenkfeier wurde eine recht harmlose, aber doch auch recht hübsche Oper „Die Alpenhütte" uraufgeführt — wenigstens nahm man das an, da eine Stuttgarter Aufführung vor mehr als hundert Jahren nicht fest nachgewiesen werden kann.

Von Gastspielen sind die von Salvatore Salvati aus Mailand in der „Traviata" und von Richard Tauber im „Land des Lächelns" zu erwähnen. Beide fanden Beifall. Von Neueinstudierungen sind Kienzls „Evangelimann" und Humperdincks „Königskinder" zu erwähnen. In Rich. Strauß' „Elektra" zeichnete sich Edith Maerker in der Titelrolle und Pauline Strehl als Klytemnästra aus, auch Frau v. John gut als Chrysostemis. Mit Ablauf der Saison nahmen die stimmbegabte Opernsoubrette Thea Eckstein (ging nach Düsseldorf) und Pauline Strehl, unsre sehr beliebte erste Altistin, Abschied von unserer Bühne. Als Kapellmeister wirkten neben Hugo Balzer die Herren Franzen, Ueter und Schlager, als Opernregisseure die Herren Schneider und Felsenstein. Als Konzertmeister des in ziemlich merkbarer Emporentwicklung begriffenen Orchesters wirkt der ausgezeichnete Herbert Fröhlich.

Prof. Heinrich Zöllner.

GÖTTINGEN. Das Musikleben Göttingens war im letzten Winter trotz der großen wirtschaftlichen Schwierigkeiten, denen natürlich manches zum Opfer fiel, doch ein beinahe reiches zu nennen und übertraf darin auch optimistische Erwartungen. Vor allem war es gelungen, auch diesmal noch die regelmäßigen Meisterkonzerte durchzuführen, die eigentlichen Hauptkonzerte jedes Winters. Es konzertierten Edwin Fischer, Elly Ney, Karl Erb, Sigrid Onegin; Busch und Serkin gaben einen Sonatenabend, es spielte das Gewandhausquartett und das Guarneriquartett, an einem zweiten Abend durch Kasseler Bläser verstärkt. Vorgetragen wurde, wie überhaupt in allen Konzerten dieses Winters, nur klassische Musik. Die vor Jahren gegründete Gesellschaft zur Pflege moderner Musik konnte sich leider nicht halten.

Neben diesen Konzerten ist vor allem die Tätigkeit des akademischen Orchestervereins zu nennen, der auch diesmal, außer seinen Orchesterabenden unter der Leitung von Professor Wolfgang Stechow, besonders um die Pflege von Hausmusik bemüht war. So gab er neben dem Weihnachtskonzert in der Johanniskirche und einem Gluck-Haydnabend, mit Konzertmeister Walter Pfeiffer (Violine) und Maria Rahmstorf (Sopran) als Solisten, einen Hausmusikabend mit Klavier-, Gesangs- und Instrumentalwerken von Schumann und einen Kammermusikabend mit Werken von Bruckner, Reger und Dvořak. Von auswärtigen Kammermusikern war das Bentzquartett zu hören, auch gaben Eleanor Day (Hannover) und Werner Dommes (München) einen Gamben- und Cembaloabend.

Die bedeutendste Aufführung der Städtischen Oper war der „Rosenkavalier". Sie ist den Bemühungen ihres Dirgenten H. Charlier und des Intendanten Stiegler zu danken. Im November dirigierte Max von Schillings seine „Mona Lisa". Die schöne, durch die Bemühungen von Dr. Ch. Mahrenholz erbaute, Prätoriusorgel in der Marienkirche wurde, außer im Orgelabend Förstemanns (Leipzig), vom Organisten Doormann in den von ihm durchgeführten, regelmäßigen Feierstunden gespielt, zu denen der Eintritt frei ist, und die mit ihren Orgelwerken und Kantaten ein wesentliches Stück Göttinger Musik bedeuten. Besonders sei ferner der beiden großen Aufführungen des Freibergschen Gesangvereins unter der Leitung des Universitätsmusikdirektors Hogrebe gedacht: Bachs Weihnachtsoratorium und das Requiem von Brahms.

Man muß hoffen, daß in der Vielfältigkeit dieses eigenen Göttinger Musiklebens von Orchester-, Kammer-, Chor- und Kirchenmusik auch die großen Abende auswärtiger Künstler im nächsten Winter noch möglich bleiben.

Dr. E. Falckenhorst.

HALLE (Saale). Trotz aller Bedrängungen hat sich unser Musikleben noch in erfreulichem Maße frisch erhalten. Die Konzerte, soweit es sich um traditionelle Einrichtungen handelt, sind gut besucht. Auswärtige Solisten können allerdings nur, falls sie einen sehr klangvollen Namen besitzen, auf Erfolg rechnen. Auch die in jüngster Zeit lebhaft erörterten Theaterfusionspläne mit Leipzig scheinen glücklich erledigt zu sein. Mit Genugtuung ist dabei festzustellen, daß sich Publikum und Presse ziemlich einmütig gegen derartige Projekte gewehrt haben, durch deren Verwirklichung unsre in jahrzehntelanger Arbeit erworbene bodenständige Musikkultur eine schwere und in absehbarer Zeit nicht zurückzuerobernde Einbuße erlitten hätte, ganz abgesehen davon, daß die von interessierter Seite geltend gemachten finanziellen Vorteile einer objektiven Kritik nicht standgehalten haben. Auch würde eine solche „Belieferung" von auswärts keine Gewähr bieten für gleichbleibende Qualität.

Der Opernspielplan hielt sich in der ersten Hälfte an bewährte Werke. GMD Erich Band eröffnete das Jahr mit einem fein einstudierten „Figaro", bot eine sehr imponierende Leistung mit „Aida" und wahrte im „Lohengrin" eine gute durchschnittliche Höhe. Unter Hanns Epstein ging „La Bohème" in sorgfältiger und schwungvoller Wiedergabe in Szene. Man wird es der Intendanz unter den gegenwärtigen Umständen nicht verübeln, daß sie sich der Operette ebenfalls mit Eifer annimmt, und man muß gestehen, daß sie unter der musikalischen Leitung von Walter Trolldenier sehr anständiges Niveau hält. Der stärkste Erfolg war natürlich die mit großem Aufwand glänzend inszenierte Revue „Im weißen Rößl".

In seinem 50. Sinfonie-Konzert (seit 1925) dirigierte Band Beethovens V. und VIII., Renate Borgatti spielte das Es-dur-Konzert. Das zweite Konzert war Mozart gewidmet, von dem man außer bekannten Sachen hier zum ersten Male die reizvolle Bläser-Serenade B-dur (K.-V. 361) hörte. Sie wurde sauber, aber etwas robust ausgeführt. Eindrucksvoll gestaltete Band die Sinfonien g-moll und Es-dur. Stilvoll interpretierte Gisela Binz das d-moll-Konzert.

In der Philharmonie lernte man unter Dr. Georg Göhlers Führung an Neuigkeiten kennen: Strawinskys Capriccio für Klavier (vom Komponisten bewunderungswürdig gespielt) und Orchester und Graeners liebenswürdige Suite „Die Flöte von Sanssouci". Furtwängler brachte, wie üblich, vorwiegend publikumserprobte Musik, die jedes Risiko ausschließt, als quasi Novität das vor mehr als 20 Jahren komponierte „Scherzo phantastique" von Strawinsky.

Die Robert Franz-Singakademie unter der nun seit zwei Jahrzehnten bewährten Leitung von Prof. Dr. Alfred Rahlwes förderte einmal weniger bekannte Schöpfungen Mozarts zutage, Messen und Motetten aus der Salzburger Zeit. Zwei deutsche Kirchenlieder, von Kurt Wichmann (Baß) wundervoll gesungen, müßten Allgemeingut aller Sänger werden. Das Soloquartett wurde — ausgenommen den völlig enttäuschenden Tenor — durch ebenfalls hiesige und auch auswärts anerkannte Kräfte, Elfriede Hirte (Sopran) und Toni Scholtz (Alt), aufs beste vervollständigt. Es wäre wohl an der Zeit, daß Rahlwes mit seinem befähigten Chor auch die Beziehungen zur Gegenwart wieder einmal aufnähme. Seit Suters „Le Laudi" (1926) ist in dieser Hinsicht nichts geschehen. Anerkennenswerterweise entsprach er diesem Wunsche mit dem Lehrergesangverein, in dessen Programm der gesangliche Teil hauptsächlich von neueren Meistern (Knab, Lendvai u. a.) bestritten wurde. Ein für ein Chorkonzert reichlich breiter Raum blieb Instrumentalvorträgen vorbehalten, die mit dem Übrigen nur in losem Zusammenhang standen.

Anläßlich des Goethejahrs hat Rahlwes sich auch als Komponist in freundliche Erinnerung gebracht mit einer Suite (Klavier-Quintett) „Alt-Weimar" auf Gedichte Goethes. Unser Bohnhardt-Quartett mit Dr. Hans Gaartz am Flügel hat das liebenswürdig-elegante und klangschön gesetzte Werk wiederholt in und außerhalb von Halle aufgeführt. Die Quartettvereinigung hat sich in ihrer jetzigen Zusammensetzung (mit Bülow, Lindner, Schertel) sehr günstig entwickelt.

In guter Form stellte sich das von Benno Plätz gegründete und geleitete Kammer-Orchester vor. Sein Arbeitsfeld ist besonders die Musik des Händel-Zeitalters. Solistisch wirkten mit Margit Lanyi, die Gattin des Leiters, eine kultivierte Geigerin, und Kurt Wichmann, unser schon genannter Bassist. Dr. Hans Kleemann.

KASSEL. (Georg Nellius „Von deutscher Not". Voraufführung.) Georg Nellius, der vierfach staatspreisgekrönte westfälische Komponist, der durch eine Reihe von Uraufführungen seiner Werke bei dem 11. Deutschen Sängerbundesfeste in Frankfurt plötzlich besonders in den Vordergrund rückt, hat bereits bei der Voraufführung seiner gewaltigen volkstümlichen vaterländischen Kantate „Von deutscher Not" in Kassel, die in zwei öffentlichen, bis auf den letzten Platz aus-

verkauften Konzerten im größten Konzertsaal der Stadthalle stattfand, einen so überwältigenden Triumph erlebt, wie er derartigen Chorwerken selbst in unserer Zeit sonst wohl kaum beschieden ist. Aber die erschütternde Wucht und Geschlossenheit von Dichtung und Musik, die lebendige Kraft natürlichsten künstlerischen Ausdrucks, das große Volkstumserlebnis, das aus Weltkriegs-Niederbruch zu deutscher Auferstehung über das Treugelöbnis zu verlorenem deutschem Land in Nord und Ost, Süd und West von Memel bis Tirol emporwächst, schlug alle unwiderstehlich in atemlosen Bann. Hier ist zum ersten Male ein Werk entstanden, das für die Chormusik und für unsere Zeit jenen Gedanken erneuert, der für die Sinfonie in Beethovens Neunter und für die Oper in Wagners „Meistersingern" seine ewige Gestaltung gefunden hat, ja es ist im Geiste unseres verjüngten Tatwillens ein heiliges Bekenntnis zu echter Werkgesinnung und Werkgemeinschaft, der sich alle, Mitwirkende und Hörer, beugen müssen. Denn es verlangt fast Übermenschliches mit dem Nebeneinander von sechs großen getrennten Männerchorgruppen, Frauen- und Kinderchor, Solistenquartett, Orchester und Orgel von den Ausführenden und dem Dirigenten. Der Gau Kurhessen, dem diese ebenso schwierige wie ehrenvolle Aufgabe im Rahmen des Festes zufällt, bringt die fast für unaufführbar gehaltene Riesenpartitur wie hier in Kassel auch in Frankfurt in der Festhalle unter seinem sich bis zum Letzten einsetzenden Bundeschormeister Dr. Robert Laugs zur Aufführung, vortrefflich unterstützt von der Kasseler Staatlichen Kapelle und den ausgezeichneten Solisten Ria Ginster, Maria Elshorst, Kammersänger Fritz Fitzau und Alfred Borchardt, wie sie besser kaum gedacht werden können. Der anwesende Komponist wurde stürmisch umjubelt.

Dr. G. Struck.

KOBLENZ. Aus der verflossenen Konzertsaison 1930/31 wäre noch nachzutragen, daß in einem letzten Konzert des Musikinstituts unter der umsichtigen Leitung des städt. Musikdirektors Kurt Overhoff Regers „Einsiedler", der Hymnus op. 33 von R. Strauß und „Tod und Verklärung" zu schöner einwandfreier Aufführung gelangten (Solist Johannes Willy, Frankfurt am Main). Das Klavierkonzert d-moll von Brahms meisterte Prof. Wilh. Kempff hervorragend. Ein Sonderkonzert des Musikinstituts, ebenfalls unter Overhoffs musikalischer Führung, brachte zum Teil sehr interessante Uraufführungen von hiesigen lebenden Komponisten (Gustav Rudel, Ernst Peters, Johannes Starke), ferner Werke von dem ebenfalls hier lebenden Alfred Brüggemann, Kurt Overhoff und dem früheren hiesigen musikalischen Leiter des Musikinstituts Prof. Willem Kes. Die Werke wurden mit sehr großem Beifall aufgenommen. Auch die letzten Konzerte des philharmonischen städtischen Orchesters im Saale des Kolpingshauses unter W. H. Kochs Stabführung konnten durchweg gefallen, da sie Gutes und Bestes boten. Leer aber war ein unter Leitnug desselben Kapellmeisters veranstaltetes Wohltätigkeitskonzert für die bei dem Arbeitsamt der Stadt damals gemeldeten erwerbslosen Musiker (60!), das Wagner, Schumann und Brahms brachte. Schumanns Klavierkonzert a-moll wurde durch den vorzüglichen Pianisten K. H. Pillney aus Köln zum Erlebnis. Auch in dem stets vortrefflich arbeitenden Verein der Musikfreunde, der nur Qualität gibt, wurden uns wieder hervorragende Darbietungen zu hohem Genuß. Es zeigten sich Elly Ney, das Kunkelquartett mit Pillney, das Wendlingquartett usw., die alle für ihre höchststufigen Leistungen reichsten Beifall ernteten.

Die sog. Kolpingsoper, eine Notgemeinschaft, die ehedem die hiesigen erwerbslosen Mitglieder der Oper zusammenfaßte, mußte ihre Tätigkeit inzwischen einstellen. Das Stadttheater, nunmehr unter der Leitung seines neuen Intendanten Bruno Schönfeld (früher Oberspielleiter in Bonn) gab bis zum Ende der Spielzeit außer flotten und gediegenen Operettenvorstellungen auch einige Opern. Als erste kam heraus „Fidelio" unter Overhoff am Dirigentenpult und in der von dem tüchtigen Bühnenmaler Marker vorzüglich unterstützten Inscenierung des Intendanten. Die Titelrolle sang Erna Schlüter (Düsseldorf), den Florestan Christian Streib (Wiesbaden), für die guten Leistungen der verstärkten Chöre hatte Kapellmeister Hans Adametz bestens Gewähr geleistet.

Auch die Konzertsaison 1931/32 hat das Musikinstitut trotz der Ungunst der wirtschaftlichen Lage hoffnungsfroh begonnen. Werke von C. M. v. Weber, Beethoven, Händel, Brahms und das von Marta Linz mit Blut und Glut durchflutete Violinkonzert von Mendelssohn schlugen die zahlreichen und musikliebenden Hörer in Bann, und man freut sich durchaus auf die geplanten künftigen Darbietungen. Wiederum ein seltener Kunstgenuß war der Klavierabend von Prof. Kempff im Verein der Musikfreunde (Bach, Beethoven, Schubert, Schumann).

Josef Buschmann schenkte uns mit seinem qualitativ auf hoher Stufe stehenden gemischten Chor in der Jesuitenkirche a capella-Messen von Gabrieli (1510—1586) und Steffano Bernardi (gest. um 1638), Adolf Heinemann setzte mit seinen Orgelkonzerten, seiner Passions- und Trauermusik in der Florinskirche unter Mitwirkung

ſeines Madrigalchores und guter Soliſten die Herzen in die rechte Stimmung. Schließlich darf als vortrefflicher Männergeſangvereinsdirigent Dr. Ferd. Collignon nicht unerwähnt bleiben, der den heute im Männergeſang unentbehrlichen Erwin Lendvai und auch weitere junge tüchtige Komponiſten (Dr. J. Butz-Godesberg u. a.) mit ſeiner fleißigen und ernſt ſtrebenden Sängerſchar zu ſchönſten Erfolgen führt! Dr. W. J. Becker.

KREFELD. Das geſamte Muſikleben unſerer Seiden- und Sammet-Stadt ſteht im Zeichen des Umbauens. Nicht nur ſind es die wirtſchaftlichen Verhältniſſe, die auch bei uns ihre unvermeidlichen Schatten werfen, ſondern es ſind in erſter Linie die durch den Weggang des erſten Krefelder Generalmuſikdirektors Dr. R. Siegel entſtandenen etwas chaotiſchen Zuſtände, die erſt einmal geordnet ſein wollen, bevor das frühere relativ bedeutende Muſikleben wieder aufblühen kann. Wohl beſitzt Krefeld ſein ſtädtiſches Orcheſter, das namentlich in den Bläſern ganz ausgezeichnet beſetzt iſt, und das allen Anforderungen gewachſen iſt, aber die vokale Stütze der Konzerte, der Krefelder Singverein, muß in geſangstechniſcher Hinſicht neu aufgebaut werden. Er hat ganz beſonders im vergangenen Jahr, da er in jedem Konzert unter einem andern Gaſtdirigenten zu ſingen hatte, und da er andauernd einen Teil ſeiner Mitglieder wechſelte, an Zuverläſſigkeit und Ebenmäßigkeit der Leiſtungen eingebüßt. So iſt denn auch die Stadtverwaltung von ihrem urſprünglichen Plan, ein zweites Interimsjahr mit abermals einer Reihe Gaſtdirigenten einzuſchieben, ganz abgekommen. Sie hat nunmehr einem der vorjährigen Gäſte, Dr. Walter Meyer-Gieſow aus Oberhauſen, die Leitung der Konzerte zunächſt für ein Jahr übertragen (wie man vielfach hört, ſoll jedoch die Verpflichtung Dr. Meyer-Gieſows bereits weiter reichen). Dadurch iſt endlich der Chor des Singvereins in eine feſte Hand gekommen, die planmäßig arbeiten, die auf weitere Sicht hinaus ſchulen und aufbauen kann. Dr. Meyer-Gieſow behält einſtweilen ſein Amt als ſtädtiſcher Muſikdirektor in Oberhauſen bei, jedoch hat er ſeine Funktion als ſtädtiſcher Operndirektor abgegeben, um in Krefeld wohnen zu können. Nach den erſten beiden Konzerten des neuen Krefelder Muſikdirektors zu ſchließen, kann man nur wünſchen, daß er in Krefeld heimiſch wird. Er veranſtaltete zunächſt ein ſogenanntes „Werbekonzert", in deſſen Mittelpunkt eine Anſprache ſtand, in der Dr. Meyer-Gieſow die allgemeinen und die beſonderen Krefelder Muſikverhältniſſe beleuchtete. Die zurückhaltende und faſt kühl-fachliche Art dieſer Anſprache, in der nur vereinzelt auch einmal ein wärmerer Ton erklang, ſchien ihre Wirkung nicht verfehlt zu haben, umſo weniger, als die muſikaliſchen Darbietungen des Abends zeigten, daß der neue Leiter ſowohl das Orcheſter techniſch wie geiſtig beherrſchte als auch den Chor bereits in der Hand hatte. Denn das erſte programmäßige Konzert zeigte einen Zuſpruch vonſeiten des Publikums, daß der große Konzertſaal nahezu ausverkauft war (ein Ereignis in der heutigen Zeit). Dr. Meyer-Gieſow dirigierte mit Schwung und Überlegenheit (nebenbei geſagt: ohne Partitur) Bruckners Vierte Sinfonie; daneben Beethovens Egmont-Ouvertüre. Unter ſeiner fein abwägenden Führung muſizierte das Trio der Herren Fritz Peter (Geige), Johann Hoppe (Flöte) und Günther Ramin aus Leipzig (Cembalo) mit einem Kammerorcheſter das fünfte der brandenburgiſchen Konzerte von Bach in vorbildlicher Abrundung. Günther Ramin ſpielte weiterhin noch Bachs chromatiſche Phantaſie und Fuge, ſowie eine Händel-Gavotte. Der Erfolg des Konzertes war ein durchſchlagender.

Von weiteren Konzerten ſei zunächſt das erſte Abonnementskonzert des einheimiſchen Streichquartetts der Herren Fritz Peter, Arnold Heß, Guſtav Peter, Karl Drebert erwähnt, das Haydn, Mozart und Beethoven in hochwertiger Durcharbeitung hören ließ. — Sodann führte der ungefähr 100 Köpfe ſtarke Lehrer- und Lehrerinnen-Geſangverein (Chormeiſter Franz Oudille, der zugleich ſtädt. Muſikdirektor in Rheydt iſt) a-cappella-Chöre in gediegener Ausführung vor. Als Gaſt ſang die Sopraniſtin Annemarie Lenzberg aus Düſſeldorf Lieder von Pfitzner, Anders, Korngold, Trunk und Langer. — Das Collegium musicum brachte unter ſeinem Gründer und Leiter Dr. Joſef Baum eine Orcheſterſuite von J. Bernh. Bach, ein Cembalo-Konzert von J. Chr. Bach (Soliſtin: Frau Giſela Baum-Bonatz), ein Trio von K. Ph. E. Bach und eine Geigenſonate von J. S. Bach (Soliſt: Arnold Heß).

Von den großen Aufführungen der Männergeſangvereine (Krefeld beſitzt über 60 Männergeſangvereine!) ſeien erwähnt: ein Feſtkonzert des M. G. V. „Krefeld-Süd", das über 400 Sänger auf das Podium brachte (Chorleiter: Willi Hermanns), ein Feſtkonzert des M. G. V. „Vineta", bei dem 10 Vereine ſangen (K. Schroers).

Hermann Waltz.

LÜBECK. Ein eindringlicher, mit allen nur erdenklichen Mitteln der Reklame arbeitender Werbungsfeldzug ſtand am Anfang dieſer notüberſchatteten Spielzeit, um für die Erhaltung unſeres Muſentempels zu wirken. Dieſer eifrig geförderten Werbetätigkeit iſt es zu danken, daß trotz der ſich türmenden wirtſchaftlichen Nöte unſer Stadttheater einen verhältnismäßigen erfreulichen Zu-

spruch fand. Die ungeheure Wirtschaftskrise, die gegenwärtig ein Drittel unserer Bevölkerung der öffentlichen Fürsorge anheimgibt, wirft selbstverständlich ihre Schatten auf die künstlerische Arbeit unseres Theaters, das sich mit Rücksicht auf den Kassenerfolg vorwiegend auf das Operettengeschäft stützen muß und daher im Opernspielplan ein ziemlich verlangsamtes Arbeitstempo einschlug. Bedauerlich bleibt dabei die Hintansetzung deutscher Werke. So zollte man gleich zur Eröffnung der Spielzeit mit „Simone Boccanegra" der Verdi-Renaissance einen allerdings recht aufschlußreichen Tribut; ergötzte uns mit einer dekorativ amüsanten, musikalisch sprühenden Darbietung der lebensheiteren Buffakunst des „Barbier von Sevilla"; bot „Hoffmanns Erzählungen" in einem groteskphantastischen scenischen Bilde und erreichte dann über Lortzings aus aller Pseudo-Romantik erlösten „Undine" einen Höhenflug mit Mussorgskys „Boris Godunow" und Mozarts „Don Juan". Mussorgskys grandiose Oper fand als eine der stärksten und überzeugendsten Schöpfungen eines tief im russischen Volkstum verwurzelten Komponisten beifallsfreudigen Widerhall. Kapellmeister Leschetitzky gelang die Verkündigung der Echtheit und Unmittelbarkeit ihres reichströmenden musikalischen Gefühlsgehaltes, Manfred Schott wußte seine Regie auf die Begrenzung der bei uns verfügbaren Mittel einzurichten, und Ludwig Zuckermandel-Bassermanns Bühnenbilder atmeten jene elegische Unendlichkeitsstimmung, die der russischen Musik einmal als charakteristisches Merkmal zugesprochen wurde. Intendant Dr. Liebscher, der vorsichtig abwägend und mit ruhigstem Walten die verantwortungsschwere Führung unseres Kunstinstituts inne hat, bescherte uns eine fesselnde Neueinstudierung des „Don Juan", die zu den nachhaltigsten Eindrücken des bisherigen Abschnitts der Spielzeit gehört. Neben dem Stadttheater, dessen Zukunft einstweilen noch ungeklärt ist, zählen die Veranstaltungen des Vereins der Musikfreunde zu den beachtenswerten musikalischen Ereignissen. So war das erste, von Eugen Jochum (Duisburg) geleitete Symphoniekonzert, das eine zu tiefer Ergriffenheit zwingende Wiedergabe von Bruckners 5. Symphonie brachte, eine weihevolle und hoffnungsstärkende Kundgebung im Dienste deutscher Kunst. Solche Seltenheitserlebnisse im Bereiche unseres gegenwärtigen Musiklebens waren auch die Kammermusikabende jenes Vereins: der Klavierabend des in erfreulicher Aufwärtsentwicklung befindlichen Conrad Hansen (Bachs chromatische Phantasie und Fuge, Liszts h-moll Sonate); das Auftreten des hier bisher noch unbekannten Guarneri-Quartetts, das seinen internationalen Ruf in einem schlechthin zu letzter virtuoser Reife und inbrünstiger geistiger Durchdringung gediehenen Vortrag deutscher Kammermusik (Reger, Beethoven, Mozart) bewies. Ein traumhaft schöner, zu stürmischen Ovationen hinreißender Abend, der uns die wachsende Isolierung auf künstlerischem Gebiete hierzulande schmerzlichst empfinden ließ. Auch Wilhelm Kempffs Klavierabend schlug die Hörer spontan in Bann: wie hier die schier phantastischen Schwierigkeiten von Max Regers Bach-Variationen und Beethovens Hammerklaviersonate in einer souveränen pianistischen Leistung gemeistert wurden, war eine künstlerische Offenbarung, die sich auf einen von schöpferischem Impuls beflügelten Gestaltungswillen, eine streng disziplinierte geistige Spannkraft und eine Tastenbeherrschung von eminenter Technik stützen konnte. Um diese ereignishaften musikalischen Veranstaltungen schloß sich ein Reigen bescheidenerer Abende, die von hiesigen Kunstkräften bestritten wurden und in ehrlich wackerer Musizierfreudigkeit den Hörern eine willkommene Labsal im Drang dieser schlimmen Tage spendeten. Dr. Paul Bülow.

MANNHEIM. „Zwei Jahre Arbeit des Nationaltheaters" war die Werbeschau betitelt, die kürzlich in der Mannheimer Kunsthalle gezeigt wurde. Intendant Maisch hatte die Ausstellung organisiert und gab damit einen ebenso originellen wie aufschlußreichen Rechenschaftsbericht über all das, was er während seiner zweijährigen Tätigkeit als Leiter des Mannheimer Theaters gewollt und erreicht hat. Er ließ dabei die Mannheimer, die schon immer ein ganz besonderes Interesse für ihr Theater hatten, einmal gründlich und ausgiebig hinter die Kulissen schauen, gab ihnen einen Einblick in das bunte Leben, die vielseitige Arbeit, in den ganzen „Betrieb" eines Theaters. Das Wichtigste am Theater ist der Mensch. Zuerst wurde daher im Lichtbild und in statistischer Übersicht das Personal gezeigt, das hier aus 365 fest angestellten Kräften und 121 Hilfskräften besteht. Wie all diese Kräfte miteinander und nebeneinander wirken, das zeigte der Werdegang einer Aufführung „Vom Manuskript zur Première" am Beispiel der „Carmen". Übersichtliche Statistiken belehrten über den wunden Punkt nicht nur des Mannheimer, sondern aller Theater, über Art und Höhe der Ausgaben in verschiedenen Spieljahren. Ebenso klar und übersichtlich waren die Statistiken über Probenarbeit und Spielpläne. Mit größter Reichhaltigkeit waren die Räume ausgestattet, die der Großen Oper, dem klassischen Schauspiel, dem mod. Schauspiel, der Spieloper, Operette und den Kammerspielen gehörten. Kostüme, Figurinen, Szenenbilder, Bühnenmodelle, Klavier- und Regieauszüge, all das

war hier zu einer äußerst reizvollen, bunten und farbigen Schau angeordnet. Sehr interessant war auch die Autoren-Vitrine, in der Bilder und Briefe von Dichtern, Komponisten und prominenten Gästen ausgestellt waren. Man konnte da allerhand psychologische Studien machen und auch der Graphologe fand hier ein ausgiebiges Betätigungsfeld.

Diese Ausstellung war nicht nur ein Rechenschaftsbericht des Intendanten, sie war vor allem auch ein Teil einer großangelegten Aktion zur Mieterwerbung. Nicht in einer weiteren Drosselung der Ausgaben, sondern in der Hebung der Einnahmen sieht Herr Intendant Maisch die Möglichkeit, die gegenwärtige Krise zu überwinden und den Fortbestand des Theaters zu sichern. So hat man sich zu einer grundsätzlichen Änderung der Preisgestaltung entschlossen und die Platzmieten teilweise bis zu 50% gesenkt. Der Erfolg ist nicht ausgeblieben: Man hat nicht nur das Stammpublikum des Theaters wieder aufgefüllt, sondern darüber hinaus hat sich die Zahl der Mieter schon vor Schluß der Spielzeit bereits verdoppelt.

Nun noch einen ganz kurzen Rückblick auf das abgelaufene Spieljahr. Über die Uraufführung von Goldschmidts „Der gewaltige Hahnrei" haben wir bereits berichtet. An Erstaufführungen erlebten wir: Alban Bergs „Wozzek", ein Werk, das den gewaltigen Aufwand an Arbeit und Kosten wirklich nicht lohnte, Kreneks „Leben des Orest", das uns den jungen Komponisten in einer neuen Phase seiner zahlreichen Wandlungen zeigte, und Pfitzners „Herz", die beste der diesjährigen Neuheiten. Wagner fand mit „Tannhäuser" „Rheingold", „Walküre", „Meistersinger" und „Tristan und Isolde" weitgehende Berücksichtigung im Spielplan. Mozart war durch „Don Giovanni", „Entführung" und „Hochzeit des Figaro" vertreten, Verdi durch „Othello" und den neuinszenierten „Rigoletto". Neuinszeniert wurde auch Bizets „Carmen". Ein Gewinn für den Spielplan war sicherlich auch die Wiederaufnahme von Donizettis Komödie „Don Pasquale". Nennen wir schließlich noch „Fidelio" „Hoffmanns Erzählungen", Moussorgskys „Boris", Straußens „Elektra" und „Rosenkavalier", Puccinis „Bohème", so sehen wir, daß die vergangene Spielzeit ein Jahr reicher Arbeit war, und wenn man dem Spielplan in seinen Einzelheiten auch nicht immer billigend gegenübersteht, so muß man doch der Tatkraft und dem Aufbauwillen, die aus ihm als Ganzes sprechen, volle Anerkennung zollen. Karl Stengel.

MEININGEN. Am 30. April schloß unser Meininger Kunstinstitut — Landestheater und Landeskapelle — seine Pforten, um nach siebenmonatiger Spielzeit die sommerliche Pause von fünf Monaten eintreten zu lassen. Ein Rückblick über die Saison zwingt dazu, zwei Dinge besonders in den Vordergrund zu stellen: 1. die Hundertjahrfeier des Meininger Landestheaters und 2. den neuen Kapellmeister und seine Wirksamkeit.

Es war am 17. Dezember 1831, als das damals neuerbaute Haus sich zum ersten Male der Muse öffnete. Mit einem warmherzigen, schwungvollen, von unserem Heimatdichter Ludwig Bechstein verfaßten Prolog wurde die Festvorstellung „Fra Diavolo, oder: Das Gasthaus in Terracina" von Auber eingeleitet. In sinniger Weise suchte die Intendanz des Landestheaters zur Hundertjahrfeier die Geister von damals zu rufen und lebendig zu machen. Sie brachte in pietätvoller Aufmachung am 17. Dezember 1931 das Programm der einstigen Eröffnungsvorstellung, dem als neu nur die Musik „Weihe des Hauses" von L. van Beethoven als Einleitung vorangestellt worden war. Die Aufführung war, dank einer erstklassigen Besetzung mit auswärtigen Kräften, über alles Lob erhaben. Martl Schellenberg und Fritz Krauß-München, Jessika Koettrik-Dresden, Fritz Fitzau-Kassel, Hans Robert und Richard Riedel-Köln, Ant. Imkamp und Hans Schnepf-Münster i. W. u. a. sorgten mit ihrer ausgereiften Kunst in jeder Beziehung für eine „Festvorstellung" im besten Sinne des Wortes. Zwölf Veranstaltungen verschiedener Art folgten: Schauspiel — Oper — Operette — Sinfoniekonzerte — Kammermusiken usw., darunter „In memoriam Georg II.", des kunstsinnigen, für die gesamte Theater- und Musikwelt so bedeutungsvollen Herzogs von Meiningen, die überaus eindrucksvolle Uraufführung des in Wien lebenden Dichters Max Mell: „Die Sieben gegen Theben". Ihren Abschluß fanden die Festwochen mit einem großen volkstümlichen Chorkonzert am 3. Januar 1932, das unter Heranziehung und Ausnutzung aller Meininger musizierenden Kreise einen seltenen Höhepunkt in der Reihe der Jubiläumsveranstaltungen bedeutete. In seinem Mittelpunkt stand — neben Chorwerken von Berger—Brahms—Reger — die Alt-Rhapsodie von Joh. Brahms, die von Fräulein Magdalene Güntzel, z. Zt. Berlin, nach der stimmlichen wie musikalischen Seite in geradezu vollendeter Weise gestaltet wurde und so unter der Stabführung von Musikdirektor H. Langguth zu einem ergreifenden Erlebnis nachhaltigster Wirkung reifte. Besonderen Dank und uneingeschränkte Anerkennung verdient der derzeitige Leiter des Meininger Kunstinstituts, Herr Intendant Loehr, der mit großem Verständnis und feinem künstlerischem Empfinden durch die Programmgestaltung der Jahrhundertfeier den würdigen Rahmen verlieh.

Mit starken Erwartungen sah man der Tätigkeit

des neuen Kapellmeisters der Landeskapelle, Herrn Gustav Schlemm, entgegen, der nach dem Weggang von Hans Trinius manche Lücke in der Kapelle auszugleichen und zu schließen hatte. Dank seines starken künstlerischen Impulses, seines lobenswerten Fleißes und seines großen Verantwortungsgefühls ist es ihm gelungen, die Kapelle auf die gewohnte künstlerische Höhe zu bringen. In der Hauptsache berücksichtigte er in sechs Abonnementskonzerten die klassische Musik. So sehr wir Herrn Schlemm für diese Bestrebungen danken, und so sehr die Meininger Landeskapelle mit dieser Musik verbunden ist, so muß es doch bedauert werden, daß dem neuzeitlichen musikalischen Schaffen in dieser Saison zu wenig Beachtung geschenkt worden ist. Es kann nicht Zweck und Ziel unserer Landeskapelle sein, sich gegen die neuzeitlichen Strömungen in der Musik zu verschließen, selbst auf die Gefahr hin, daß das eine oder andere Werk durch das Publikum und die Presse eine Ablehnung erfährt. Die Meininger Landeskapelle, die stets bahnbrechend und wegweisend war, sollte mit ihrem derzeitigen Leiter auch heute nicht von ihrer Bestimmung abweichen, sondern klaren Blickes vorwärts schauen und tatkräftig an dem Neugestalten alles Musikalischen in der Gegenwart mitarbeiten. In 6 großen Sinfoniekonzerten ein neues Werk (B. Sekles I. Sinfonie mit dem grandiosen Finale) und in 4 Kammermusikabenden, 3 Jugend- und 2 Volkskonzerten zwei neuere Werke (Streichquartett F-dur von H. Kaminski und Quintett Es-dur von J. G. Mraczek) ist entschieden zu wenig. Es sei dem neuen Kapellmeister, Herrn Schlemm, der sich in einigen kleineren Werken auch als Komponist vorstellte, dringend ans Herz gelegt, in der kommenden Saison seinen Arbeitsplan obigen Wünschen entsprechend zu gestalten. — Ein besonders dankenswertes Kapitel in dem Kunstbetrieb des Meininger Landestheaters ist die Einrichtung der Intendanz, alljährlich einen Cyklus von Opern und Operetten zu bringen, obwohl ein eigentliches Ensemble hierfür in Meiningen nicht vorhanden ist. Das Ermöglichen derartiger Aufführungen mit auswärtigen Kräften aus den verschiedensten Großstädten Deutschlands bedeutet immer ein Experiment. Wenn diese Experimente in jedem Fall gelingen, dann ist die Intendanz besonders zu beglückwünschen. Meiningen ist in der glücklichen Lage, seine diesjährigen Opern- und Operettenaufführungen („Troubadour", „Fra Diavolo", „Meistersinger", „Preziosa", „Carmen", „Bettelstudent", „Gräfin Mariza", „Land des Lächelns") als durchweg recht gut gelungen bezeichnen zu können. Aus der Reihe der verdienstvoll Beteiligten seien besonders zwei Namen hervorgehoben, die wiederholt ihr reiches künstlerisches Können in den Dienst des Meininger Landestheaters stellten: Kurt Hampe, Oberspielleiter am Gärtnerplatztheater in München und Zora Bihoy (Sopran) aus Münster in Westf., zwei starke Künstlernaturen von besonderem Format. Daß Herr Kapellmeister G. Schlemm in allen Aufführungen sich auch als ausgezeichneter, feinfühliger und zuverlässiger Operndirigent erwies, gereicht ihm zu besonderem Lob.

Die Hallen unseres Meininger Landestheaters haben sich geschlossen, aber die große Frage steht offen: Werden die wirtschaftlichen Verhältnisse es gestatten, daß auch in der kommenden Saison der Kunstbetrieb in unserer Musenstadt Meiningen in seinem vollen Umfang aufrecht erhalten wird? Das Land Thüringen leidet, wie alle Länder, stark unter der Finanznot. Möchte die Thüringische Regierung sich zu der Ansicht durchringen, daß es für den Fortbestand eines Volkes außerordentlich bedenklich ist, wenn man „Sparmaßnahmen" dadurch unternimmt, daß man ihm seine Kulturstätten beschränkt oder sie ihm überhaupt nimmt. Ein gütiges Geschick verhüte das Schlimmste! O. G.

REGENSBURG. Das erste Konzert des N.-S. Reichs - Symphonie - Orchesters begegnete zunächst manchem Vorurteil, erspielte sich aber einen starken und wohlverdienten Erfolg. Kapellmeister Franz Adam hat sich einen 72 Mann starken Orchesterkörper geschaffen, der heute schon mit Achtung in der Reihe unserer wertvollen Kulturorchester genannt zu werden verdient. Er will damit der deutschen Tonkunst dienen und hatte sein Programm auf die Namen Weber (Oberon - Ouvertüre), Wagner (Meistersinger-Vorspiel) und Bruckner (4. Symphonie) gestellt. Gewiß ein Bekenntnis und zugleich ein Prüfstein! Schon in der Oberon-Ouvertüre überraschte die saubere und delikate Ausführung der fein ziselierten Partitur. Das Orchester verfügt über einen geradezu glänzenden Streichkörper, der in allen seinen Teilen reich und vortrefflich besetzt ist. In ihm liegt die besondere Stärke des Orchesters, die sich auch in Bruckners „Romantischer" bewährte. In wundervoller Klarheit breitete Adam die blühenden Tonwunder dieses großen Werkes vor uns aus. Die Bläser, die ja gerade bei Bruckner eine Hauptrolle spielen, drängt Adam stark zurück, so daß nirgends ein Überwuchern zu bemerken war. Nach dieser Richtung hätte ich dem „Meistersinger-Vorspiel" fast etwas mehr Kraft und Glanz gewünscht. Dirigent und Orchester wurden nach den einzelnen Werken begeistert gefeiert. — Die Kulturaufgabe, die hier gelöst wird, ist bewundernswert. In all dem großen gegenwärtigen Musikerelend ein Lichtblick! Adam besucht

mit seinem Orchester vorwiegend kleinere und mittlere Städte, die über kein eigenes Symphonie-Orchester verfügen. Man denke, in Orten wie Kaufbeuren, Ingolstadt, Passau u. a. erklingt zum ersten Male Bruckners Vierte! Die Kosten der Reise werden dadurch herabgemindert, daß die Mitglieder des Orchesters durchweg in Privatquartieren bei Kameraden untergebracht werden! Möchte dieses Beispiel der Tat recht viele Nachahmung finden! Gustav Bosse.

RUDOLSTADT. Der Bestand des Landestheaters und der Landeskapelle war arg gefährdet; aber dank der Opferfreudigkeit der kunstsinnigen Stadt wurde die Schließung der ehrwürdigen Kunststätte und die Auflösung des vorzüglichen Orchesters verhindert. Mit großer Befriedigung kann es verzeichnet werden, daß das diesjährige Opern- und Operettenpersonal (und auch das Schauspielpersonal) recht glücklich zusammengestellt ist. Bedauerlicherweise hat, wie schon mitgeteilt wurde, Intendant Oscar Franz sein Amt am 15. November niedergelegt. Es wird zur Zeit noch vertretungsweise verwaltet. — Das Solopersonal ist zum großen Teil erneuert worden, aber nicht zu seinem Nachteil. Von den neuen Kräften der Oper haben sich vorteilhaft eingeführt Alfred Frey (Baß), Fritz Messer (Heldenbariton), Erich Welge (lyrischer Bariton) und Harriet Hamre (jugendlich dramatische Sängerin). Auch Erich Ohlhaw (jugendl. Heldentenor) verdient erwähnt zu werden. Bemerkenswerte neue Namen der Operette sind Alfons Kopp (Spielleiter), Philipp Frübis (Tenor), Grete Pohl (erste Sängerin) und Maria Taubert (Soubrette).

Die Aufführungen standen auf einer recht erfreulichen Höhe. Von Uraufführungen mußte aus begreiflichen Gründen abgesehen werden. Mit einer wohlgelungenen Vorstellung der „Zauberflöte" wurde die Oper, die unter der ausgezeichneten Spielleitung von Karl Kampe steht, eröffnet. Ihr folgten „Cavalleria rusticana", „Der Bajazzo" und „Die lustigen Weiber von Windsor". Als Zugstücke der Operette erwiesen sich „Meine Schwester und ich" und „Im weißen Rößl" von Benatzky und — wie früher — „Das Dreimäderlhaus". Auch „Wiener Blut" gefiel wieder ungemein.

Die Sinfoniekonzerte, die MD Jos. Trauneck leitet, brachten Orchesterwerke von Haydn, Beethoven und Brahms. Die Solistin Gisela Binz spielte mit feinem Stilempfinden Schumanns Klavierkonzert in a-moll, der Solist Joseph Schuster errang mit dem Vortrage des Violoncello-Konzertes von Dvořák einen starken Erfolg.

Die dritte Kapellmeisterstelle ist von einer neuen Kraft besetzt worden: Eduard Hartogs, dessen Musikalität nicht zu verkennen ist.

Über bemerkenswerte Aufführungen der Städtischen Singakademie ist bereits an anderer Stelle berichtet worden. H. Beyersdorf.

WEIMAR. Es war ein selbstverständlicher Akt geschäftsmännischer Klugheit, wenn das Nationaltheater mit einem recht gut gelungenen Werbeabend an seine Besucher herantrat. Ein voller Erfolg war auch der Abend mit Walter Gieseking am Flügel; man braucht über diesen Künstler kein Wort mehr zu sagen. Er wird für alle Zeiten mit dem Begriff Deutsche Klaviermusik ebenso fest verknüpft sein, wie die anderen großen Namen. Das ausverkaufte Haus feierte ihn stürmisch. Ebenso interessant wie künstlerisch hochstehend muß man das Anrechtskonzert der Staatskapelle mit Dr. Gg. Göhler am Pult bezeichnen. Von der Oper sei auf die gute Neuinszenierung der „Verkauften Braut" von Smetana hingewiesen, die unserem Nationaltheater ein vorzügliches Zeugnis ausstellte. Im Konzertsaal standen wieder Reitz-Quartett — (in welchem jetzt als 2. Violinistin die famos talentierte Schwester des Führers sitzt) — und Weimarisches Trio an der Spitze; ersteres mit zwei Abenden, letzteres mit einem. In dem zuletzt erwähnten Konzert des Trios Hinze-Reinhold — Hans Bassermann — Walter Schulz stand neben dem prächtig plastisch geformten F-dur Trio von R. Schumann eine Erstaufführung des Trio Nr. 2 in D-dur von Sigfrid Walter Müller. Der erste Satz dieser Neuschöpfung ist sehr gediegen gearbeitet und kontrapunktisch wirksam; ähnlich der 3. Satz, dem allerdings das oft harte Unisono viel Geschmeidigkeit raubt. Der 2. Satz ist Kakophonie mit unklaren, verschwommenen Linien. Ist der vielleicht nachträglich hineinkomponiert? Jedenfalls gehört er organisch nicht zum Ganzen. Die Hochschule für Musik ehrte ihren verstorbenen früheren Führer W. v. Baußnern in ihrem ersten Orchester-Konzert. Ganz hervorragend stellte das Schülerorchester unter der Leitung von Ernst Praetorius den 2. Abend heraus. Da konnte man sehen, was ein alter Orchesterpraktiker herausholen kann. Die reizende Serenade für Streichorchester von Wolf-Ferrari — zum ersten Male für Weimar — sowie die immer gern gehörte Serenade für 13 Blasinstrumente von R. Strauß zeigten die gediegene Ausbildung des Streich- und Blaskörpers. Von Brandts-Buys, dem geistvollen Schöpfer des „Schneider von Schönau" hörte man (ebenfalls zum ersten Male) eine Suite „Poetischer Spaziergang", aus welcher die beiden Burlesken „Das Grammophon in der Schenke" und „Ein wunderlicher Passant" wiederholt werden mußten.

Ja, wenn wir unseren Humor nicht behielten!! Im Ganzen eine prächtige Leistung! Stimmungsvoll und feierlich war die Weihnachtsfeier; Hilde Neuffer-Stavenhagen hatte als Uraufführung ein Spiel verfaßt, das sehr fein wiedergegeben wurde. Alle Schüler boten ihr Bestes; die Subklassen allein waren etwas weihnachtlich befangen. Besondere Erwähnung verdienen noch zwei Veranstaltungen: Bruno Hinze-Reinhold mit einem Klavierabend, der ihn wieder einmal als Meister seines Instrumentes zeigte und ein Abend für Musik für zwei Klaviere zu vier Händen, den Alex v. Lepel und Dagmar Wiegand boten. Bach, Mozart, Schumann und Brahms — ein vorbildliches Programm, das vorbildlich dargeboten wurde. Jos. Pembaur gab in der Erholung einen Abend zum Besten der Winterhilfe und erntete — wie immer — riesigen Beifall. E. A. Molnar.

AUSLAND.

PRAG. (Ur- und Erstaufführungen.) Bei einem Konzerte des Prager Deutschen Männergesangvereins und Deutschen Singvereins, das als Gedächtnisfeier für den kürzlich verstorbenen Obmann des Prager deutschen Sängergaues Prof. Rudolf Löhrl stattfand, gelangte neben dem „Deutschen Requiem" von Brahms ein Chorwerk des jungen Prager deutschen Tonsetzers Hans Kráša „Die Erde ist des Herrn" zur erfolgreichen Uraufführung. Dieses ernst-religiöse, für Chor, vier Solostimmen und großes Orchester geschriebene Werk des aus der Schule der Prager Deutschen Musikakademie hervorgegangenen Tonkünstlers benützt Verse aus dem Psalter zur textlichen Grundlage, in denen die Macht und Herrlichkeit Gottes besungen wird. Der Form nach gibt es sich als durchkomponierte Chorsinfonie zu erkennen, in der dem Chor also die Hauptaufgabe zufällt, während die Gesangssolostimmen nur zur wirksameren formalen Gestaltung und deutlicheren Wortvermittlung dienen und dem Orchester eine untermalende, die Stimmung und den Ausdruck verstärkende Aufgabe zugewiesen ist; aber trotz der Einsätzigkeit lassen sich doch deutlich vier Hauptabschnitte verschiedener Grundstimmung erkennen, die sinfonisch gegensätzlich neben einander gestellt erscheinen. Und hier hat Kráša nicht nur glückliche Inspiration in musikgedanklicher Hinsicht, sondern auch bemerkenswertes musikalisches Ausdrucksvermögen erwiesen. Stilistisch lehnt er sich, namentlich in der bevorzugten Verwendung des Bläserchores und in der Rhythmik, an Strawinsky an, dem er auch die stellenweise psalmodierende Haltung des Chores abgelauscht hat; anderseits sind auch, wie in dem abklingenden Schlußteil, die Einflüsse Mahlers unverkennbar. Dem rhythmisch und intonatorisch ungemein schwierigen Werke waren Chor und Solisten nicht immer gewachsen. — Über mehrere Erstaufführungen ist diesmal noch in Kürze zu berichten, die beweisen, daß die Prager Konzertöffentlichkeit, vor allem das Prager deutsche Musikleben reich an künstlerischen Taten ist. So vermittelte ein außerordentliches philharmonisches Konzert des deutschen Theaterorchesters die Bekanntschaft mit dem neuen Klavierkonzert von Maurice Ravel. Dieses Klavierkonzert rechtfertigt das Beginnen, ihm zuliebe und mit ihm auf Konzertreisen zu gehen. Unter den letzten Werken seiner Art und der internationalen Klavierliteratur ist es eines der besten, sicher das wirkungsvollste. Es ist wirklich das, was man ein Konzert nennt, nämlich blendend im Stil und höchst effektvoll für den reproduzierenden Künstler. Dreisätzig geschrieben, weicht es von der konventionellen Form kaum ab. Aber in der Durchführung zeigt es höchste, persönlichste Meisterschaft: Auffallend klaren Satz, eine fast bildhafte, witzige und geistreiche Thematik, köstlich originelle, immer anregende harmonische Struktur und unerhörte Reichhaltigkeit der Ornamentik. Klavierstimme und kammermäßig-konzertant gehaltenes Orchester ergänzen einander, nie über- oder unter-, sondern immer beigeordnet, zu den überraschendsten und wirksamsten Klangbildern, offenbaren eine bei allem Klangraffinement bezaubernde Leichtigkeit des Ausdrucks. Höhepunkt des Konzertes ist der brillante, mit allen erdenklichen Mitteln blendender Klaviertechnik und kultiviertester Klangkunst komponierte Schlußsatz, ein Rondo von hinreißendem rhythmischen Schwung und blendender Witzigkeit im Klanglichen und Dynamischen, gegen dessen Genialität vor allem der etwas monotone, nocturnoähnliche Mittelsatz abfällt. Mad. Marguerite Long spielte das schwierige Werk mit unerhörter technischer Virtuosität, mit beglückender klanglicher Differenzierung und faszinierender rhythmischer Lebendigkeit. E. J.

(Schluß folgt.)

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Aus Bayreuth wird amtlich gemeldet: Für die Festspiele 1933 haben am 6. Juli im Festspielhaus unter Leitung von Generalintendant Tietjen die szenischen und technischen Vorproben begonnen. Sie gelten einer völligen Erneuerung des „Nibelungenrings" und einer Neuinszenierung der „Meistersinger". Die Spielfolge der nächsten Festspiele umfaßt 8 „Meistersinger"- und 5 „Parsifal"-Vorstellungen, die Arturo Toscanini dirigieren wird, und zwei „Ring"-Zyklen unter der musika-

lischen Leitung Karl Elmendorffs. Als weitere Mitarbeiter am Bayreuther Werk wurden berufen: Prof. Emil Preetorius, Leiter der Szenenklasse der Staatsschule für angewandte Kunst in München, Kurt Palm, Direktor des Kostümwesens der Preußischen Staatstheater, Paul Eberhardt, Beleuchtungsoberinspektor am Stadttheater Duisburg-Hamborn. Friedr. Kranich, Hannover, bleibt, wie bisher, Maschineriedirektor.

In Hainburg a. D., der Heimat der Familie Joseph Haydns, fand als Abschluß der offiziellen Veranstaltungen vom 2. bis 4. Juli eine Haydn-Feier statt, die musikalische Werke, die Einweihung der neuerbauten Haydn-Gedächtnis-Orgel und die Enthüllung eines Haydn-Gedächtnisbrunnens mit einem Haydn-Relief brachte.

Bei den Göttinger Händel-Festspielen vom 4.—5. Juli, die von der Händel-Gesellschaft gemeinsam mit dem Akademischen Orchester-Verein veranstaltet wurden, kamen Händels „Concerto grosso" und „Wassermusik" und Mozarts „Serenade" zur Aufführung.

Paris plant im kommenden Winter ein Brahms-Fest unter der Leitung Felix Weingartners, bei dem u. a. die 4 Symphonien zum Vortrag kommen werden.

Ein großes Brahms-Fest wird die Deutsche Brahms-Gesellschaft gemeinsam mit der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zum 100. Geburtstag des Meisters im Mai 1933 veranstalten. Wilhelm Furtwängler leitet die Aufführungen, bei denen der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde und die Wiener Philharmoniker mitwirken.

Das Programm des Musikfestes 1933 der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik" in Amsterdam, sieht neben einem Chor-, zwei Orchester- und einem Kammermusik-Konzert die Aufführung von Janaceks „Aus einem Totenhause" vor.

Die Deutsche Bach-Gesellschaft wird zum 250. Geburtstag Johann Seb. Bachs im Jahre 1935 ein großes Deutsches Bach-Fest in Leipzig veranstalten, dessen Leitung Prof. Karl Straube übernimmt.

Das Concertgebouw-Orchester unter Willem Mengelberg bereitet in Amsterdam ein Wagner-Fest gelegentlich des 50. Todestages des Meisters für den kommenden Februar vor.

Auf der bayerischen Tonkünstlerwoche erspielte sich der Pianist August Leopolder mit den Königskinder-Variationen von Hermann Kundigraber einen großen Erfolg.

Das Pommersche Musikfest wird im nächsten Jahr in Kolberg als Max-Reger-Fest stattfinden.

Im Rahmen der 8. Schlesischen Kulturwoche in Ratibor, Ende Juni, sang der Cäcilienchor der St. Liebfrauen-Pfarrkirche die „Erlösermesse" für 6—7st. gem. Chor a cappella op. 25 und „Jauchzet dem Herrn" f. 5 st. gem. Chor op. 21 von Karl Thiel und die Motette „Und das Wort ward Fleisch" f. 4st. gemischten Chor a cappella von Richard Wetz. Den Festvortrag hielt Gerhard Strecke-Breslau über „Thomas Stolzer, der Meister der schlesischen Renaissancemusik", aus dessen Lebenswerk durch den genannten Chor mehrere Werke geboten wurden.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Stadt Berlin schloß mit dem Berliner Philharmon. Orchester einen neuen Vertrag ab, wonach die Stadt als Höchstleistung jährlich Mk. 180 000.— auf fünf Jahre zahlt, wogegen das jetzt noch vergrößerte Orchester jährlich eine Reihe von Volks-Symphoniekonzerten, 6 unter Furtwängler, 25 unter anderen Dirigenten, 8 Kammermusikabende, 12 Nachmittagskonzerte für Schüler und 2 Mitwirkungen bei Choraufführungen zu bieten hat.

Im Händelverein zu Halle hielt Dr. Franz Benedict Biermann-Berlin einen stark beachteten Vortrag über Hans Pfitzner.

Eine „Gesellschaft für Haus- und Schulmusik" wurde soeben in Wien gegründet, die neben dem Gesang für die instrumentale Betätigung des Kindes in der Schule eintritt. Das Ehrenprotektorat haben Julius Bittner und Prof. Wilhelm Kienzl übernommen.

Die Nordische Gesellschaft in Lübeck will die im vergangenen Jahre erstmals abgehaltene Nordisch-deutsche Orgelwoche zu einer ständigen Einrichtung machen. Bei den diesjährigen 4 Lübecker Orgeltagen wirkten mit: Prof. Fritz Heitmann-Berlin, Prof. Günther Ramin-Leipzig und die Lübecker Organisten Walter Kraft und Hugo Distler.

In Stockholm wurde eine Mozartgemeinde der Internationalen Stiftung Mozarteum-Salzburg gegründet. Als Auftakt hierzu fand eine Mozarthuldigung in Form eines Konzertes im Foyer des schwedischen Opernhauses in Stockholm statt.

In England wurde vor kurzem eine englische Gruppe der „Gesellschaft der Freunde des Musikheims in Frankfurt/Oder" unter dem Namen „Society of Musikheim" gegründet.

Die Arbeitsgemeinschaft für Neue Chormusik tagt Anfang Oktober in Bern. Stimmbildungskurse, Lehrgänge für Gehörbildung und Konzerte zur Vermittlung der neueren Werke

der Chorliteratur sind bei dieser Gelegenheit vorgesehen.

In Reykjavik auf Island wurde eine Jon Leifs-Gesellschaft gegründet mit dem Zweck die Drucklegung der Werke Jon Leifs' und deren Aufführung zu fördern. Nähere Auskunft erteilt die Geschäftsstelle Berlin W 15, Schaperstr. 22, Dr. Kroner.

Der Musik-Verein Darmstadt konnte auf ein 100jähriges Bestehen zurückblicken.

Ein „Verein zur Pflege pommerscher Musik", der neben der historischen Musik auch das zeitgenössische Schaffen Pommerns würdigen und stützen will, ist von dem Privatdozenten für Musikwissenschaft an der Universität Greifswald Dr. Hans Engel soeben ins Leben gerufen worden.

Wartburgmaientag 1932. In Anbetracht der schweren Zeiten schloß man die Veranstaltungen der Jahreshauptversammlung des Vereines „Freunde der Wartburg" diesmal auf nur einen Festtag zusammen, der soeben in Eisenach stattfand und einen in jeder Hinsicht befriedigenden Verlauf nahm. Eingeleitet durch einen erhebenden Festgottesdienst in der traulichen Wartburgkapelle durch Geh. Rat Prof. Dr. Weinel-Jena, schloß sich dann die Hauptversammlung unter Leitung des Vereinspräsidenten Kommerzienrat Dr. h. c. Bernhard Demmler an, die 5500 Mitglieder als dem Vereine zugehörend erwähnte. Ein stärkeres Anwachsen von Anmeldungen wäre im Interesse der Erhaltung der Wartburg wünschenswert. Mit Freude hörte man von den glücklich vollendeten Kopien der Schwindschen Fresken durch Prof. Otto Fröhlich-Weimar. — Am Nachmittag wanderte eine ansehnliche Kunstgemeinde hinauf zur Wartburg, wo im historischen Bankettsaale ein stimmungsvolles Kammermusikkonzert des Klingler-Quartettes (Prof. Karl Klingler, Richard Heber, Fridolin Klingler und Ernst Silberstein) sowie ein interessanter Festvortrag „Goethe als Gestalter" des Präsidenten der Goethe-Gesellschaft Prof. Dr. Julius Petersen-Berlin veranstaltet wurde. Er brachte die Zusammenhänge des Dichters zum Menschen und seine Verbundenheit zur Wartburg in Beziehung. Die Musikwerke waren dem zweiten Jubilare dieses Jahres, Joseph Haydn, gewidmet, dessen schwungvolle Streichquartette in C-dur op. 54 und in B-dur op. 76 man ausgezeichnet durchgeführt hörte. Ein geselliges Zusammensein im Burgrestaurant und eine imposante Wartburgbeleuchtung beschlossen den schönen Festtag. Man schritt erhobenen Herzens mit dem Treugelöbnis zum deutschen Vaterland und Volk von dieser sagenumwobenen Stätte, um ein Erlebnis reicher geworden, still zu Tal. . .

Alfred Pellegrini (Dresden).

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Das Robert Schumannmuseum in Zwickau i. Sa. bittet um Zusendung von Programmen stattgehabter Aufführungen Schumannscher Werke, Besprechungen von Aufführungen und Schumannliteratur, Aufsätzen u. a. Anschrift Schumann-Museum, Zwickau i. Sa. Drucksache genügt, doch wolle der Name des Absenders beigefügt werden. Gleichzeitig seien hierdurch alle Schriftleitungen gebeten, ihrerseits diese Bitte weiterzuverbreiten.

Anläßlich des 75jährigen Bestehens der Württembergischen Hochschule für Musik veröffentlicht Wilhelm Krämer-Ludwigsburg eine Festschrift, die in einer Reihe von Originalbeiträgen ein anschauliches Bild der bisher dort geleisteten Arbeit gibt.

Dr. Erhardt, der frühere Oberregisseur der Sächsischen Staatsoper, hält am Theaterwissenschaftlichen Institut der Universität Berlin eine Reihe von Gastvorlesungen über Mozarts „Entführung aus dem Serail".

Das Musikwissenschaftliche Institut der Deutschen Universität in Prag, das unter der Leitung von Prof. Gustav Becking vollkommen umgestaltet wurde, beschäftigt sich in den nächsten Jahren mit der Erforschung der zum größten Teil noch ungehobenen reichen musikalischen Schätze des Landes.

In Siena wird unter der Obhut der Internationalen Studiengemeinschaft in Rom eine höhere Musikschule für Ausländer gegründet.

Unter dem Titel „Musik und Bewegung" veranstaltet das Seminar für Volks- und Jugendmusikpflege bei der staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin einen Lehrgang für rhythmisch-melodische Musikerziehung unter der Leitung von Carl Orff, Güntherschule-München vom 22.—25. August. Nähere Auskunft auf Wunsch durch das Seminar, Charlottenburg 5, Luisenplatz, Schloß rechter Flügel.

Auch in diesem Jahre spielten die Essener Folkwangschulen (Fachschulen für Musik, Tanz und Sprechen) Shakespeares „Sommernachtstraum" in dem besonders schön gelegenen Waldtheater, diesmal mit der Musik von Mendelssohn. Wiederum bewies die Veranstaltung eine ungewöhnliche Zugkraft: mehr als sechstausend Personen besuchten die Vorstellungen.

Das Collegium musicum an der Universität Freiburg i. Br., veranstaltete unter Leitung von Prof. Dr. Gurlitt einen „Offenen Abend", bei dem Werke für Streichorchester von Matthias

Weckmann, J. Pezel, J. Ph. Krieger, A. Corelli, Gg. Böhm, G. Reiche, A. Vivaldi, Joh. Seb. Bach zum Vortrag kamen.

Das Bayr. Staatskonservatorium zu Würzburg veröffentlicht soeben seinen 57. Jahresbericht auf das Jahr 1931/32, aus dem zu ersehen ist, daß die Schule in dem abgelaufenen Unterrichtsjahr von insgesamt 532 Studierenden besucht wurde. Neben der Darlegung des erarbeiteten Unterrichtsstoffes bringt ein Verzeichnis am Schluß des Heftes die sämtlichen Programme der von der Schule im vergangenen Winter veranstalteten 8 Konzerte und 22 Schüleraufführungen. Bemerkenswert ist darunter: ein Beethoven-, ein Richard Wagner- und ein Hermann Zilcher-Abend, ferner die Aufführung des „Requiem" von Verdi, des Quintetts op. 84 von Paul Juon, des Quintetts in A-dur op. 146 von Max Reger und des Konzerts für Bratsche mit Orchester op. 36 von Paul Hindemith.

KIRCHE UND SCHULE.

Die Kantorei des Kirchenmusikalischen Institutes Leipzig, Leitung Kurt Thomas, folgt einer Einladung nach Siebenbürgen und wird außer in den Rundfunksendern in München, Wien und Bukarest Abendmusiken in 12 siebenbürgischen Städten veranstalten. — Ende September unternimmt die Kantorei eine Singreise nach Norddeutschland und veranstaltet dort Abendmusiken in 10 Städten.

Im Rahmen einer Geistlichen Abendmusik in der Neupfarrkirche zu Regensburg spielte der heimische Musikdirektor Ralf von Saalfeld Werke von Buxtehude, J. S. Bach und Reger. Die Sopranpartien übernahm die Kölner Sängerin Adelheid La Roche.

Die Abendmusiken an der St. Jacobikirche in Chemnitz brachten im letzten Winter an Orgelwerken: Scheidt, Fuga contraria, psalmus sub communione; Böhm, Partita „Herr, wie du willst", Choralvorspiele; Lübeck, Partita „Ich ruf zu dir"; Buxtehude, Choralvorspiele, Praeludien und Fugen g-moll, a-moll, E-dur, F-dur, Passacaglia d-moll, Toccata F-dur; Bach, Praeludien und Fugen h-moll, g-moll, e-moll, a-moll, c-moll, A-dur, Toccaten C-dur, E-dur, F-dur, d-moll, dorisch, Passacaglia, Pastorale, Sonaten Es, G, e, Choralvorspiele; Lizt, „Weinen, Klagen", B-A-C-H; Mendelssohn, Sonaten Nr. III und VI; Rheinberger, Sonaten H-dur Des-dur; Brahms, Choralvorspiele; Reger, op. 50, 59, 85, Phantasien: Wie schön leucht', Straf mich nicht, Choralvorspiele, ferner Werke von Raphael, S. W. Müller, Ramin, Moeschinger, Fortner, Schmidt, David, Siegert. An Chorwerken (Jacobichor unter Leitung von Hans Hartung): J. S. Bach, Der Geist hilft. Schütz, Psalm 6, 98, Deutsches Magnificat, ferner Motetten von Hammerschmidt, Gallus, Eccard, Lassus, Palestrina, A. Mendelssohn, Mayerhoff.

Anläßlich des 200. Geburtstages von Johann Christ. Friedrich Bach veranstaltete das Fürstl. Institut für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg eine Gedenkfeier, bei der kammermusikalische Werke und Lieder Friedrich Bachs zu Gehör gebracht wurden. Die Festansprache hielt Prof. Dr. Georg Schünemann-Berlin, der Entdecker dieses viel zu wenig beachteten liebenswürdigen Meisters. Mit warmen, klugen Worten warb Schünemann für die Musik Friedrich Bachs. Die dargebotenen Werke, u. a. eine Sonate für Flöte, Klavier und Cello (in D-dur), ein Trio für Violine, Bratsche und Klavier in G-dur (beide von Schünemann neu herausgegeben), sowie eine Cello-Sonate, von Fr. Krüger musikalisch vorgetragen, unterstrichen die Ausführungen Georg Schünemanns und zeigten, daß die frische Musik Friedrich Bachs, verwandt mit der Kunst seiner Zeitgenossen Haydn und Mozart, keine „historische", sondern lebende Kunst ist. Ein besonderes Vergnügen bedeutete es, Georg Schünemann wieder einmal als Flötisten zu hören. Frau M. L. Rau, von Prof. Dr. Max Seiffert am Flügel begleitet, steuerte Lieder zum Klavier bei, die vom Publikum dankbar aufgenommen wurden.

Anton Nowakowski-Essen brachte gelegentlich einer kirchenmusikalischen Tagung in Duisburg Orgelwerke von Johannes Klein, Gottfried Rüdinger und Hermann Schroeder zur Uraufführung.

Die sog. „Schöpfungsmesse" von Joseph Haydn wurde erstmalig in Linz vom Kirchenchor der Pfarrkirche unter Prof. Daxberger aufgeführt. Dr. Alfred Schnerich, der Haydn-Biograph, Wien, wohnte der Aufführung bei.

Arno Landmann-Mannheim führt in seinen regelmäßigen Orgelkonzerten in der Christuskirche zu Mannheim durch das Orgelschaffen aller Zeiten. Angefangen bei den frühesten Meistern A. Schick, S. Scheidt, Heinrich Schütz, macht er mit den Werken aller großen Meister bekannt und führt herein bis in unsere Zeit. So kamen an seinem letzten Abend Ende Juni ds. Js. auch eine Reihe von Uraufführungen aus dem Manuskript unserer Zeitgenossen Karl Meister-Landau, Hermann Grabner-Leipzig, Kurt Spanich-Mannheim und Arno Landmann-Mannheim zum Vortrag.

PERSÖNLICHES

Prof. Alfred Sittard-Hamburg ist auf einer Konzertreise durch Ungarn in der Kirche zu Szegedin schwer verunglückt. Er betrat anstelle des Orgelraumes einen nur mit losen Brettern belegten Raum und stürzte in die Tiefe, so daß er mit schweren Verletzungen in das Szegediner Krankenhaus verbracht werden mußte.

Der estländische Komponist und Dirigent des Rigaer Rundfunks Medin ist am 30. Juni in Riga spurlos verschwunden. Er unternahm eine Spazierfahrt mit seinem Wagen; seither fehlt jede Spur.

Als Nachfolger von Georg Hartmann wurde Ernst Martin zum Intendanten der Vereinigten Städtischen Theater in Kiel ernannt. Martin, der aus Württemberg stammt und im 41. Lebensjahre steht, kam 1912 an das Nürnberger Stadttheater. 1924 wurde ihm die Leitung des Krefelder Theaters übertragen. Der neuernannte Kieler Intendant ist auch durch schriftstellerische Arbeiten bekannt geworden .

Robert Hernried, der dienstälteste Lehrer für Musiktheorie und Komposition an der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, wurde als Mitglied in den Staatl. Prüfungsausschuß für das künstlerische Lehramt berufen. Hernried ist seit dem Tode Prof. Dr. Wilhelm Klattes bereits Mitglied des Staatl. Prüfungsausschusses für Organisten und Chordirigenten und des Lehrerausschusses der Akademie für Kirchen- und Schulmusik.

Der Verein der Musikfreunde zu Lübeck wählte zum Leiter seiner Sinfoniekonzerte Heinz Dressel, Schüler von GMD Abendroth und bisherigen ersten Kapellmeister am Stadttheater zu Plauen i. V. Dressel wurde gleichzeitig auch als erster Kapellmeister an das Lübecker Stadttheater verpflichtet.

Der bekannte Chordirigent Georg Kugler, der sich um das Jeversche Musikleben hochverdient gemacht hat, verabschiedete sich mit einer Aufführung der Haydnschen „Schöpfung", um in Breslau die hauptamtliche Kantor- und Oberorganistenstelle an der Erlöserkirche zu übernehmen. Mit dem Bedauern über diesen Fortgang des Jeverschen Musikführers verbindet sich die Freude über diese ehrenvolle Vergrößerung seines bisherigen Arbeitskreises.

Der bisherige Generalintendant der Pariser Staatsoper Jacques Rouché ist vom Unterrichtsministerium auf weitere sieben Jahre vom Februar 1933 ab bestätigt worden.

Der ehemalige Oberregisseur des Diagileff-Balletts, Grigorieff, hat in Monte Carlo aus Mitgliedern des Diagileff-Balletts und der Truppe der verstorbenen Anna Pawlowna ein neues Tanzensemble gegründet, das jetzt eine Gastspielreise durch Europa unternimmt.

Die Stadt Köln hat den Vertrag mit dem Generalintendanten Neudegg-Magdeburg, der als Oberspielleiter an das Kölner Opernhaus verpflichtet war, auf seinen Antrag hin wieder gelöst. Neudegg geht als Intendant an das Stadttheater Basel.

Der junge Hamburger Bariton Friedrich Ginrod ist nach erfolgreicher Tournée mit der Deutschen Musikbühne des Prinzen Reuß-Gera an die Städtischen Bühnen in Halle für das Fach des Charakterbaritons engagiert worden.

Der Oberspielleiter der Kölner Oper Dr. Erich Hetzel ist zum Oberspielleiter der Wiener Volksoper berufen worden.

Das Dienstverhältnis des Staatskapellmeisters Karl Elmendorff in München wurde auf sein Ansuchen mit Wirkung vom 31. Aug. gelöst. Vom gleichen Zeitpunkt an wird das Koordinationsverhältnis, das zwischen den von den Staatskapellmeistern Paul Schmitz und Karl Elmendorff bekleideten Kapellmeisterstellen bestanden hat, aufgehoben und Staatskapellmeister Paul Schmitz zum 1. Kapellmeister der Bayrischen Staatsoper ernannt. Auf die Stelle eines 2. Kapellmeisters wurde der bisherige Opern-Chef des Grazer Stadttheaters und musikalische Leiter der Zoppoter Waldfestspiele Karl Tutein berufen.

Als Nachfolger des Kapellmeisters Rankl wurde Karl Elmendorff vom Staatstheater München als 1. Kapellmeister für das Wiesbadener Staatstheater für die neue Saison verpflichtet.

Oswald Kabasta, der musikalische Leiter der österreichischen Sendegesellschaften Rawag, ist an die Wiener Staatsoper berufen worden, wo er neben Direktor Clemens Krauß als erster Kapellmeister tätig sein wird.

Die Ballettmeisterin am Stadttheater Bremen, Lore Jentsch, ist als Ballettmeisterin und erste Solotänzerin an das Opernhaus in Frankfurt a. M. verpflichtet worden.

Als vorläufiger musikalischer Leiter der Wuppertaler Konzertgesellschaften kommt der Theaterkapellmeister Helmuth Schnackenburg in Frage, der bisherige Assistent Franz v. Hoeßlins in den Proben der Konzertgesellschaften.

Clemens Schmalstich, der Dirigent des Berliner Konzert-Vereins, übernimmt den Rubinstein-Frauenchor anstelle des scheidenden GMD Dr. Ernst Kunwald.

Dr. Fritz Schröder wurde nach vierjähriger Tätigkeit am Wiesbadener Staatstheater als Oberspielleiter an die Oper nach Kassel berufen.

Zum Nachfolger Prof. Schrekers in der Leitung der Hochschule für Musik in Berlin ist der bis-

herige ſtellvertretende Direktor des Inſtituts, Prof. Dr. Georg Schünemann, berufen worden.

GMD Werner Ladwig, der bisherige Leiter des Mecklenburgiſchen Staatstheaters, iſt zum Dirigenten der Städtiſchen Oper Berlin berufen worden. Gleichzeitig wird er als Gaſt die Konzerte der Dresdner Philharmoniſchen Geſellſchaft dirigieren.

Paul Wüſt, der bisherige 1. Kapellmeiſter am Bremerhavener Stadttheater, geht als Landesmuſikdirektor nach Halle.

Das durch die Emeritierung Prof. Franz Mayerhoffs erledigte Kantorat zu St. Jacobi, Chemnitz, wurde dem Organiſten an St. Jacobi Hans Hartung übertragen. Hans Hartung, Schüler Prof. Straubes und langjähriger Vertreter Günther Ramins an der Thomaskirche Leipzig, hat ſich als Organiſt einen Namen als bedeutender Bachſpieler gemacht. Unter ſeiner Leitung brachte der Jacobichor Chemnitz als Neuheiten die a-moll-Meſſe von Kurt Thomas und einen Zyklus vorbachiſcher Chormuſik heraus, am Karfreitag eine ausgezeichnete Aufführung der Bachſchen h-moll-Meſſe in originaler Beſetzung.

Der Tenor der Münchner Staatsoper Adolf Fiſcher wurde vom Herbſt 1932 an dem Prager Deutſchen Theater verpflichtet. Es iſt dies der vierte Solotenor, den ſich dieſes Theater leiſtet, während anderwärts das Perſonal radikal abgebaut wird. Wobei aber zu bemerken iſt, daß das Fach des Heldentenors noch der Beſetzung harrt, ſo daß ſchließlich 5 erſte Tenöre an dieſer Bühne tätig ſein werden. E. J.

Gertrud Grimm-Herr, die bereits als Konzertſängerin in Hamburg Beachtung fand, iſt nach einem erfolgreichen Gaſtſpiel als Leonore im „Troubadour" vom Staatstheater Schwerin als jugendlich-dramatiſcher Sopran verpflichtet worden.

Hanni Böger, eine junge Hamburger Sopraniſtin, wurde nach erfolgreichem Probeſingen von GMD Böhm an das Hamburger Stadttheater engagiert.

Prof. Dr. Hans Mersmann wurde zum muſikaliſchen Leiter an die „Deutſche Welle" berufen.

Der bisherige muſikaliſche Oberleiter des Coburgiſchen Landestheaters H. D. van Goudoever iſt aus einer großen Reihe Mitbewerber zum Leiter des Städtiſchen Orcheſters in Utrecht gewählt worden.

An der Univerſität Leipzig hat ſich Dr. Helmut Schultz mit einer Studie „Das Madrigal als Formideal" als Privatdozent für Muſikwiſſenſchaft habilitiert. Dr. Schultz iſt aus Frankfurt a. M. gebürtig, ſtudierte in Leipzig unter Th. Kroyer ſowie in Wien, wurde 1928 Aſſiſtent am Leipziger Muſikwiſſenſchaftlichen Inſtitut und iſt gegenwärtig mit der Leitung des dortigen Inſtrumentenmuſeums beauftragt.

GMD Dr. Georg Göhler hat die Intendanz des Altenburger Landestheaters erſucht, von ſeiner Wiederverpflichtung abzuſehen, da ihm mit dem gekürzten Etat die Verwirklichung ſeiner künſtleriſchen Abſichten nicht mehr möglich ſei.

Geburtstage.

Prof. Auguſt Proft, Lehrer am Landeskonſervatorium zu Leipzig, feierte am 18. Juni ſeinen 80. Geburtstag.

Der Neſtor der Budapeſter Konzertveranſtalter, Verleger Norbert Dunkel, wurde 70 Jahre alt. Er hat ſich durch das Eintreten für eine Reihe bedeutender Komponiſten, wie auch für reproduzierende Künſtler, einen geachteten Namen erworben.

Geheimrat Prof. Dr. Siegm. v. Hausegger, der Präſident der Staatlichen Akademie der Tonkunſt zu München, zugleich unſer bedeutendſter Bruckner-Dirigent und Schöpfer einer Reihe von Opern, Sinfonien, Männerchorwerken und Liedern, feiert am 9. Auguſt ſeinen 60. Geburtstag (vgl. auch Siegmund v. Hausegger-Heft der ZFM, November 1931).

Am 7. Juli feierte Prof. Dr. Ludwig Neubeck, Intendant des Mitteldeutſchen Rundfunks, ſeinen 50. Geburtstag. Dr. Neubeck, der bereits eine reiche und bedeutſame Bühnentätigkeit als Opernkapellmeiſter und Bühnenleiter hinter ſich hatte, bekleidet die Intendantenſtelle an der „Mirag" ſeit 1929, dem Sender vor allem in muſikaliſcher Hinſicht manch ſtarken Impuls gebend.

Prof. Dr. Eugen Schmitz, der bekannte Dresdner Muſikſchriftſteller, feierte am 12. Juli ſeinen 50. Geburtstag.

Dr. Guſtav Bock, Mitinhaber der Fa. Bote & Bock, Berlin, feierte am 17. Juli ſeinen 50. Geburtstag. Sein Name iſt weit über die Kreiſe des Muſikverlages hinaus durch ſeine Tätigkeit in verſchiedentlichen verantwortungsvollen Ehrenämtern bekannt und geachtet.

Todesfälle.

† die ehemalige preußiſche Hofpianiſtin Natalie Janotha im Alter von 76 Jahren. Sie war Schülerin von Ernſt Rudorff in Berlin, erhielt jedoch den entſcheidenden Einfluß durch Clara Schumann. Sie ſpielte vornehmlich Chopin und gab auch einige unveröffentlichte Stücke des Meiſters heraus.

† die frühere Münchener Konzertſängerin Frau Eliſabeth Exter-Sender im Alter von 80 Jahren. Sie wurde von Richard Wagner zu den erſten „Ring"-Aufführungen nach Bayreuth gerufen und konzertierte ſpäter mit ihm in London.

† Paul Michael, Dirigent bekannter Leipziger Konzertchöre, im Alter von 65 Jahren.

† in Bad Gastein der Berliner Theaterkritiker und Referent der „Berliner Nachtausgabe" Ludwig Renner im Alter von 63 Jahren.

† nach langem Siechtum in Köpenick Rektor Bernhard Runge, der Gründer und spätere Ehrenvorsitzende des Berliner Sängerbundes, den er in den Jahren 1901—1927 leitete. Durch die Herausgabe eines Liederbuches für Schulen ist sein Name weiteren Kreisen bekannt geworden.

† in Breslau der junge Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Dr. Peter Epstein.

† in Frankfurt a. M. die ehemailge Prager Opernsängerin Susanne Jicha, Gattin des Frankfurter Operndirektors H. W. Steinberg.

† der stellvertretende Vorsitzende des Leipziger Gewandhauses, Rechtsanwalt Dr. Reinhold Hagen, im Alter von 59 Jahren. Als langjähriges Vorstandsmitglied des Richard Wagner-Verbandes hat er sich auch um die Erhaltung der Bayreuther Festspiele große Verdienste erworben.

† der Ehrenpräsident des Kölner Männergesangvereins und ehemalige Präsident des Rheinischen Sängerbundes, August Wilfert, im Alter von 88 Jahren.

† Constanze Heinrich, Schülerin von Karl Tausig und von Bülow, berühmte Klavierpädagogin, im Alter von 88 Jahren.

† Franz Ries, der Mitbegründer des Musikverlages Ries & Erler, im Alter von 86 Jahren. Er war ursprünglich konzertierender Geiger. Zur Aufgabe dieses Berufes durch ein Nervenleiden gezwungen, wandte er sich dem Musikalienhandel und später dem Musikverlag zu.

† in Prag hochbetagt die Pianistin Frau Reiter-Reich, eine einst vielgefeierte Künstlerin auf ihrem Instrument.

† in Turin der Musikgelehrte Prof. Luigi Torri, der über ein Menschenalter an der Nationalbibliothek wirkte. Freund und Biograph Verdis, hat er sich vor allem als Schöpfer der berühmten Turiner Musikbibliothek Verdienste erworben, die zahlreiche noch unveröffentlichte Musikcodices des 16.—18. Jahrhunderts umfaßt. Er veröffentlichte wertvolle musikhistorische Arbeiten, darunter einen Traktat über Bogeninstrumente und Geigenbauer (Padua 1921). Violoncellist in dem Privattrio der Königin Margherita, hinterläßt er auch einige geschätzte Kompositionen. f. r.

† in Rom der vielseitige Journalist und Musikschriftsteller Eugenio Checchi im Patriarchenalter von 93 Jahren. Er war der älteste Schriftsteller Italiens; erst der Tod nahm ihm die Feder aus der Hand. Außer zahllosen Aufsätzen hat er Biographien Verdis (1887) und Rossinis (1898) veröffentlicht. f. r.

BÜHNE.

Die Berliner Städtische Oper bringt (als hoffentlich gutes Omen) bereits am 16. August Lortzings „Undine" in neuer Inszenierung. Es folgen dann neueinstudiert „Bajazzo", „Cavalleria", „Alkestis", „Nabuko" von Verdi (Erstaufführung), „Boris Godunoff", Tschaikowskys „Die Pantöffelchen" (Erstaufführung) und vermutlich im Dezember die Uraufführung „Der Schmied von Gent" von Franz Schreker.

Der Magistrat der Stadt Kiel hat die Fortführung der Städtischen Theater bis 31. Dez. ds. Js. beschlossen. Die Weiterentwicklung nach diesem Zeitpunkt ist von dem Ausgang der Etatverhandlungen abhängig.

Bielefeld baut die große Oper ab.

Das Opernhaus Hannover hat in der Frage der Abonnentenwerbung eine in Köln bereits verwirklichte Anregung aufgegriffen. In einer Nachmittagsvorstellung wurden als „Querschnitt durch das Opernjahr 1931/2" die wirkungsvollsten Szenen aus sechs Opern aufgeführt.

Das Opernhaus Hannover (Städtische Bühnen) (musik. Leitung Arno Grau, Regie Hans Winckelmann) beginnen die Spielzeit am 1. September mit einer Neueinstudierung von Wagners „Rienzi". Neu verpflichtet wurden Eva Hollpach, Hilde Oldenburg und Gustav Wünsche.

Das Stadttheater in Bremen wird im kommenden Winter Paul Graeners „Friedemann Bach", Rossinis „Semiramis", Wolff-Ferraris „Die schalkhafte Witwe", Gounods „Arzt wider Willen" und eine Oper von Joseph Haydn zur Aufführung bringen. Weiter ist die Neuinszenierung der dort lange nicht mehr gehörten Opern: Glucks „Alkestis", Wagners „Rienzi", Strauß' „Elektra" und Pfitzners „Palestrina" geplant. Die musikalische Leitung liegt in den Händen des ersten Kapellmeisters Karl Dammer und Dr. Eduard Weiß'.

Das Stadttheater zu Leipzig bringt zur Herbstmesse Offenbachs „Banditen" in der kürzlich in Berlin aufgeführten Einrichtung und Inszenierung von Gustaf Gründgens.

Das Mannheimer Nationaltheater hat für die kommende Spielzeit Kürzungen der Eintrittspreise um 40% vorgesehen, die unter Wahrung des bisherigen künstlerischen Niveaus durchgeführt werden sollen.

Die Württembergischen Landestheater (Stuttgart) bereiten zum 50. Todestag Richard Wagners für das Jahr 1933 die sämtlichen Bühnenwerke des Meisters in chronologicher Reihenfolge vor.

Die Metropolitan Opera in New York kündigt für die kommende Saison eine Spielzeit von nur 16 Wochen an statt bisher 24 Wochen. Die Abonnementspreise sollen um 50 Prozent und die Preise der einzelnen Plätze um je einen Dollar

gesenkt werden. Man hofft, daß diese Verbilligungsmaßnahme weite Bevölkerungsschichten zum Opernbesuch heranziehen wird, und daß das in diesem Jahre entstandene Defizit von einer halben Million Dollar ausgeglichen werden kann. Die Rundfunk-Übertragungen der Opernvorstellungen sollen beibehalten werden.

Der Betrieb der Pfalzoper, der einzigen pfälzischen Musikbühne, soll auch im kommenden Winter trotz der großen finanziellen Schwierigkeiten aufrechterhalten bleiben.

Die Direktion der Budapester Oper verfiel zur Erhöhung ihrer Einnahmen auf den Gedanken fein ziselierte Silberschlüssel für die Logentüren der Opernabonnenten fertigen zu lassen. Unter den begüterten Abonnenten gehört der Besitz eines solchen Schlüssels, der Mk. 600.— kostet, zum guten Ton und das Theater hat wesentliche Mehreinnahmen!

Für die Sommermonate sind eine Reihe von Freilicht-Opernaufführungen in Italien geplant, so Meyerbeers „Afrikanerin" und Verdis „Maskenball" in der altrömischen Arena in Verona und Boitos „Mephistofele" und Bellinis „Norma" auf dem Lido in Abbazzia.

Die Mailänder Scala steht vor einer neuen schweren Krise. Der Nachfolger Toscaninis, Generaldirektor Trentinaglia legte sein Amt nieder. Gleichzeitig mit ihm hat der Generalrat der Scala seinen Rücktritt erklärt.

Das Staatstheater Wiesbaden schloß seine Pforten mit einer wohlgelungenen Aufführung der „Zauberflöte" in einer guten Inszenierung von Paul Bekker. Ende August wird es als Nassauisches Landestheater mit Intendant Berg-Ehlert wieder eröffnet.

In Linz/Donau, wird in der kommenden Wintersaison das Theater durch Gründung einer Theatergemeinde saniert. Als leitender Direktor wurde in einer Sitzung unter 32 Anwärtern mit ausgezeichneten Qualitäten, der auch in Regensburg von seiner Direktionsführung bekannte Direktor Ignatz Brantner, geb. 1886 in Villach, einstimmig gewählt. P. G.

Wilhelm Kempffs komischer Einakter „König Midas", der, wie schon berichtet wurde, an der Königsberger Oper unter Ladwig (Inszenierung und Regie Intendant Dr. Schüler) seine Uraufführung erlebte, hatte auch in Rostock, Schwerin, Wismar gleich starken Erfolg bei Publikum und Presse, und wird in der kommenden Spielzeit zuerst in Erfurt (Stadttheater) zur Aufführung kommen.

KONZERTPODIUM.

Von Paul Ertel wurde am 13. April im Brüdervereinshaus (unter der Leitung von Dr. Hildesheimer) vom Alfred Wittenberg-Quartett das Quartett „Hebraikon" mit großem Beifall aufgeführt. Ebenso wurde am 17. April durch das Opernensemble Martin Becker-Hindorf, „die Wallfahrt nach Kevlar" von Paul Ertel im Schubertsaal aufgeführt. Das Baritonsolo sang Herr Becker-Hindorf, vom Fritz Kasper-Quartett (Fritz Kasper, Bruno Weißenfels. Otto Wichmann, Willi Kohn) begleitet, mit Kapellmeister Hans Pakisch am Flügel. Großer Beifall zeichnete den anwesenden Komponisten aus.

In Ferrara, der Geburtsstadt Gerolamo Frescobaldis, ist ein ständiges Symphonieorchester begründet worden, das Abonnementkonzerte unter Mitwirkung fremder Solisten veranstaltet. Zur Leitung der Konzerte wurde der junge Dirigent Piero Fabbroni berufen. Das Einweihungskonzert der jungen Musikvereinigung umfaßte Werke von Rossini, Beethoven, Wagner, Mattheson, Mendelssohn, Respighi. f. r.

Die Zahl der Sinfoniekonzerte in Stendal im verflossenen Winterhalbjahr konnte durch Einbeziehung eines volkstümlichen Konzerts und einer Haydnfeier auf fünf erhöht werden (gegenüber vier im Vor-, drei im Vorvorjahr). Es gelangten zur Aufführung Beethovens 4. und 6. Sinfonie, J. S. Bachs Drittes Brandenburgisches Konzert, Brahms' Tragische Ouvertüre, Haydns Sinfonie mit dem Paukenwirbel, Cellokonzert (Heinz Lösche), Mendelssohns Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt", Mozarts Es-dur-Sinfonie, Arie „Il re pastore" (Willy Zaschka), Julius Weismanns Konzert für Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete, Pauke und Streichorchester, Henrichs Violinkonzert (Lätitia Henrich-Forster). Das Konzert von J. Weismann fand so starkes Interesse, daß es in einer Veranstaltung des Konzert- und Oratoriensvereins wiederholt werden konnte. Der Oratorienverein, der im Vorjahr nur ein Chorkonzert (Matthäuspassion) veranstalten konnte, hat in diesem Winter drei Chorkonzerte halten können, nämlich ein reines a-cappella-Konzert mit Werken von Bach, J. Haydn, Mich. Haydn, J. Gallus, Brahms, Reger, u. a. eine Aufführung der „Johannispassion" im Dom, die damit zum erstenmal in Stendal erklang (Solisten: Alfred Paulus, Hans Höfflin, Charlotte Mohrhoff, Helene Grell, Manfred Grundler) und zur Haydn-Feier „Die Schöpfung". Alle diese musikalischen Veranstaltungen leitete Kapellmeister Hermann Henrich. An Kammermusik-Veranstaltungen bot der Konzert- und Oratorienverein einen Abend des Havemann-Quartetts und einen Liederabend Hermann Scheys (am Klavier: Hermann Henrich).

Walter Niemanns jüngst erschienene Suite für Streichorchester „Vier alte Tanzstücke" kam u. a. bereits in Frankfurt/M., Breslau, Leipzig, Hamburg, Halle, Königsberg, Göteborg, Amster-

dam, Rom, Lissabon, Stockholm, London, Oslo zur Aufführung.

GMD Praetorius brachte bei einer Nachtmusik im Schloß und Park Belvedere in Weimar Hermann Zilchers „Nachtmusik" für Sopran, Männerchor und Orchester op. 65 zur erfolgreichen Erstaufführung.

Das Leipziger Gewandhaus schloß mit Otto Klemperer einen Vertrag, wonach dieser während der Amerika-Tournee Bruno Walters im kommenden Winter 3 Konzerte dirigieren wird, und zwar das erste am Neujahrstage 1933 und die zwei weiteren im Februar.

Das Orchester des Dresdner Mozartvereins veranstaltet in den Sommerwochen Mozart-Konzerte im Hofe des Zwinger, die bei schönem Wetter bis in den September fortgeführt werden.

Laut Mitteilung des Geraer Stadtrates strich der Staatskommissär den städtischen Zuschuß für die Reußische Kapelle und die städtische subventionierte Kapelle, wodurch der Weiterbestand des Reußischen Orchesters in Frage gestellt wird.

Gelegentlich des 70. Geburtstages des Pianisten Emil von Sauer lud die Hamburger Philharmonische Gesellschaft den Künstler als Solisten ihres 3. Philharmonischen Konzertes im Oktober unter Muck ein.

Konzertpianist Walter Fickert, unser Freiberger Mitarbeiter, hatte nach den vorliegenden Kritiken im vergangenen Winter wieder in mehreren Städten, besonders in Dresden, Meißen und Freiberg sehr bedeutende Erfolge.

Wilhelm Kempffs „Ein Totentanz" kommt demnächst, — meist mit dem Komponisten am Flügel — in Berlin, Dresden (unter Mitwirkung des Kreuzchors) Coburg, Dortmund, Breslau, Freiburg, Schwerin, Helsingfors und Utrecht zur Aufführung.

In einem Sonderkonzert verabschiedete sich der städtische MD Hermann Irmer-Wiesbaden, der von seinem Posten als Kapellmeister des Städtischen Kurorchesters scheidet. 37 Jahre wirkte er hier, zuerst als Konzertmeister des Orchesters. Wenn ihm auch als Kapellmeister vornehmlich die Leitung der täglichen Unterhaltungskonzerte oblag, sah er sich doch auch öfter in den Symphoniekonzerten vor bedeutende Aufgaben gestellt. In der Übergangszeit, ehe Karl Schuricht nach Wiesbaden kam, leitete Irmer auch die Zykluskonzerte. Immer waltete er mit Eifer und Geschick seines Amtes. Ein übervoll besetztes Haus, reicher Beifall und prächtige Blumenspenden waren Zeuge der Anerkennung, die ihm von allen Seiten zuteil wurde. Möge er sich des Ruhestandes recht lange erfreuen! Kapellmeister Herbert Albert aus Karlsruhe trat seinen Dienst als unter hundert Bewerbern gewählter Nachfolger Hermann Irmers in einem weiteren, ebenfalls sehr gut verlaufenen Symphoniekonzert an. Ernst Schlosser.

Der Leipziger Organist an St. Andreas Georg Winkler spielte am 16. Juni ein Festkonzert auf der Kufsteiner Heldenorgel und kurz vorher auf Einladung der Universität in Erlangen.

Auch in diesem Jahre fand in dem stimmungsvollen Park der königlichen Villa zu Regensburg eine Romantische Serenade unter Mitwirkung des Münchener Streich-Trios (die Herren Prof. Huber, Haertl und Hindemith) und Kammersänger Vogel statt. Dabei zeigte sich, daß die Werke von Beethoven und Schubert im Freien vorzüglich klingen, hingegen die Modernen, selbst schon Max Reger, für ein Musizieren unter freiem Himmel weniger geeignet sind.

Der bekannte Pianist Heinz Jolles hatte in Berlin bei der Gedenkfeier für Eugen d'Albert mit dessen 2. Klavierkonzert unter Leitung von Max v. Schillings stürmischen Erfolg bei Presse und Publikum.

Zwei Streichquartette von Heinz Munkel kamen in Freiburg i. Br. durch das Berne-Quartett zur Uraufführung.

Wilhelm Kempffs soeben vollendetes Violinkonzert in G wird durch Georg Kulenkampff und Hans Schmidt-Isserstedt in den Konzerten des hessischen Landestheaters zu Darmstadt seine Uraufführung erleben. Das dreisätzige Werk ist dem finnischen Komponisten Jean Sibelius gewidmet.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Ein Konzert, veranstaltet von Schultz-Birch (Weimar), war ausschließlich Kompositionen von Edmund Schröder-Berlin gewidmet. Einen gleichstarken Beifall fanden uraufgeführte Lieder Edmund Schröders im Weimarer Nationaltheater anläßlich des 70. Geburtstages von Johannes Schlaf, vorgetragen von Anneliese Petrich. Prof. Gustav Havemann hat ein Orchesterwerk Edmund Schröders, betitelt „Nachtgedanken", zur Aufführung in mehreren deutschen Städten angenommen.

Otto Siegl hat nach langer Pause wieder drei neue Kammermusikwerke geschrieben: op. 71 Variationen über ein eigenes Thema für Geige und Klav.; op. 74 Variationen über das Schweizer Beresinalied für 2 Geigen und Bratsche; op. 75 Drittes Streichquartett (letzteres noch Manuskript).

Emil Berlanda, ein junger Innsbrucker Komponist, hat eine Orchester-Suite vollendet, die durch den Innsbrucker Musikverein unter Leitung Prof. Rudolf Kattniggs im Herbst ds. Js. zur Uraufführung gelangt. Die Toccata für Orgel von E. Berlanda, die durch Schoedel im Münchener Sender uraufgeführt wurde, ist bereits von einer Reihe angesehener Organisten für den kommenden Konzertwinter zur Aufführung ange-

nommen worden (u. a. von Walter-Wien, Hebeſtreit-Paderborn, Körner-Nürnberg, Dunkelberg-Paſſau, Kötzſchke-Dresden, Handtke-Pirna uſw.).

Armin Knab veröffentlicht ſoeben eine neue Liedfolge „Litauer Lieder" nach Überſetzungen von Rich. Dehmel.

Alex Grimpe hat eine ſinfoniſche Suite „Skizzen" für großes Orcheſter ſoeben vollendet und arbeitet gegenwärtig an Vokalkompoſitionen für Sologeſang ſowie Männerchor.

Adolf Buſch hat ſoeben ein neues Werk: „Capriccio" für kleines Orcheſter vollendet, deſſen Uraufführung am 14. September auf dem Internationalen Kammermuſikfeſt in Venedig unter Leitung von Fritz Buſch ſtattfindet.

VERSCHIEDENES.

Unbekannte Streichquartette Gaetano Donizettis. Im Neuen Theater in Bergamo wurden 2 bisher unbekannte Streichquartette des Opernkomponiſten Gaetano Donizetti (1797 bis 1848) mit Erfolg aufgeführt. Die Kammerarbeiten, in e-moll und A-dur, gehören zu den 18 Quartetten, die der jugendliche Komponiſt in den Jahren 1815 bis 1822 ſchrieb und deren Originale in der Konſervatoriumsbibliothek zu Paris aufbewahrt werden. Dr. Fritz Roſe.

Mascagnis Oper „Cavalleria rusticana" konnte dieſer Tage das Jubiläum ihrer 13 000. Aufführung feiern! Da die Oper rund vierzig Jahre alt iſt, macht das durchſchnittlich über 300 Aufführungen im Jahr.

Muſikhiſtoriſcher Fund im Coburger Landesarchiv. Staatsarchivrat Dr. Heins entdeckte eine Kompoſition des bekannten deutſchen Meiſters Melchior Franck aus dem Jahre 1632. Die Kompoſition iſt für „zwei Chöre mit 7 Stimmen" geſetzt und dem Herzog Caſimir zu Weihnachten 1632 gewidmet. Muſikhiſtoriker und Muſikfreunde wollen die Aufführung dieſer Kompoſition zu Weihnachten quaſi als Abſchluß des Schwedenjahres herausbringen.

FUNK UND FILM.

Der Bayeriſche Rundfunk widmete dem aus Dortmund ſtammenden, ſeit über vierzig Jahren in München wirkenden Komponiſten Karl Pottgießer eine Konzertſtunde, in der neben Geſängen für Bariton nach Gedichten Hebbels die zweite Suite für Oboe und Klavier zu Gehör gebracht wurde, welche ihre Uraufführung erlebte. Dieſe vierſätzige Suite, für die ſich mit gediegenem Können Kammermuſiker Albrechtskirchinger und Richard Staab einſetzten, ſtellt eine weſentliche Bereicherung der ſo kargen Literatur für Oboe als Soloinſtrument dar. Pottgießer, bekanntlich ein Riemann-Schüler, ſchuf mit dieſer Suite ein anſprechendes Werk, das den Einfluß der Romantik nicht verleugnet. Vor allem verſtand er es, die Möglichkeiten des Zuſammenklangs von Oboe und Klavier wohl reſtlos auszunutzen. N.

Der Mitteldeutſche Rundfunk brachte unlängſt eine Georg Vollerthun-Stunde mit einigen markanten Beiſpielen aus dem Schaffen dieſes Muſikers, der als eine der erfreulichſten und hoffnungsvollſten Begabungen der Gegenwart angeſehen werden muß; ferner Werke von Willy von Moellendorff und Erwin Lendvai anläßlich des 50. Geburtstages des Komponiſten, ſowie unter GMD. Arthur Rother, Deſſau, eine Strawinsky-Stunde (Pulcinella-Suite, ein Capriccio für Klavier und Orcheſter und Scherzo fantastique, Werk 3).

Die Berliner Muſikhochſchule beabſichtigt über ihren eigenen Kurzwellenſender muſikpädagogiſche Vorträge in den Aether zu ſchikken. Eine recht merkwürdige Angelegenheit, die noch der Erklärung bedarf.

Otto Siegls „Variationen über ein eigenes Thema", die im Oſtmarkenrundfunk uraufgeführt wurden, erlebten im Grazer Sender ihre Erſtaufführung zuſammen mit der „Kleinen Unterhaltungsmuſik".

Der Weſtdeutſche Rundfunk brachte das romantiſche Singſpiel „Die luſtigen Muſikanten", Dichtung von Clemens Brentano, Muſik von E. T. A. Hoffmann, das 1804 in Warſchau entſtanden iſt, in einer Bearbeitung von Paul Heinrich Gehly zu erfolgreicher Neuaufführung, die auch vom Oſtmarken-Rundfunk übernommen wurde. Die muſikaliſche Leitung hatte Joſef Breuer.

Der Berliner Sender durfte am 15. Juli die vor einem halben Jahre erſchienene „Suite C-dur für Streichorcheſter" von Siegfried Kuhn zur erſtmaligen Aufführung bringen und ſo des im Weltkrieg gefallenen Komponiſten an ſeinem Todestage gedenken. Kuhns Name iſt in den letzten Jahren bekannt geworden durch ſeine Kammermuſikwerke, wie auch durch Chöre verſchiedenſter Art und durch Sololieder, für die ſich Heinrich Schlusnus mit ſtarkem Erfolg eingeſetzt hat.

Palmgrens 2. Klavierkonzert „Der Fluß" gelangte in der Norag-Hannover (Leitung Kapellmeiſter Otto Ebel) von Loſen (Soliſt Paul Lampe) zur erfolgreichen Erſtaufführung.

In einer Heinrich Zöllner-Stunde des Süddeutſchen Rundfunk am 4. Juli ſpielte der Komponiſt mit dem erſten Konzertmeiſter Herbert Fröhlich-Freiburg ſeine „Violin-Fantaſie", während Eva Goldenberg vom Staatstheater in Hannover Arien aus ſeinem Muſikdrama „Fauſt" und aus der „Verſunkenen Glocke" nebſt einigen Liedern zum Vortrag brachte. Am 5. Juli erzählte Heinrich Zöllner an gleicher Stätte aus ſeinem reichen Leben.

Die Broschüre der Stunde!

Preußen muß sein

Von Wilhelm Stapel / Kartoniert RM. 1.-

Das preußische Problem ist durch die Reichsmaßnahmen in den Mittelpunkt der politischen Diskussion gerückt worden. Bringt der Reichseingriff die Zerschlagung und Aufspaltung Preußens in seine Landschaften zur Vorbereitung der Reichsreform oder ist es die Vernichtung des Preußen von Weimar zur Formung eines geschichtsmächtigen preußischen Staates aus der Substanz von Potsdam als Kernstück und Träger des neuen Reiches? Stapel kämpft mit aller Schärfe gegen die Zerstörung Preußens durch Vernünftler und politische Romantiker. Preußen ist die politische Substanz der deutschen Welt, Preußen zerschlagen hieße das Reich verderben! Stapels Broschüre ist

ein Ruf für Preußen um des Reiches willen,

wie er leidenschaftlicher und politischer nicht erfolgen kann, ein Ruf für das Preußen von Potsdam, von Friedrich und dem politischen Genius der Nation.

Hanseatische Verlagsanstalt / Hamburg

Wilhelm Kempffs „Ein Totentanz", Konzert in Suitenform für Klavier, Streichorchester, Schlagzeug und Schlußchor, wurde durch den Komponisten, KM Winter, das Münchener Rundfunkorchester und den Münchener Rundfunkchor am 11. März im Bayrischen Rundfunk uraufgeführt. Das Werk erwies sich als eine wirkungsvolle, dramatisch belebte Tonschöpfung.

Ein neues Streichtrio in f-moll von Kapellmeister Werner Trenkner-Weimar, das Prof. Robert Seitz gewidmet ist, wurde im Mitteldeutschen Rundfunk durch die Mitglieder des Reitz-Quartetts (Prof. Reitz, Konzertmeister Müller-Crailsheim und Konzertmeister Walter Schulz) zur Uraufführung gebracht.

Hermann Kundigraber dirigierte auch im Münchener Sender seine „Michelangelo-Sonette", welche der Tenor Andre Kreuchauff sang.

Die sinfonische Friedensmesse von Franz Philipp wurde in Elberfeld unter Kapellmeister Max Beschle zur Erstaufführung gebracht. Die Sopranpartie fand eine ausgezeichnete Interpretin in Hilde Wesselmann. Die Aufführung wurde durch den Westdeutschen Rundfunk übertragen.

Auf Wunsch der British Broadcasting Corporation wurde als erste deutsche Opernübertragung nach England am 8. Juli Carl Maria v. Webers „Euryanthe" von der Berliner Funkstunde gesendet.

Die Mirag hat für den kommenden Winter die „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema für Orchester" von Werner Trenkner-Weimar zur Aufführung angenommen.

Die Berliner Funkstunde hat einen Vertrag mit den Berliner Philharmonikern geschlossen, der ein enges Zusammenarbeiten der beiden Institutionen vorsieht. Für zwanzig Abende im Jahre steht das Philharmonische Orchester dem Berliner Sender zur Verfügung, während eine Anzahl der großen Abonnements- und Volkskonzerte unter Furtwänglers Leitung übertragen werden.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Prof. Alfred Sittard, schon seit Jahren in Rußland als Pionier der deutschen Orgelkunst wie der Orgelkunst überhaupt bekannt und gefeiert, hat kürzlich wieder eine Serie von Konzerten im großen Saal des Konservatoriums in Moskau und in der Philharmonie in Leningrad gegeben. Das Programm umfaßte Werke der gesamten Orgelliteratur, vornehmlich Bach und Händel. Der enthusiastische Beifall nötigte den Künstler in jedem Konzert zu zahlreichen Zugaben; der Andrang zu seinen Konzerten war derartig, daß Prof. Sittard allein in Leningrad an vier Abenden hintereinander konzertieren mußte. Nicht minder groß war der Erfolg in Moskau. Die dort begehrte weitere Ausdehnung der Tournee scheiterte leider an den deutschen Verpflichtungen des Künstlers. Den Konzerten, die von allen Schichten der Bevölkerung besucht waren, wohnten auch die offiziellen Vertreter des Deutschen Reiches bei. Prof. Sittard wurde sowohl von dem deutschen Botschafter in Moskau wie vom deutschen Generalkonsul in Leningrad durch persönliche Einladungen geehrt.

Der Berliner Domchor begann seinen Triumphzug in Italien mit einem Konzert in Modena, wo im „Teatro Comunale" Händels „Israel in Aegypten" zur Aufführung kam. Der Chor, der aus 350 Sängern bestand, sang unter Meister Schumanns Dirigentenstab; die Solisten waren: Amalie Merz-Tunner, Sopran, Kreuchauff, Ten., Fischer u. Lohmann, Baß. Das Modeneser Stadtorchester hatte den Instrumentalpart übernommen. Es spricht für die alte Musiktradition Modenas und die Güte des dortigen Orchesters, daß das gigantische Werk Händels mit einer einzigen Solistenprobe und ohne Chorprobe mit dem dortigen Orchester aufgeführt werden konnte. Die Aufführung am Abend war eine glänzende, das Theater bis auf den letzten Platz gefüllt, war es doch das erstemal, daß die Modeneser dieses Werk Händels Gelegenheit hatten zu hören. Es war ein gigantischer Eindruck, dieser Riesenchor mit seinem herrlichen Zusammensingen, die vorzüglichen Solisten, besondere Anerkennung fand das auch sonst selten gehörte Baßduett: „Der Herr ist ein starker Held", von den Herren Fischer und Lohmann imponierend schön gesungen, bewunderungswürdig war auch wirklich das Orchester, dem man keinerlei Zeichen von Nervosität anmerkte, daß sie unter einem gänzlich fremden Dirigenten sangen, und ihnen doch ungewohnt mit einem solchen Riesenchor musizierten. Das Publikum jubelte und konnte garnicht genug Anerkennung zum Ausdruck bringen.

Dr. E. H. Luin.

Das Städtische und Gewandhaus-Orchester Leipzig wird die für dieses Jahr in Aussicht genommene Auslandsreise aus Gründen, die offenbar mit der kritischen Wirtschaftslage auch im Ausland zusammenhängen, nicht unternehmen.

Im Konzertjahr 1931/32 gelangten eine ganze Reihe von Orchester- und Kammermusikwerken Hermann Zilchers auch im Ausland zur Aufführung. So erklang: Konzert für 2 Violinen und Orchester in Genf, Suite für 2 Violinen und Orchester in Landskrona und Hälsingborg (Schweden), Lustspielsuite in Bath (England), Göteborg (Schweden) und in Kobe (Japan), Variationen aus dem Hohelied in Bern, Klavierquintett in Wien, Marienlieder-Zyklus in Hilversum (Holland), Rokoko-Suite in Innsbruck und Takarazuka (Japan).

Herausgeber: Gustav Bosse in Regensburg. — Verantwortlicher Schriftleiter und Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 10. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstr. 19. — Für die Rätselecke verantwortlich: G. Zeiß, Regensburg. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Schriftleitung für Norddeutschland:

Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln

Schriftleitung für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien

99. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / SEPTEMBER 1932 HEFT 9

INHALT

Seite

Prof. D. Dr. Hans Joachim Moser: Wilhelm Furtwängler. Eine Porträtskizze 757

Dr. Walter Niemann: Wie ich zu Grieg kam 761

Wilhelm Weismann: Edvard Grieg als Liederkomponist 765

Dr. Alfred Heuß: Venus und Elisabeth in Wagners „Tannhäuser" (Schluß) 767

Dr. Erich Valentin: Neue Wege und Ziele des Männerchors. Das XI. Deutsche Sängerbundesfest in Frankfurt a. M. 771

Nochmals: Die andere Seite — Musikschutzverband 778

Lena Roffmann: Die neue Händel-Ausgrabung 780

Otto Mayr-Arnold: Die Geisterorgel. Eine Erzählung 783

Prof. Dr. Hermann Unger: Musik im Rheinland 791

Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Musik 793

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels von Fritz Stege (Juni-Heft 1932) 795

E. Dahlke: Lieder-Preisrätsel 797

Neuerscheinungen S. 798. Besprechungen S. 798. Kreuz und Quer S. 803. Ur- und Erstaufführungen S. 814. Musikfeste und Tagungen S. 814. Konzert und Oper S. 818. Musikfeste und Festspiele S. 829. Gesellschaften und Vereine S. 831. Konservatorien und Unterrichtswesen S. 831. Kirche und Schule S. 834. Persönliches S. 836. Bühne S. 838. Konzertpodium S. 840. Der schaffende Künstler S. 842. Verschiedenes S. 842. Funk und Film S. 844. Deutsche Musik im Ausland S. 844. Aus neuerschienenen Büchern S. 750. Ehrungen S. 754. Preisausschreiben S. 754. Verlagsnachrichten S. 754. Zeitschriften-Schau S. 754.

Bildbeilagen:

Wilhelm Furtwängler 757

Richard Hagel 772

Edvard Grieg 773

Notenbeilage:

Edvard Grieg, „Des Dichters Herz" für eine Singstimme mit Klavierbegleitung

Edvard Grieg, „Des Dichters letztes Lied" für eine Singstimme mit Klavierbegleitung

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35.

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 162.—, 1/2 Seite RM. 84.—, 1/4 Seite RM. 45.—, 1/8 Seite RM. 25.—,

die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit

Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

Aus neuerſchienenen Büchern.

Wilhelm Raupp: Eugen d'Albert. (Koehler & Amelang, Verlag Leipzig).

Aus dem Vorwort von Werner Robert Kuhn:

Köſtlich iſt es, ſich tiefer und tiefer einzufühlen in die Kunſtwerke der genialen Schöpfernatur. Köſtlicher, ſich mit dem Menſchen im Künſtler vertraut zu machen, den vielfach verſchlungenen Fäden ſeines reichen Seelenlebens nachzuſpüren, Klarheit über alle Beweggründe ſeiner Handlungen zu erringen. Doch das heißt, ſein liebwertes Ich beiſeite ſtellen, ſich heftig zügeln. Hingebungsvolles Aufgehen in der Perſönlichkeit des Anderen beglückt und fordert Opfer gleichermaßen.

Der echte Biograph wird den Werdegang des Künſtlers ehrlich darſtellen, ſein Menſchentum großzügig auswerten. Ihm liegt es fern, Reizvolles zu erhaſchen, Pikanterien aufzureihen. Tiefgründig iſt ſeine Arbeit und mühſam ſchürfend. Blutvoll ſoll ſein Werk daſtehen, aber gerecht, beſeelt nur von dem einen Gedanken: ſo iſt er.

Gerade bei Eugen d'Albert lag die Gefahr aufſehenerregender Preisgabe des Allzumenſchlichen bedenklich nahe. Hier galt es, mit beſonderer Sorgfalt, mit ungewöhnlicher Selbſtzucht zu Werke zu gehen. D'Albert hatte das klar erkannt. Schon oft war dem Meiſter der Antrag gemacht worden, die Geſchichte ſeines Lebens der Öffentlichkeit zu geben, das Werden zahlreicher Schöpfungen damit zu verknüpfen. Stets aber ſtemmten die Befürchtungen d'Alberts ein eiſernes Nein dagegen.

Bis Wilhelm Raupp kam. — Zufall? — Schickſal, — Es ſpinnen ſich Fäden von Seele zu Seele!

Braunſchweig ſetzte im Frühjahr 1927 eine d'Albert-Woche an. Der Meiſter ſicherte ſein Kommen zu. Herrliche Tage ſtanden bevor. Muſikbegeiſterte harrten ſeltener Erlebniſſe. Kaum war alles feſtgelegt, ſo bat Wilhelm Raupp — er wirkte damals als Journaliſt in Braunſchweig — um ein Interview. Bald traf von Rapallo, wo d'Albert mit Gerhart Hauptmann und Fritz v. Unruh weilte, die liebenswürdige Zuſage ein. Gleichzeitig aber ſchrieb er auch, „daß er aus ſeinem Leben nichts berichten könne!"

Die Feſtwoche begann, erhielt unvergeßliche Auftakte. Zagen Hoffnungen ward beglückende Erfüllung. Wilhelm Raupp ſuchte d'Albert auf. Und raſch fanden ſich beide im Geſpräch über das Opernſchaffen der Moderne, bei Erörterungen der Grundfragen über den Wert oder Unwert atonaler Muſik. Mählich glitt dann angeregtes Plaudern hin zu dem ewigjungen Thema: Künſtler und Frauen. Auch da begegneten ſich beide in verblüffendem Verſtändnis. Als Wilhelm Raupp d'Albert verließ, wußte er um die herbe Tragik, die über dem Leben und Schaffen des Meiſters liegt: nur einmal fand er die Frau, die ihn in ſeinem geheimnisvollen Weſen erkannte, die ſich völlig in ihn einzufühlen vermochte, aber er beklagte ihren Verluſt.

Die Braunſchweiger d'Albert-Tage begründeten die Gemeinſchaft des Tonſetzers und des Muſikwiſſenſchaftlers. Stunden mit d'Albert wurden Raupp zu unerſchöpflichem Erlebnis. Hier waren gleichgeſtimmte Saiten erklungen. Eines Abends bedauerte der Meiſter, daß „Tiefland" die Welt beherrſche, andere, wertvollere Opern dagegen vergeſſen ſeien. Einen Teil der Schuld daran maß Wilhelm Raupp dem Fehlen der d'Albert-Biographie bei. Der Grundgedanke für das vorliegende Buch erhielt ſo erſte Erwähnung, und der Meiſter konnte ſich ſeiner Richtigkeit nicht verſchließen. Er wollte aber für die Lebensbeſchreibung nur hilfreich Hand leiſten, wenn das Werk rein vom künſtleriſchen Standpunkt ausginge. Der Einbeziehung ſeines Menſchentums bot er begreiflichen Widerſtand. Die Abreiſe d'Alberts beſchloß die wertvollen Anbahnungen vorzeitig. Aber Keime waren gelegt. Sie entwickelten ſich in der Stille.

Es währte nicht lange, bis Wilhelm Raupp einer Einladung des Meiſters nach Schloß Hohenburg unweit Igls in Tirol folgte. Dort — über dem Inntal — ſchürften beide im Sommer 1927 tiefer, und auch d'Albert kam mehr und mehr zu der Überzeugung, daß ſein Opernſchaffen und wechſelwertige Frauen in ſeinem Leben untrennbare Einheit bildeten. Damals ſpielten d'Albert und Wilhelm Raupp das letzte Werk des Meiſters „Die ſchwarze Orchidee" durch, nahmen den „Golem" vor. Sie lebten in Muſik. Kein Tag verging, an dem nicht planmäßig gearbeitet wurde. Die Frage nach der Berechtigung atonaler Muſik ward erneut von allen Seiten in Angriff genommen. Im Verlauf einer gegenſeitiges Verſtändnis fördernden Entwicklung ſprach d'Albert von ſeiner Weltanſchauung, von ſeiner tiefen Naturverbundenheit. Silbern lag Mondlicht auf Innsbruck, lind wiegten ſich ſommerliche Lüfte. Seele floß in Seele. Menſch fand ſich zu Menſch. Der Bann war gebrochen. Nur Stunden währte es, und d'Albert brachte etwa dreißig maſchinengeſchriebene Blätter: als Anfang einer Biographie, die eine ihm naheſtehende Frau wohl begonnen, aber nicht fortgeſetzt hatte. — Wilhelm Raupp reiſte ab als Eugen d'Alberts Biograph!

Ehrungen.

Elisabeth Schumann, die Wiener Kammersängerin, erhielt von der französischen Regierung zum Dank für ihre Mitwirkung an den diesjährigen Pariser Mozartaufführungen eine Mozartstatuette aus Sèvres-Porzellan zum Geschenk.

Das New York College of Music hat eine Medaille gestiftet, die jährlich demjenigen verliehen werden soll, der in der Musik hervorragendste internationale Anerkennung gefunden hat. In diesem Jahre wurde sie zum ersten Male vergeben, und zwar an Richard Strauß.

Karin Branzell hat anläßlich ihrer Gastspiele in Stockholm vom König in Schweden den „literis et artibus"-Orden überreicht bekommen. Die Künstlerin hat für die nächste Spielzeit wieder Verträge mit der Berliner Staatsoper und mit der Metropolitan-Opera in New York abgeschlossen. Außerdem ist sie für eine Reihe von Konzerten in Deutschland, Finnland und Skandinavien verpflichtet worden.

Preisausschreiben u. a.

Auf dem internationalen Gesangswettstreit in Amsterdam ersang sich der Dortmunder Männergesangverein unter Dr. Pauligs Leitung den ersten Preis für den Vortrag des an Schwierigkeiten reichen Pflichtchors von Sem Dresden „Memoria Judaeorum".

Die „Deutsche Musik-Premieren-Bühne" e. V. (Sitz Dresden) tritt mit einem Aufruf an die Öffentlichkeit, um für ihre Ziele zu werben, die der künstlerischen Förderung begabter deutschstämmiger Komponisten gelten. Sie hat sich die Aufgabe gestellt, die Erstlingswerke dieser Komponisten in öffentlichen Premierenveranstaltungen zur Uraufführung zu bringen und ihnen zum Verlag ihrer Werke zu helfen. Deutsche Komponisten, die ihre Kompositionen der Deutschen Musik-Premieren-Bühne einreichen wollen, mögen Bedingungen anfordern von der Geschäftsstelle der Deutschen Musik-Premieren-Bühne, Amalienstraße 23, 1. Freunde und Gönner, die die Bestrebungen der Deutschen Musik-Premieren-Bühne unterstützen wollen, erfahren dort ebenfalls alles Nähere.

Verlagsnachrichten.

Der Verlag Max Hesse ist infolge der schwierigen wirtschaftlichen Lage dazu gezwungen, den bekannten Musikerkalender Hesse-Stern diesmal in einer Notausgabe herauszu bringen. Diese besteht aus einem Bande und enthält unter Fortlassung sämtlicher Städteartikel, der Namen- und Adressenangaben außer dem Notizbuch alles Wissenswerte von allgemeiner Bedeutung auf musikalischem Gebiet. Die redaktionelle Bearbeitung liegt in den bewährten Händen von Prof. Dr. Altmann.

Eine alte Tradition wieder aufnehmend, hat Hans Dünnebeil, 22 Jahre Geschäftsleiter der letzthin vom Leipziger Haupthaus aufgegebenen Berliner Filiale Breitkopf & Härtel eine eigene Musikalienhandlung in der Potsdamer Straße 20, unmittelbar neben dem Primus-Palast eröffnet. Dünnebeil, allbekannt in musikalischen Kreisen, hat eine 35jährige internationale Praxis im Musikalienhandel.

Zeitschriften-Schau*)

„Der Kunstwart", München. Aus dem Schluß des Aufsatzes „Situation der Oper" von Alfred Einstein.

Es kommt der Augenblick, da die junge Generation erkennt, daß Wirkung in der Musik überhaupt nicht mehr mit Opernmitteln erzielt werden kann. Aber damit ist die Konvention der Oper zerschlagen, das Band der Tradition zerrissen. Ich denke an Brecht-Weills „Dreigroschenoper", die ein Volksstück mit Songeinlagen ist, und ich denke vor allem an „Mahagonny", das eine aus Songs aufgebaute Oper ist. Aber eine Oper, die in kein Opernhaus mehr gehört. „Mahagonny" ist eine Oper, die mit allen Zügen des Opernhaften bricht; mit der Forderung des „schönen Scheins", mit der Forderung nach schöner Melodie und sogar mit der Forderung nach Kunst. Ein Widerspruch, daß „Mahagonny" keine Opernkunst im Sinne der Oper bietet und dennoch nach den äußeren Mitteln der Oper verlangt. Das Werk arbeitet sozusagen nur mit Argumenten ad hominem, es hält uns die Faust unter die Nase; es ist keine Volksoper, sondern eine Oper für die Masse. Und der zweite, der innere Widerspruch besteht darin, daß „Maha-

*) Maßgeblich für die Anführung von Aufsätzen innerhalb dieser Rubrik ist lediglich die Selbständigkeit der hierin geäußerten Gedanken, nicht deren Identität mit den Tendenzen der ZFM.
D. Schriftltg.

gonny" ein Symbol, ein Abbild des Lebens sein will, aber aus dem Symbol wird immer mehr, zum Schluß ganz, die politische Demonstration. Aus dem Zeittheater wird das Parteitheater; die neutrale Stätte der Kunst ist vernichtet.

Dieser Querschnitt durch die heutige Opernproduktion ist nichts weniger als vollständig. Aber er wird für die Erkenntnis genügen, daß die Situation sehr schwierig ist. Ganz bestimmt ist sie schwieriger als je. In den Kampfzeiten um Wagner hat es sich nicht um die Frage der Existenz der Oper als solcher, des Begriffs der Oper gehandelt. Wagner hat sein Werk nur isolieren, dem Betrieb entziehen wollen; aber im Grunde besteht zwischen Großer Oper und Wagnerscher Oper nur ein Wertunterschied; und die „Zauberflöte" ist trotz ihrer Anspruchslosigkeit nicht weniger Bühnenweihfestspiel als der „Parsifal".

Die Situation wird noch erschwert durch den tiefgehenden Gegensatz, der sich in der Pflege der „musealen Oper" entwickelt hat. Ich möchte auf die Verrückung des Schwerpunkts gar nicht eingehen, die sich in der heutigen Opernaufführung nach der Seite des Dirigenten vollzogen hat. Frühere Zeiten hätten es überhaupt nicht verstanden, daß nun die Primadonna am Pult sitzt. Ungefährlich und begründet ist diese Verrückung nur bei der Wahrung des Toscaninischen Prinzips, das die Gewähr dafür bietet, daß der Kapellmeister geprobt hat, und daß man das Werk und nichts anderes als das Werk in seiner reinsten und willkürlosesten Gestalt hören werde. Nein, ich möchte nur noch kurz auf das lange Problem zu sprechen kommen, das Hans Pfitzner in einem Buche mit dem Titel „Werk und Wiedergabe" zusammengefaßt hat. Paul Bekker in seiner Schrift über das „Operntheater" hat dann — es entbehrt nicht des Humors — in die gleiche Kerbe gehauen und den Grundsatz aufgestellt, daß die Partitur des Komponisten erschöpfende Auskunft über den Aufführungsstil eines Werkes gibt; daß die Partitur und nur die Partitur als Spielanweisung gelten müsse. Pfitzner und Bekker haben beide recht, und doch sind sie nur bis an den Punkt gegangen, wo das Problem erst beginnt. Es versteht sich ganz von selbst, daß man jede Oper im Sinne ihres Schöpfers aufführen muß; daß der Opernspielleiter, der ein Werk vergewaltigt, zu justifizieren ist; daß es einen Punkt gibt, an dem die Frage unvermeidlich wird, ob man mit der neuen szenischen Fassung nicht auch die Fassung der Musik ändern müsse — und hier begänne das Sakrileg. Man kann neuzeitliche Szenenkunst in vollem unbeschränktem Maß nur an neuzeitlichen Werken üben.

Auf der anderen Seite ist bei der Oper eine rein museale Arbeit unmöglich. Eine Oper kann nicht „konserviert" werden wie Spargel oder Bohnengemüse; oder wenn das Bild zu kulinarisch ist: man kann Opernintendant nicht sein im Sinne eines Galeriedirektors, der alte Bilder entweder nach Schulen historisch zusammenstellt, sie möglichst günstig aufhängt, oder die höchsten Leistungen ohne Rücksicht auf Zusammengehörigkeit in einem Ehrensaal, in einer Tribuna vereinigt. Die Oper muß in jeder Aufführung neu geboren werden. Wenn wir die Aufführungen des „Don Giovanni", des „Freischütz", der „Meistersinger" oder des „Ring" wieder originalgetreu erleben könnten, so, wie sie von ihren Schöpfern dirigiert oder überwacht wurden, wir wären tief befremdet, wir würden sie nur als historische Kuriosität hinnehmen können. Schon die Erstaufführung des „Palestrina" von 1917 ist eine historische Kuriosität geworden; sie ist nach ein paar Jahren unter den Augen des Schöpfers von Grund aus verändert worden, und auch die Wiedergabe der Musik hat sich unmerklich verändert. Der Tonfilm wird vielleicht einmal die Möglichkeit gestatten, eine solche Uraufführung dokumentarisch einzufangen und für die Nachwelt aufzubewahren. Das Dokument wird seinen unvergleichlichen Wert behalten; die Opernspielleiter der Zukunft werden ihre Absichten ehrfurchtsvoll an ihm messen, aber sie werden es nicht kopieren und imitieren können. Nicht bloß Kostüme und Szenenbilder veralten. Auch aus einer Partitur kann und muß immer Neues herausgelesen werden; wenn das nicht möglich ist, dann ist sie im Sinne des Theaters tot und muß ad acta gelegt werden. Es kann freilich auch der Glücksfall eintreten, daß man plötzlich die neue Vitalität, die neue Lebendigkeit eines bisher als museal angesehenen Stückes entdeckt, so wie man aus einer verstaubten Ecke einen Rembrandt oder Greco herausholt. Man braucht bloß an Verdis „Macht des Schicksals" zu erinnern. Unsere ganze „Renaissance"-Tätigkeit ist eine Lotterie mit der Hoffnung auf solche Treffer.

Ich glaube, ich bin am Ende. Und ich glaube, man muß zugeben, daß die Situation der Oper weniger einfach ist als je. Aber der Patient, wenn er ein Patient ist, ist nicht hoffnungslos und von den Ärzten bereits aufgegeben. Schlimm wird es nur, wenn die Oper, weil sie historisch geworden ist, in Bausch und Bogen abgelehnt wird als „Luxusschöpfung", als „überlebtes Dokument höfischer und bürgerlicher Kultur". Bei Mozart, Weber, Beethoven, Wagner, Verdi erblüht aus dem Zeitbedingten immer noch und immer wieder das Zeitlose und Gültige, das heute zu uns spricht wie vor fünfzig, hundert und hundertfünfzig Jahren. Und umgekehrt: das Problem der Oper der Gegenwart besteht darin, im „Zeitgemäßen" so viel Ewigkeitswerte, das heißt Musik, echte Musik zu investieren wie möglich. Dann braucht uns um die Zukunft und den Fortbestand der Oper auch heute nicht bange zu sein.



Wilhelm Furtwängler

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Muſikaliſchen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

99. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / SEPTEMBER 1932 HEFT 9

Wilhelm Furtwängler.

Eine Porträtſkizze von Hans Joachim Moſer, Berlin.

In ſeinem höchſt leſenswerten Buch „Meiſter des Taktſtocks" ſchrieb Carl Krebs 1919: „Ein Dirigent von größter Zartheit und Innigkeit iſt Wilhelm Furtwängler vom Nationaltheater in Mannheim, der aber auch im Konzertſaal das Publikum zu erwärmen und zu feſſeln verſteht. Er liebkoſt förmlich das Orcheſter und weiß es gleichzeitig geiſtig zu durchdringen, kann es heftig aufflammen laſſen, führt es aber noch lieber in gemäßigter Temperatur auf leicht ſich ſchlängelnden Pfaden, immer bedacht, ſeinen Ausdruck recht herzlich zu beleben. Er leitet jetzt auch die Konzerte des Tonkünſtlerorcheſtervereins in Wien." Das war vor 13 Jahren ein ſicher ſehr wohlgetroffener Schattenriß des damals 33jährigen Dirigenten, der heute, mit 46 Jahren, Heidelberger Ehrendoctor und Ritter des Ordens Pour le mérite (Friedensklaſſe) iſt. Wie hat er ſich inzwiſchen vertieft und entwickelt, um nach der Epiſode der Leipziger Gewandhausleitung zum Dirigenten der Berliner Philharmoniſchen Konzerte, zum geſuchten Gaſt der Berliner Staatsoper, zum leitenden Muſiker der Bayreuther Feſtſpiele aufzurücken? Gewiß iſt Furtwängler eine ungewöhnliche Naturbegabung, aber auch er hat mit eiſernem Fleiß an dieſem Fundus arbeiten müſſen, bei Rheinberger, Schillings, Mottl; ein Schauſpieler, der eine Zeitlang mit dem jungen Kapellmeiſter zuſammenwohnte, erzählte mir von der zähen Energie, mit der Furtwängler viele Stunden lang täglich Schlagübungen gemacht habe (unſeren jungen Kapellmeiſteraſpiranten zur Nachahmung empfohlen . . .). Mag ſein, daß Furtwänglers Art den Amerikanern (trotz mehrjähriger Triumphe) ſchließlich doch nicht ſo liegt, wie die manches anderen Pultvirtuoſen, obwohl ſein ſchließliches wieder Fernbleiben von Amerika außerkünſtleriſche Urſachen gehabt hat — das braucht nicht einmal gegen ihn zu ſprechen; was er aber in Frankreich, England, Holland, Italien an Triumphen für die deutſche Kunſt eingeheimſt hat, ſteht nicht nur in den Akten des Auswärtigen Amts, ſondern in den Annalen der deutſchen Muſikgeſchichte dankbar verzeichnet.

Daß der Sohn des berühmten Berliner und Münchener Archäologen (1886 in der Reichshauptſtadt geboren) ein Mann von hoher geiſtiger Kultur iſt, nimmt nicht weiter wunder; wichtiger erſcheint, daß ſeine Interpretationskunſt nicht bloß aus den Quellen eines feinen und wachen Intellekts geſpeiſt iſt, ſondern aus wahren Empfindungstiefen hervorbricht. Furtwängler fühlt ſich eben nicht als eigentlicher Dirigierſpezialiſt, ſondern zeigt, daß er „ſchlechthin Muſiker", daß er auch Tonſetzer iſt und mehr durch die Umſtände, durch den Drang, die Meiſterwerke in ihrer innerſten Beſchaffenheit ſich und anderen aufzudecken, in die Kapellmeiſterlaufbahn einrücken mußte. Während heute mancher andere große Orcheſterleiter unſerer Nation ſich in rechthaberiſchem Rationalismus aufreibt oder in glattem Apolliniertum auswirkt, geht von

Furtwängler ein Dionyſosrauſch aus, der ſich faſzinierend dem Orcheſter wie dem Publikum mitteilt. Als einmal wegen der Verleihung einer akademiſchen Würde an ihn eingewendet wurde, dieſe ſolle eigentlich nicht für reproduzierende ſondern für produktive Leiſtungen ausgeteilt werden, habe ich dieſen Eindruck dahin formuliert: „Wenn Furtwängler in guter Stunde die Eroica dirigiert, ſcheint mir das weſentlich ſchöpferiſcher, als wenn ein ſtattlicher Durchſchnittskomponiſt nach vorhandenen neun Sinfonien eine zehnte anfertigt." Seine Nachgeſtaltung trägt faſt immer den Charakter des Inſpirierten, was man beſonders dann beſtätigt finden kann, wenn man das gleiche Werk von ihm nach einiger Zeit hört: er wird die frühere Ausdeutung nicht umſtoßen, aber gerade in jenen unmeßbaren Winzigkeiten, die den Reiz des Außerordentlichen beſtimmen, bleibt er Improviſator, Haſardeur, Nachtwandler.

Furtwängler iſt kein ſchroffer Drillmeiſter und Kommandeur des Klangkörpers, der ſeinen Hauptehrgeiz in ſklaviſcher Präziſion ſeiner ausübenden Organe ſähe. Das liegt ſchon nicht in ſeiner Zeichengebung. Zwar gehört er nicht zu jenen allerſchlimmſten Kringelziehern, deren Spitzname „Brennſchere" daher ſtammt, daß ſie rätſelhafte Bewegungen um ihr lockiges Hinterhaupt ausführen; aber auch ihn betreffend hat ſich ſchon mancher Orcheſtermuſiker beklagt, daß er keine klaren „Einſen" ſchlüge (was übrigens im letzten Winter weſentlich beſſer geworden iſt). Er begründete mir bei einem Geſpräch dieſen auch ihm keineswegs unbekannten Tatbeſtand damit, daß mit der einmal ſtraff geſchlagenen „Eins" für dieſe Zählzeit ein ſtarres „Perfekt" erreicht ſei, während er hier wie bei den anderen Zählzeiten ſich ein elaſtiſches Ausdruckgeben vorbehalten möchte. Wobei noch ergänzend zugegeben iſt, daß nach den Feſtſtellungen G. Beckings tatſächlich jedem Komponiſtentyp auch ein beſonderer Schlagtyp entſpricht und häufig die notierte „Eins" alles andere als einen ſcharfen Niederſchlag erfordert. Sitzt man im Parkett hinter ihm, ſo erſcheint es oft faſt rätſelhaft, wie auf ſeine in mehrere ſich raſch folgende Schwingungen aufgelöſte Anfangsbewegung hin das Orcheſter doch völlig einheitlich beginnt — alſo muß doch wohl das entſcheidende Kommando (wie übrigens einſt bei Nikiſch trotz ſeiner königlich klaren Gebärden auch) im Auge liegen. Viele entſcheidende Anweiſungen gibt mit kleinſten Ausſchlägen die linke Hand, und manches Signal vollzieht ſich — zumal am Ende langer Noten — in der Rechten faſt u n t e r dem Pult, da ſeine langen, elaſtiſch geſpannten Arme den Ton gern nach der Tiefe hin zu Ende zeichnen.

Ich kenne keinen zweiten Dirigenten heute, der ſo charakteriſtiſch verſchiedenartig mit beiden Händen ſchaltet wie Furtwängler. Vielleicht am typiſchſten iſt jene Stellung, in der er mit der nahe an die Bruſt gezogenen Linken kleine, nervöſe Akzente gibt, während die Rechte halbhoch am wagerecht nach vorn geſtreckten Arm emporwachſend, wie ein ſymboliſcher Schalldeckel die Dynamik feinſtens reguliert. Oft wünſchte ich die eigentümlichen Linien, die ſein Taktſtock bei Beethoven, Schubert, Brahms, Wagner in die Luft zeichnet, im Tonfilm und mit dem Kohleſchreiber feſtgehalten. Wie ſich da oft ein einziger Niederſchlag zu komplizierten Zickzacklinien, ſymmetriſch oſzillierenden Spiralen auseinanderlegt, das ergibt neuartige „Beckingkurven" von erſtaunlicher Mannigfaltigkeit. Jedenfalls bedeutet ſein Dirigieren neben aller muſikaliſchen Konſequenz auch eine „tänzeriſche" Auslegung von hoher Eindringlichkeit, eine Nachſchaffung der rhythmiſchen Figuren und der Affektinhalte, die zu beobachten ebenſo belehrend wie genußreich iſt. Dabei fällt vor allem eine beiſpielloſe Gelockertheit auf; die ſchmale Geſtalt, die im großen Saal erſtaunlich hochgewachſen wirkt („in Civil" wird der Inculpant 1.80 kaum erreichen) wirkt zunächſt wie eine ſchwankende Gerte, ja in gewiſſen Augenblicken wie an loſen Bändern ſchlotternd, bis dann bei der gewollten Steigerung und Betonung eine Straffung bis zur geballten Energie-Entladung erfolgt. Dieſe prinzipielle Erlöſtheit von jedem Krampf — Idealvorausſetzung auch für jedes Singen und Inſtrumentenſpiel — teilt ſich dem unter ihm ſpielenden Orcheſter höchſt wohltätig mit. Oft wirkt die Schar ſeiner Spieler wie ein Kornfeld, deſſen Ähren ſich unter dem Hauch dieſes elektriſch geladenen Föhnwindes einheitlich und doch wunderſam loſe neigen. „Elektriſche Ausſtrahlungskraft" iſt wohl die eigentliche Wirkung, die auch ſeine Opernleitungen (ich denke an „Das Herz" in

Berlin, an „Tristan" in Bayreuth) zu so ungewöhnlichen Erlebnissen für alle Mitwirkenden und Zuhörer werden läßt. Dabei erscheint doch oft sein Kräfteeinsatz von fast fanatischer Schonungslosigkeit gegen sich selbst: in orgiastischen Partien glüht der ganze Mann schier bedrohlich auf, sein Kopf staccatiert dunkelgerötet alle Zähleinheiten mit, — man staunt, wie Furtwängler solchen Kapitalverbrauch oft Tag für Tag aushalten kann; das Geheimnis seiner körperlichen Zähigkeit liegt wohl eben in jener technischen Lockerung und in der Begeisterungskraft seines Ethos.

Freilich, sein künstlerischer Organismus braucht auch das Bewußtsein eines Gegenfluidums vonseiten der Zuhörerschaft, um seine Akkumulatoren immer rasch wieder aufzuladen. Man hat in der Leipziger Zeit lächelnd kolportiert, Furtwängler habe sich beklagt, daß die Stammplatzinhaber des Gewandhauses nicht genug Teilnahme zeigten. Das ist gewiß kein eitler Erfolgshunger, sondern aus den angegebenen Gründen mir als Notwendigkeit seiner Energetik gut verständlich. Man erzählt auch, daß Furtwängler sich über „schlechte Kritiken" von prominenter Seite, die er freilich meist erst nach Saisonschluß liest, recht wohl Gedanken mache. Auch das spricht mehr für eine feine Reagibilität als etwa für Ruhmbedürfnis und Unsicherheit, und wirkt jedenfalls ehrlicher, als wenn manche Dirigenten mit der Behauptung kraftmeiern: „Zeitungsbesprechungen lese ich grundsätzlich nie". Es liest sie wohl jeder in stiller Stunde, denn selbst wenn einen nicht jede überzeugt, so ist ihr Gesamtakkord als Echo doch höchst unterrichtend, so skeptisch man auch über die künstlerische Tageskritik manchmal denken mag.

Im persönlichen Umgang wirkt der Mann mit dem schütteren blonden Haarkranz um das so plastisch modellierte Haupt etwas still und bedächtig wie eine Dogge; er spricht leise, oft mit einem leicht verlegenen Lächeln, aber doch männlich bestimmt, wo eine Entscheidung erforderlich ist, und er weiß seine Gedanken durchaus plastisch auszudrücken. So erinnere ich mich des Abends in Heidelberg, wo ich nach seinem Doctorschmause mit Gundolf und ihm ein sehr fesselndes Gespräch über Art und Bildung der großen Tonmeister hatte — da zeigte er sich dem großen Literarhistoriker an Argumenten recht wohl gewachsen. Aber sein zentrales Ausdrucksmittel ist doch die Musik.

Furtwänglers Stärke als Dirigent liegt nicht in Mimesis, der Umstellungsfähigkeit, sondern im Eros der Einfühlungsgabe. Das will sagen, daß er — eben weil er in erster Linie nicht reflektierender, sondern leidenschaftsgeladener Musikant ist — bei weitem am schönsten die Werke darzustellen vermag, die ihm triebhaft, naiv, blutsverwandt „liegen"; das sind vor allem die Meister der Wiener Klassik und der deutschen Romantik — also zum Glück das größte und in vielem Sinn wichtigste Repertoire des Konzertsaals wie der Oper. Der späte Mozart, der ganze Beethoven und ein großer Teil Schuberts, das Schaffen Schumanns, Wagners, Brahmsens und Bruckners bringt er mit einer wesensverwandten Hellsichtigkeit, einer nachschürfenden Intensität zur Darstellung, die mitreißt und beglückt. Höhepunkte sind vielleicht „seine" Beethovensche Fünfte, Schuberts „Unvollendete", Brahmsens Dritte, der Tristan. Zur „Moderne" zeigt er, wenn man von Pfitzner absieht, bei weitem nicht die gleiche Neigung und Nötigung; wenn er sich doch einmal gründlich mit Kaminski beschäftigen wollte! Nur für Strawinski zeigt er ein seltsames „Faible", das ich nicht recht verstehen kann, es sei denn, daß ihn da eine gewisse orchestrale Kunstfertigkeit reizt.

Ein Kapitel für sich lautet „Furtwängler und die alte Musik" — es ist für mich als einen „Musiker mit Erweiterung in die Dimension der Vergangenheit" ein sehr problematisches, um nicht (bei meiner Verehrung für seine große Künstlerschaft) zu sagen „schmerzliches" Thema. Furtwängler kümmert sich — man kann wohl sagen, aus triebhafter Abneigung, fast um nichts, was die Musikwissenschaft seit Chrysander und Spitta zur Aufführungspraxis Händels, Bachs und der noch älteren Meister erarbeitet hat — verwunderlich genug bei dem Sohn eines Meisters der Archaeologie. Meine Einwände habe ich letzthin mehrfach in Besprechungen des „Tag" erhoben; sie beziehen sich einmal darauf, daß Furtwängler Händelsche Concerti grossi ohne Generalbaß macht, daß er den „Messias" in Mozarts Bläserretouchierung, Gabrielis

Sonata pian e forte mit H. Ungers Bläſerzuſätzen, Virginalſtücke von Bull und Byrd in einer dieſe Klangumwelt vollſtändig verändernden Monſtre-Inſtrumentierung aufführt und dieſe Werke mit den überſubjektiven Rubati und dynamiſchen Effektſchattierungen der Hochromantik ausſtattet. Ich bin der Letzte, die neueſte Modemeinung junger Hiſtoriker zu teilen, als ſei alle alte Muſik als lebloſe Mathematik „objektiv" darzuſtellen. Aber zwiſchen dieſer irrtümlichen Starrheit und Furtwänglers heißer Egozentrik liegt m. E. die Wahrheit in der Mitte. Furtwängler ſuchte ſich zwar mit Aufſätzen im „BerlinerTageblatt" gegen dieſe Einwände (die natürlich nicht nur von mir kommen) zu verteidigen; doch glaube ich kaum, daß ſeine Beweismittel die Opponenten überzeugen werden. Das Generalbaßinſtrument iſt nun einmal n i c h t überflüſſig gewordene Klang v e r ſt ä r k u n g, ſondern unentbehrlich bleibende Klang a u s f ü l l u n g; ſeine Theſe, die heutigen Säle ſeien ſoviel größer als diejenigen der Barockzeit, verfängt auch nicht für die Kirchen- und Opernaufführungen Bachs bzw. Händels uſf. Ich hoffe herzlich, daß gerade ein Mann von der bildungsmäßigen Weite Furtwänglers nicht bei ſeinem heutigen Standpunkt in dieſen Fragen verharren, ſondern noch manchem freundwilligen Wiederaufnahmeverfahren zugänglich ſein wird, genau wie ja auch alle der Muſik naheſtehenden Muſikhiſtoriker geneigt ſein dürften, vermeintlich gefundene theoretiſche Erkenntniſſe allzeit neu am lebendigen Klangbild, am unmittelbar wirkenden Tonergebnis nachzuprüfen. Das Einzige, was auf beiden Seiten vermieden werden ſollte, wäre bequemer Stillſtand aus endgültiger Vorüberzeugtheit. Alſo: „Vivat die Entwicklung!"

Dies iſt der Wunſch, in den die knappe Skizzierung eines der bedeutendſten Muſiker der Gegenwart allgemein ausklingen ſoll. Furtwängler iſt gewiß noch an keinem Ende ſeiner geſtalteriſchen Möglichkeiten angelangt —; vielleicht wird der gelegentlich hervorgetretene Komponiſt noch Wichtiges zu ſagen haben, ſicherlich wird der Dirigent noch feſſelnde Wandlungen erleben und der Organiſator ſich weiter entfalten. Mit größter Aufmerkſamkeit und aktiver Wärme werden ſeine Freunde und Verehrer vor allem ſeine weitere „Pilgerſchaft zum Gral" beobachten. An ſeiner künftigen Führung in Bayreuth wird ſich menſchlich-charakterlich wie vor allem auch künſtleriſch entſcheiden, welche Bedeutung für das deutſche Muſikleben Furtwängler noch gewinnen kann.

N a c h t r a g w ä h r e n d d e r C o r r e k t u r : Seit die vorſtehende Skizze geſchrieben wurde, gingen zwei ſenſationelle Nachrichten durch die Blätter: erſtlich, Furtwängler hat ſeine Mitarbeit an den Feſtſpielen zurückgezogen, da entgegen einer urſprünglich vereinbarten Gleichberechtigung in der Leitung zwiſchen Frau Wagner, ihm und Tietjen die Erſtgenannte unter Berufung auf das Teſtament Siegfried Wagners die Oberentſcheidung in künſtleriſchen Fragen verlangt hat; zweitens, Frau Wagner iſt nach Paris gefahren und hat Toscanini, obwohl dieſer ſich im letzten Herbſt öffentlich denkbar feindſelig gegen Bayreuth geäußert hatte, zur Übernahme der Meiſterſinger- und Parſifalaufführungen für 1933 überredet. Es iſt nun nicht ſo, daß eine männliche Primadonna die andere aus dem Felde geſchlagen hätte, ſondern Furtwängler, der ſich ehrlich bemüht hatte, die unterirdiſchen Gereiztheiten des großen Italiano furioso' zu beſänftigen, hat dem anſcheinend immer wieder von X. und Y. genährten Mißtrauen der Frau Winifred weichen müſſen, der man ungefähr klar gemacht zu haben ſcheint, Furtwängler und Tietjen bedeuteten den Einbruch des Kurfürſtendammgeiſtes ins Gralsgebiet. Gewiß kann man es verſtehen, daß der Witwe Siegfrieds, die Nationalſozialiſtin iſt, gewiſſe Perſönlichkeiten in Furtwänglers Umgebung unſympathiſch ſind. Aber wenn man bedenkt, wieviel Mühe und Opfer es Frau Wagner gekoſtet haben muß, Toscanini, kürzlich noch den ſchroffſten Ablehner einer Wagnerhandſchrift, umzuſtimmen, ſo ſollte es weit weniger ſchwer geweſen ſein, bei Furtwängler zur Abſtellung gewiſſer vermeintlicher Schönheitsfehler zu gelangen. Frau Wagner ſollte einmal hören, wie überall ſchon im letzten Jahr die Auslanddeutſchen das Spottwort einſtecken durften, es müſſe erſt ein Italiener nach Bayreuth kommen, um den Deutſchen zu zeigen, wie man „ihren" Wagner „richtig" dirigiere — dann würde ſie ſichs ſchwer überlegt haben, den noch ſo hochzuſchätzenden Italiener, geſundheitlich obendrein eine Ruine, gegen

den kerngesunden deutschen Oberkapellmeister von 46 Jahren einzutauschen. Aber auch ganz abgesehen von der internationalen oder der parteipolitischen Seite: es geht in der Festspielleitung um die künstlerische Formatfrage. Wir wissen alle, daß Frau Winifred, so viel sie auch an der Arbeit ihres Gatten teilgenommen haben mag, kein künstlerischer Fachmann wie Cosima und Siegfried Wagner genannt werden kann. Bis in Einzelheiten der Künstlerbehandlung oder besser - nichtbehandlung hinein wurde vorigen Sommer in Bayreuth bei den Hauptdarstellern das Bedauern über die Kunstferne von Frau Wagner laut. Wenn sie also in künstlerischen Dingen die letzte Entscheidung verlangt, so würde aus ihrem eigenen Munde höchstwahrscheinlich nur das ertönen, was etwa Herr Paul Pretzsch und Herr Knittel, Herr Staffen und Herr Elmendorff, Herr Spring und ich weiß nicht wer noch für künstlerisch richtig halten. Den guten Glauben dieser Herren vorausgesetzt, erschiene es doch höchst verhängnisvoll, wenn da ein unverantwortlicher Kreis Cabinettspolitik treiben wollte, wo die Verantwortung eines großen Künstlers hingehört. Daß Furtwängler so nichts übrig blieb, als Frau Wagner dem Freundeskreis ihres Hauses zu überlassen, ist eigentlich selbstverständlich. Ich fürchte, sie wird noch über manche Laune des Maëstro Toscanini und über manchen Fehlrat der Leute ihres Vertrauens zu seufzen haben. Hoffen wir, daß die Wiederanknüpfung zwischen ihr und Furtwängler, die ja einmal kommen muß, nicht erst an einem Zeitpunkt erfolgt, wo die Festspiele bereits nicht wieder gutzumachenden Schaden erlitten haben! Es sollte doch schließlich die Möglichkeit geben, geeignete Vermittler einzuschalten, die das beiderseitige Vertrauen in vollstem Maße genießen, und wenn vielleicht Herrn Tietjen dafür die Hände etwa gebunden waren, dann sollte doch Frau Wagner einmal den alten Vertrauten ihres Hauses, Sigmund v. Hausegger, um Rat fragen, solange sich dieserhalb noch Rat geben läßt.

Wie ich zu Grieg kam.

Von Walter Niemann, Leipzig.

Um es gleich zu sagen: „Wie ich am Klavier zu Grieg kam". Ort der Handlung: Wiesbaden, achtziger und neunziger Jahre des 19. Jhs., in und neben Vaters Studierzimmer, der Konzertsaal im alten Kurhause. Ich blättere meine alten „Tagebücher" — Reisetagebücher — und Musikalien-Studienbücher durch: immer wieder muß Vater einen neuen Grieg für Klavier mit mir durchnehmen. Ich sehe mir meine vollständige Grieg-Notensammlung für Klavier durch: da liegen noch die alten norwegischen Originalausgaben der „Fire Albumblade", der „Improvisata over to norske Folkeviser" (Warmuth), der Suite „Fra Holbergs Tid" i gammel stil (Hansen), die Vater aus Norwegen von seinen Kunstreisen mit August Wilhelmj mitbrachte. Und, um es gleich zu sagen: er selbst war — „Nordländer", Schleswig-Holsteiner aus Hebbels Vaterstadt Wesselburen von Geburt — der wunderbarste, „nordischste" und echteste deutsche Griegspieler, den ich je hörte. Wenn er — übrigens wohl als erster Deutscher — Griegs herrliches und unverwelkliches romantisches Klavierkonzert studierte, wenn er die unsagbar schwermütigen und düsteren norwegischen Landschaftsbilder der großartigen Variationen-Ballade entrollte, so lauschte ich nebenan an meinem Schreibpult mit angehaltenem Atem, und Logarithmentafeln, Horaz' Oden und Xenophons Anabasis versanken dabei ins Wesenlose. Wenn in den schönen Sonntagsnachmittags- oder in den großen Zyklus-Konzerten unter dem gediegenen Louis Lüstner im alten, festlichen Weiß-Gold-Empiresaal des Kurhauses ein neuer Grieg auftauchte: ich mußte mit Vater dabei sein. Da saß ich denn klopfenden Herzens, magisch eingesponnen in Griegs neue, kühne und doch so urvertraute Harmonien und hätte am liebsten einmal einen vor mir sitzenden Wiesbadener Musiker — war es Uhl oder Rehbaum? — „an der Gorgel gepackt", als er die beiden „Elegischen Melodien" für Streichorchester mit malitiösem Lächeln „harmonisch doch für allzu gesucht" hielt. Die Partitur dieser Melodien, wie der „Holberg-Suite" lag auf meinen brennenden Wunsch hin auf dem nächsten Weihnachtstisch und wurde

Note für Note ſtudiert und mit der Klavierfaſſung verglichen. Der gütige Humperdinck in Boppard ſtaunte nicht ſchlecht, als ich ihm mit einer ganzen Serie eigener Streichorcheſterſuiten „in Holbergs Stil" kam, und Frau Dr. Maria Wilhelmj, die wundervolle Oratorienſängerin — Schwägerin des großen Geigers —, die einen großen Anteil an meinem allererſten Schaffen nahm, ſtaunte nicht weniger darüber, daß ich in einer kleinen Barkarole „Auf dem Fjord" Griegs Art und Satz „zum Verwechſeln" nachahmte.

Ich glaube, daß jeder muſikaliſche junge Deutſche, zumal jeder Norddeutſche, einmal ſo abſorbierend „durch Grieg gehen" muß, bis zur vorübergehenden völligen Aufgabe der eigenen Perſönlichkeit. Wie kommt das? Denke ich an meine eigene Kindheit und Jugend in Wiesbaden zurück, ſo, glaube ich, liegt das in allem Weſentlichen von Griegs Kunſt ſelbſt begründet. Es iſt die enge und innerliche Verbindung mit Natur und Volkstum des geliebten Vaterlandes, es iſt der überquellende, vornehme und harmoniſch ſo unendlich ſenſible Empfindungs- und Gefühlsreichtum von Griegs durchaus romantiſcher Muſik; es iſt ihre innere, bis zur ſtählernen Herbheit geſteigerte Geſundheit und Bodenſtändigkeit; es iſt ihre, für ihre Zeit, unerhörte harmoniſche Kühnheit und Neuheit; es iſt ihre kriſtallklare, plaſtiſch und überſichtlich geſtaltete Form — ſo plaſtiſch, wie nur der Nordgermane und — der Romane ſie geſtalten kann —; es iſt dies alles, das die jungen Herzen damals und noch heute mit ſuggeſtiver Macht an ſich feſſelt.

Die Empfindung, das Gefühl, die Innerlichkeit, die Poeſie, die Romantik ſtehen heute — vorübergehend, wenn die Kunſt nicht ſterben ſoll! — niedrig im Kurs, und die lebendige Tradition im Chopin-, im Schumann-, im Griegſpiel ſcheint tot. Man möchte es glauben, wenn man prominente Pianiſten von heute Griegs weltbekannten „Hochzeitstag auf Troldhaugen" viel zu ſchnell, rhythmiſch matt, poeſielos, mechaniſch wie eine Etüde von Toch auf Schallplatte abſchnurren hört. Aber das ſ c h e i n t wohl nur ſo: Man iſt ängſtlich bemüht, ſein dichteriſch nachſchaffendes Empfinden, ſein Gefühl, ſeine perſönliche Auffaſſung und Erhaltung hinter einem möglichſt objektivierenden, entperſönlichten, gefühlsentäußerten, „ſachlichen" Allerweltsvortrag zu verſtecken. Welch' kümmerlicher, jämmerlicher Tauſch!

Damit kommt man freilich Grieg nicht mehr nahe, und hat man nicht mehr den Mut oder das Vermögen, dem wunderbaren D i c h t e r und B e k e n n e r in Tönen Grieg wieder dichteriſch und perſönlich-bekenneriſch beizukommen, dann iſt die Zeit wirklich erfüllet, wo man die paar Favorit-Stücke und Lieder Griegs nur noch auf Schallplatte oder im Speiſe- und Caféhaus zum Eſſen oder zur Schleckerei mit „ſerviert" bekommt. „Solvejgs Lied" für Trio im Café, den „Hochzeitstag" zum Hochzeitsmahl, die „Erotik" und den „Letzten Frühling" für die alten Jungfern, „An den Frühling", den „Schmetterling" für den Herrn Studienrat, der auch mal in Geſellſchaft zeigen möchte, daß er „Technik" beſitzt, die „Norwegiſchen Tänze" für die ganz ſeltenen Anwandlungen nach vierhändiger Hausmuſik, das op. 12 für die erſte Bekanntſchaft mit Grieg, von dem man doch ſchließlich auch mal was vorſpielen muß, wenn man Chopin noch nicht bewältigen kann — welche Perſpektiven!

Nein, ſ o geht es nicht, und ſ o kommt man Grieg nicht nahe. Mir ging es damals genau ſo wie mit Brahms: auch Grieg will im weſentlichen zu H a u ſ e, in den vier Wänden, ſo recht aus H e r z e n s grund erfühlt, „genoſſen", verſtanden und — erkämpft werden. Denn es gibt auch von ihm gar herbe, ſchwer zugängliche, abweiſende ſtahlharte Dinge — ich denke da an die große Variationen-Ballade, die mir als Knaben ſtets die Schauer des Grauens, übergroßer Verlaſſenheit und Traurigkeit über den Rücken jagte, an die wilden Improviſata über zwei norwegiſche Volksweiſen, an das „Bergliot"-Melodram, an die „altnordiſch" herbe, durch Militärkonzerte entheiligte „Sigurd Jorſalfar"-Muſik, an die erdgeborenen, erdgebundenen Bauerntänze, an den düſteren vierten norwegiſchen Tanz und vieles Andere. D i e ſ e r Grieg iſt nicht für den glatten Salon, der iſt naturgeborener Freiluft-Grieg!

Was man heute ſo durch Rundfunk oder Schallplatte von Grieg zu hören bekommt, iſt immer dasſelbe und beſteht im weſentlichen aus den beiden Peer Gynt-Suiten, den beiden Elegiſchen Melodien für Streichorcheſter, der dreiſätzigen „Sigurd Jorſalfar"-Suite (am liebſten

für Militärmusik), der Holberg-Suite (viel seltener) für Streichorchester, dem Klavierkonzert und einem ganz kleinen Bruchteil der berühmtesten „Lyrischen Stücke" und Liedübertragungen für Klavier. Das ist wenig, viel zu wenig. Denn auch den großen Klavierkomponisten Grieg wird man erst richtig einschätzen und — fürs ganze Leben! — lieben lernen, wenn man seine gesamte Klaviermusik selbst am Klavier Werk für Werk, Stück für Stück sich aneignet. Welche wunderbaren Entdeckungen wird man da machen! Welche Perlen Lyrischer Stücke wird man in den zehn Bänden finden, von denen man keine Ahnung hatte! Wie rasch wird man die Hohlheit und Falschheit des überkommenen Zeitungsgeschwätzes erkennen lernen, daß Grieg nur „im Kleinen groß" gewesen sei, daß er niemals gelernt habe, größere und große Formen zu beherrschen, daß er heute bereits zum Café- und Kino-Komponisten herabgesunken sei. Wo ist denn heute der, welcher — um bei der großen Form zu bleiben — ein schöneres, echteres und dankbareres Klavierkonzert, der geigerischere Violinsonaten, der eine großartigere Variationenballade oder altnorwegische Romanze mit Variationen, der eine knappere und charakteristischere Jugend-Klaviersonate schreiben könnte, wie Grieg (von seinen großen Chorwerken nicht zu reden)? Wo gibt es von Hindemith, von Křenek, von Toch e tutti quanti Werke, die ähnlich tief und breit in das musikalische Kulturleben aller Nationen eingedrungen wären? Die internationale Weltgeltung errungen haben, weil sie eben im tiefsten Sinne intensiv national empfunden und erfunden sind?

Damals, als ich jung war, gab es noch keine traditionslose und bolschewistische „Neue Musik" der radikalen Linken, sondern Grieg war der Revolutionär gegenüber der alten romantischen und nachromantischen „Leipziger Schule". Wie tief empörte es mich Knaben, wenn der alte Bernsdorf wieder mal in den „Signalen", die mein Vater mit treuer Zähigkeit hielt, einen neuen Grieg in Leipzig in Grund und Boden vermöbelte, und mein Zorn steigerte sich oft zu dem schrecklichen Plan, diesem spießigen Reaktionär mit seinem grauenhaften Musikantendeutsch persönlich einen ungeheueren Zopf anzuhängen. Nein, es gab auch damals nicht viel zu lachen, und die Menschen haben zu allen Zeiten das Neue und Geniale engstirnig bekämpft. Aber — die Gegensätze waren doch nicht so groß, die Verhetzung, der Fanatismus, die Einseitigkeit, die Unduldsamkeit nicht so verbohrt wie heute. Man konnte und durfte sogar als Künstler sich noch zu Wagner und Brahms, Grieg und Schumann, Liszt und Mendelssohn bekennen, ohne daß man als Mensch und Romantiker „von vorgestern" einerseits, als Zukunftsmusiker und Revolutionär „von übermorgen" andrerseits eins auf den Hut bekam. Ein gutes Beispiel dafür war Wiesbadens führender Musikkritiker am „Tagblatt", der unvergessene Otto Dorn. Er fragte nicht nach Stil und Schule, nicht nach Nation und Rasse, sondern als echter Künstler nur darnach: ist es Musik?

Das tat mein großer Leipziger Universitätslehrer Hermann Kretzschmar, dessen Einführung in die „Lyrischen Stücke" zum Tiefsten und Schönsten gehört, das je auf kleinem Raum über Grieg gesagt wurde, selbstverständlich von seinem beherrschenden und überlegenen musikwissenschaftlichen Standpunkt aus auch, zumal er eine durch und durch künstlerische und große Natur war. Aber sein in streng wissenschaftlicher Art nicht minder großer Kollege Hugo Riemann tat das nicht, und ich hatte alle schwere Mühe, meine gleiche leidenschaftliche Verehrung, Liebe und Dankbarkeit gegen diese beiden großen Lehrer gerecht und ohne bittere Gedanken zu verteilen. Riemann sah in Griegs Kunst als überzeugter Brahmsanhänger eine gewiß aparte und neuartige, doch bewußt sich beschränkende und verengernde norwegische Dialektkunst. Wie oft brachte ich, der ich nun ganz zu Grieg gekommen war, das Gespräch so ganz „hintenrum" und unmerklich auf Grieg, und mit welchem süß-schmerzlichen Wehegefühl — oder Wonnegefühl — des schwärmenden Jünglings trank ich dann seine spitzigen oder harten Worte über Griegs Norwegerei, Griegs barbarische ewige Quinten, Griegs kurzen Atem, Griegs stereotype Kadenzierungen, Griegs Mangel an sinngemäßer Phrasierung, an Kontrapunkt (den verzieh er ihm am wenigsten) in mich hinein! Ja — was würde Riemann wohl heute über Grieg sagen, wenn er ihn mit Schönberg oder Hindemith oder Křenek oder Toch vergleichen müßte?! —

„Alles fließt" — ein kurzes Menschenleben lehrt jeden die Wahrheit dieser Heraklitischen Worte; es sollte ihn aber auch lehren, — ein wenig bescheiden zu werden und zu urteilen. . . .

Das sage ich nicht als Vorwurf für Riemann. Denn dieser große Gelehrte war ein viel zu unbestechlich gerechter, vornehmer und bescheidener Mensch, als daß sich nicht auch sein Urteil über Grieg mit den Jahren gewandelt und geklärt hätte. Ich sehe ihn noch mit gutmütigem Sarkasmus lächeln, wenn ich nach beendetem musikwissenschaftlichem Seminar und Kampf mit den Modi des Johannes de Garlandia und unzähliger Kirchenväter ein neues Klavierheft auspackte, und er mit dem Finger eine offene Quintenfolge im Baß belegte: „Grieg" —.

Und heute? Man beliebt meine Klaviermusik zuweilen, wenn man sie nicht nach alter deutscher Art fein etikettiert in die Schublade „Romantischer Impressionismus" oder „Impressionistische Neuromantik" sperrt, eine Art „Neuen Grieg" oder „Modernen Grieg" zu nennen. Man fühlt und erkennt das stammesartliche „Nordische" in meiner Musik und projiziert es schnellfertig und gedankenlos auf Grieg als den „Stammvater". Man überhört und übersieht dabei, daß ich genau so intensiv durch die deutsche und ausländische Romantik, Nachromantik und Neuromantik, durch den Impressionismus, durch die Moderne aller Kulturnationen, soweit sie nur empfundene, erfühlte M u s i k und nicht rein intellektuell erdachte und konstruierte Unmusik gibt, gegangen bin.

Immerhin, den Neuen, den Modernen Grieg lasse ich mir gar gern gefallen, wenn man mir eben nichts Persönliches, nichts „Niemännisches" zugestehen will. Denn zuerst und vor allem kommen in Deutschland ja immer die „Einflüsse", nicht wahr, und ganz, ganz, ganz zuletzt kommt dann schließlich noch bescheidentlich die Persönlichkeit des Schaffenden selbst, die ja nun leider immerhin doch auch noch da ist. . . .

Wenn man wie ich am Klavier ganz früh zu Grieg kam, so sieht man mit Sorge und Schmerz, wie tief die Grieg-Wage im Klaviervortrag gesunken, wie schnell die lebendige Tradition im Griegspiel verloren gegangen ist. Wer kann heute noch Grieg schön und wirklich in des Meisters Geist und Stil spielen? Wer setzt sich systematisch für ihn ein? Ich glaube: schön spielen können ihn nur die Stillen und Innerlichen im Lande, die das reiche, tiefe und sensible Gefühls- und Empfindungsleben innerlich mitbringen, von dem jede Note, jeder Takt Griegscher Musik erfüllt ist. Nur die dichterisch und phantasievoll Nachschaffenden, nur die Romantiker (ein Ehrenname!) von Herz und Empfindung, nur d i e Künstler und Menschen, die das tiefe und reiche Naturgefühl des Meisters besitzen, können ihn spielen. Denn Grieg spielen, heißt seine Musik in sich erleben und durch sich selbst nachschaffen. Keiner kann Griegs Elfen und Trolle, Griegs Einsamen Wanderer, Frühling, Hirtenknaben, Bächlein, Schmetterling, Vöglein, Abend im Hochgebirge, Sommerabend, Waldesstille, Heimatgefühle recht gestalten, wer nicht dies alles allein in großer Natur in sich selbst erlebt, gefühlt, empfunden hat. Der große Dichter in Tönen rechnet wieder auf d i c h t e r i s c h nachschaffende Künstler. Wer ist das heute noch?

Er rechnet aber auch auf Menschen und Künstler, denen ihr Vaterland das am heißesten geliebte Heiligtum im Leben ist. Keine Parteisache, sondern das Höchste in diesem irdischen Leben, dem das ganze Schaffen auch ohne patriotische Phrasen schlicht und selbstverständlich gewidmet bleibt. Heute hat jeder ein anderes Partei-Vaterland. Aber wer denkt heute noch wie Grieg? . . .

Ich glaube, wir können von Grieg noch heute sehr viel lernen. Vor allem: echte Vaterlandsliebe, Naturgefühl, echte Volkstümlichkeit, Innerlichkeit, Herzlichkeit, vornehmes, bescheidenes und doch in seiner Art großes und echtes Menschentum.

Das klingt heute schrecklich „altmodisch". Denn das sind angeblich alles Begriffe „von vorgestern". Gemach — die d a s glauben, sind heute bereits „von vorgestern"! Denn alle diese Eigenschaften, zu denen auch die ebenso angeblich dahingeschiedene Romantik gehört — die immer, schon im Mittelalter, da war und sein wird, solange noch innerliche Musik geschaffen wird, und die man grade bei Grieg nicht mit Sentimentalität verwechseln darf —, haben das

Große bewirkt, daß Griegs Musik, und nicht zuletzt sein Lied und seine Klaviermusik in die Herzen der Menschen aller Nationen, in ihr Haus eingezogen ist. Das ist der größte und entscheidende Erfolg: das Volk hat sich zu ihm bekannt!

Ich schließe. „Wie ich zu Grieg kam", hat besonders heute symptomatische Bedeutung: Wie ich mein jugendlich empfängliches Herz, mein menschliches und künstlerisches Empfinden, meine Art und mein schöpferisches Streben in einem genialen schaffenden Künstler wiederfand, wie ich, durch ihn veredelt und gefestigt, die eigne schöpferische Persönlichkeit entdeckte und entwickelte.

Das danke ich meinem geliebten Meister Edvard Grieg. Er wird mir vielleicht aus dem nordischen Walhall lächelnd mit dem Finger drohen und seinen herrlichen Wikingerkopf schütteln: „Du bist ja später auch noch durch Brahms, durch Mac Dowell, durch Sibelius, durch Scott, Debussy und Ravel gegangen und hast mich schnöde vergessen." Nein, das habe ich nicht. Grieg ist „meine erste und heißeste Liebe" geblieben, und seine Klaviermusik bis heute mein „Neues Klaviertestament". So wünsche ich recht vielen, daß sie so früh wie ich zu ihm kommen und ihren musikalischen Dichterberuf des Schaffenden an und in ihm erkennen mögen. Denn darum geht es heute tausendfach mehr, als je vorher: wir müssen wieder erkennen, daß der innere Beruf des Schaffenden auch in der Musik ein dichterischer ist. Keiner hat uns das im Leben und Schaffen herrlicher gelehrt als Edvard Grieg.

Edvard Grieg als Liederkomponist.

Von Wilhelm Weismann, Leipzig.

Griegs Lieder haben in den Biographien von Walter Niemann (Schjelderup-Niemann) und Rich. H. Stein im einzelnen eine so treffliche Charakteristik erfahren, daß es ein müßiges Beginnen wäre, ähnliches hier auf kurzem Raum zu unternehmen. Wer sich also über das gesamte Liederwerk Griegs näher unterrichten will, sei auf genannte Darstellungen verwiesen. Hier indessen soll versucht werden, etwas Grundsätzliches über das Wesen des Griegschen Liedes auszusagen.

Grieg hat insgesamt 144 Lieder geschrieben, von denen etwa 125 teilweise in Sammelbänden (5 Grieg-Alben und ein Auswahlband mit 60 Liedern) teilweise als einzelne Opera in der Edition Peters vorliegen. Es fällt auf, daß sich Grieg mit Vorliebe der Form des Strophenliedes bedient, die in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch das Vordringen des durchkomponierten Liedes immer mehr in den Hintergrund gedrängt wurde. Die Auflösung der geschlossenen Liedmelodie und das symphonisch behandelte Klavier waren ein keinesfalls notwendiges Erbe des Wagnerischen Musikdramas, aber sie entsprachen dem Individualisierungsbedürfnis der neueren Romantik. Grieg kannte diese Richtung, die in Hugo Wolf ihren klassischen Vertreter fand, sehr wohl, er schätzte und bewunderte Wagner, Liszt, Wolf nicht nur, sondern studierte sie auch fleißig. Besondere Ursachen müssen also Grieg bewußt oder unbewußt bestimmt haben, eine Form seinem Liedschaffen zugrunde zu legen — auch bei größeren Gebilden sucht Grieg nach strophischen Beziehungen —, die so wenig dem Geist seiner Zeit entsprach. Hatte doch Wolf gerade den gleichen Zug an Robert Franz zu tadeln mit dem Bemerken, Franz verengere die Form des Liedes. Ähnlich hätte er sich auch über viele Lieder von Grieg aussprechen können.

Dank der grundlegenden Untersuchungen von Alfred Heuß über das Wesen des Strophenliedes ist heute klar zu erkennen, daß das Strophenlied bestimmte geistig-seelische Voraussetzungen erfordert. Man kann also von ausgesprochenen Strophenliedbegabungen reden im Unterschied etwa zu solchen, die fortlaufend entwickeln. Nun, Grieg war eine solche Strophenliedbegabung und es ist bezeichnend, daß seine ersten Lieder, die er noch in vollkommenster Unschuld schrieb — es sind die Romanzen, erst später als op. 10 herausgegeben — reine Strophenlieder sind. Die Seele dieses nordischen Meisters hatte in hervorragendem Maße die

Eigenſchaft, einen Eindruck, ein Erlebnis in ſeiner Geſamtheit ganz naiv auf ſich wirken zu laſſen. Was ſie dann in Tönen kündet, iſt kaum je ein Werdendes, ſich Entwickelndes, ſondern faſt ſtets ein Gewordenes, eine köſtliche Melodie-Frucht, in der gleichſam die Eſſenz des Erlebniſſes zuſammengefloſſen iſt. Daher die Grieg oft vorgeworfene Formenarmut. Grieg iſt kein Entwicklungskünſtler, er kommt immer wieder auf dieſelben Urformen: das einfache und zuſammengeſetzte Lied d. h. dem einen Gewordenen wird gelegentlich ein anderes Gewordene kontraſtiert (ſiehe auch lyriſche Stücke). Im Lied betrifft das vor allem die Darſtellung von ſtrophiſchen Gegenſätzen, wie ſie gerade auch Schubert und Schumann, an die Grieg anknüpfte, beſonders liebten. Daß dieſes Zuſammenklingen eines Erlebniſſes, eines Gedichtes, in einer geſchloſſenen Melodie, ein typiſcher Grundzug ſeiner reinen, einfach-großen Natur war, iſt ſich Grieg ſchon frühzeitig bewußt geworden und man kann ſagen, daß ihn ſein mit 21 Jahren geſchriebenes Opus 5 hierin bereits als Meiſter zeigt. Immerhin unternimmt er mit 22 Jahren in dem Anderſenſchen „Es geht bei gedämpftem Trommelklang" noch den Verſuch, den Text im Sinne eines pſychologiſchen Entwicklungsliedes durchzukomponieren. Was herauskommt iſt etwa ein Gegenſtück zu Liſzts „Lorelei", eine pathetiſche Karikatur, deren Unnatur angeſichts von Silchers genialem Strophenlied noch beſonders in die Augen ſpringt.

Leider wird bei Grieg eine bis ins Einzelne gehende Liederunterſuchung durch das Fehlen der norwegiſchen und däniſchen Originaltexte erſchwert wo nicht unmöglich gemacht. Griegs deutſche Lieder eignen ſich aus verſchiedenen Gründen nicht dafür. Immerhin läßt auch die Überſetzung eine für Grieg als Liedkomponiſten grundlegende Frage beantworten. Nämlich: Hat Grieg die Kühnheit des echten Strophenliedkomponiſten beſeſſen, den Charakter der Melodie auch dann durch weſentliche Stellen im dichteriſchen Vorwurf formen zu laſſen, wenn dieſer Charakter für die erſte Strophe des Liedes ſinnlos wird, oder iſt er vielmehr, dem Liedverſtändnis ſeiner Zeit entſprechend, von der erſten Strophe ausgegangen? Im Lied der Muſikbeilage „Des Dichters Herz" finden wir die Antwort. Der Dichter Anderſen gibt hier ein Bild, wie ſich die Natur im künſtleriſchen Menſchen ſpiegelt: nicht eben nur als die Natur, wie ſie jeder ſieht, ſondern ſtärker, mächtiger, vom Kampf geiſtiger Gewalten durchlodert. Mit zwei lapidaren Strichen arbeitet Grieg dieſen Unterſchied heraus. In den vier erſten Verſen beider Strophen hören wir die Quellen dieſer äußeren Natur rauſchen, ſtark wie Meereswogen, ein Bild unabläſſig empordringender Kräfte. Nun aber ſpringt Grieg in die zweite Strophe. Bei den Worten „Dort kämpfen Geiſter in ſehnender Luſt, im Kampfe verblutet des Dichters Bruſt" bricht plötzlich das Wogen ab und wir erleben in der auf einmal wie gehämmerten Willensmelodik, dem Vibrato und den Baßoktaven der Begleitung das Drama einer Künſtlernatur, voll ſchneidender Kraft und Größe. Daß dieſe ganze Stelle in der erſten Strophe muſikaliſch ſinnlos iſt, bekümmert Grieg nicht. Als echter Strophenkomponiſt — wie wir ihn hier erkannt haben — weiß er, daß ſeine erſte Aufgabe darin beſteht, den Inhalt eines Gedichtes in ſeinen Brennpunkten zu faſſen. Die Berückſichtigung von Einzelheiten und nebenſächlichen Stellen hingegen durfte niemals in den Vordergrund treten. Daß ſich Grieg ſchon als 22jähriger dieſes Geſetzes bedienen konnte, iſt vielleicht der ſchönſte Beweis für ſeine originale Fähigkeit, ein Erlebnis zu verdichten oder, beſſer, „zuſammenzuſchauen". Weiter aber ein Beiſpiel für die göttliche Naivität, mit der Grieg, der ja zeitlebens kein Grübler oder Theoretiker war, ſchon in jungen Jahren Prinzipielles aufgriff. Hätte man ihn darauf aufmerkſam gemacht, ſo wäre er ſicher verwundert geweſen. „Das iſt doch ſelbſtverſtändlich" hätte er mit ſeinem kindlichen Lachen geſagt.

Wie Grieg von dieſer typiſchen Form ausgehend vermannigfaltigte, wie er ſelbſt in durchkomponierten Gedichten ſtrophiſche Beziehungen herſtellte, nicht zuletzt aber ſeine Fähigkeit, den eigentümlichen Geiſt der von ihm vertonten Dichter mit ſprechender Deutlichkeit zu ſpiegeln — bedürften einer beſonderen Darſtellung. Noch zu einigen Bemerkungen gibt die auch von Niemann gekennzeichnete Wagnerperiode Griegs in ſeinen Liedern (op. 49, 58, 59) Anlaß. Grieg nennt ſich ſelbſt einen „glühenden Bewunderer Wagners" und es kam eine Zeit, wo er durch den individualiſierenden Deklamationsſtil dieſes Meiſters ſo gefeſſelt wurde, daß er ſeine Lied-

melodik auf diesem Wege zu verfeinern suchte. Ein sonderbares Beginnen! Beruht doch das Wesen einer Strophenmelodie gerade in ihrer Geschlossenheit und typischen Ausdruckskraft. Grieg beginnt nun diese konzentrierte Melodie aufzulösen in eine Art rhapsodische Deklamation, wobei es bei strenger strophischer Behandlung gelegentlich vorkommt, daß der Sänger diese Deklamationsmelodie drei oder viermal singen muß, so z. B. in op. 49 Nr. 1 oder op. 58 Nr. 1. Nur einem großen Vortragskünstler wird es hier gelingen, das Lied vor jener Monotonie zu retten, die sich gerade bei einer echten Strophenmelodie nicht einstellen darf. Grieg hat diese Periode sehr rasch durchschritten. Seine Melodik hat dadurch aber eine Geschmeidigkeit bekommen, die man bei dem jungen Grieg nicht trifft. Hier ist noch ganz naturhafte, ungebrochene Kraft und große, einfache Linie

Noch etwas über den Vortrag von Grieg-Liedern. Ein leuchtendes Vorbild muß hierin die noch heute lebende Frau Nina Grieg, die Gattin des Meisters gewesen sein. „Hinreißende geistige Entrücktheit, dramatische Lebhaftigkeit und seelenvolle Behandlung des Gedichtes" rühmt ihr Frau von Holstein nach. Jener Vortragsstil, der jeder Strophe eines Liedes einen sprechenden, individuellen Ausdruck zu verleihen weiß, muß dieser seltenen Sängerin in besonderem Maße eigen gewesen sein. Leider wissen heute die wenigsten Sänger, welch eine Fülle großer, eigenartiger Aufgaben Griegs Lieder in sich schließen. Sie kommen über das bekannte Halbdutzend nicht hinaus. Wer kennt z. B. den Vinje-Zyklus op. 33, in dem Grieg vielleicht sein Kühnstes als Liederkomponist gibt? Welche ergreifenden Heimattöne klingen hier auf! So haben nur noch Dvořak und Verdi ihre Heimat besungen. Welche Darstellung eines Freundesverrats mit seiner eigentümlichen Stimmführung oder des bitter-ironischen „Ja, Gottes Reich ist eitel Frieden" mit seinem salbungsvollen „Harmoniumchoral"! Oder: welch dankbare Aufgaben bieten sich dem Sänger durch geschlossene Darstellung der Gedichtzyklen von Ibsen, Björnson, Benzon, Andersen u. a., deren jeder seinen eigenen Ton hat. Grieg ist, darin ganz Romantiker, ja überhaupt sehr früh dazu gelangt, seine tief in Volk und Landschaft Norwegens verwurzelte Natur auszusprechen. Aber welche Reinheit und Größe wohnten in ihm, daß er Gegensätze wie Björnson und Ibsen, in denen er selbst die beiden Seiten des norwegischen Nationalcharakters verkörpert sah, mit gleicher überzeugender Kraft gestalten konnte. Wahrlich es lohnt schon, sich wieder einmal mit dem Liederkomponisten Grieg zu beschäftigen.

Venus und Elisabeth in Wagners „Tannhäuser".

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

(Schluß.)

Und nun die erste, vorbereitende, aber schließlich doch entscheidende Wendung! Sie wird dadurch herbeigeführt, daß sich Elisabeth als etwas ganz anderes offenbart, als was Tannhäuser in seiner Ekstase erschaute, der denn auch die Erfahrung machen muß, daß, soll „Beatrice" überirdisches, höheres Wesen bleiben, sie von dem, der sie zur himmlischen Göttin machte, nicht einmal angesprochen werden darf. Wolfram, der die unmittelbare Begegnung mit Überwindung seiner eigenen Liebe vermittelte, ist eben kein Dante, der in dieses Sonderverhältnis der beiden Geschlechter den tiefsten, weltberühmten Blick tat, und tatsächlich ladet auch Wolfram, was hier nebenbei bemerkt werden kann, eine Schuld auf sich, wird ebenfalls zu einer tragischen oder doch von Tragik umwitterten Person. Es läßt sich auch, auf Grund unserer Betrachtungen, ganz genau angeben, in welcher Art sich Tannhäuser im Sängerwettstreit verhalten hätte, so es nicht vorher zu einer persönlichen Begegnung mit Elisabeth gekommen wäre. Auch in diesem Fall hätte Wolfram als erster, und zwar sein Preislied auf die reine Liebe gesungen, und auch in diesem Fall wäre Tannhäuser als erster aufgestanden: Als ein selig Entrückter hätte er nun ein Lied auf die Wundermacht, die gnadenbringend erlösende
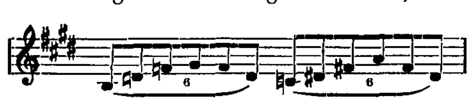
der Liebe geſungen, ein unendlich geſteigertes gegenüber dem Wolframs, weil das ſeinige ſich auf dem wunderſamen Erlebnis aufbaute, deſſen Zeuge wir im erſten Akt waren, kurz, ein Beatrice-Lied im Sinne Dantes wäre es geworden, das alles in Schatten geſtellt hätte, was die ganzen übrigen Sänger vorbringen konnten; jeder von ihnen hätte ihm auch neidlos den Preis zuerkannt.

Und Eliſabeth, die nach dem erſten, wirklichen Geſang Tannhäuſers als Einzige Zeichen des Beifalls gibt! Sie wäre ſtill geweſen, hätte ſich entſagend in ſich ſelbſt zurückgezogen, weil ſie erſehen mußte, daß dieſes, von Tannhäuſer beſungene unſinnliche Liebesideal ganz und gar nicht auf ſie gepaßt hätte, dieſer Ritter ſich ſeine Liebe — das Wort Geliebte wäre ganz unpaſſend — ganz anders vorſtellte, als ſie der Wirklichkeit entſprach.

Denn welcher Art iſt Eliſabeth? Im Text heißen die entſcheidenden, an Deutlichkeit nichts fehlen laſſenden Worte Eliſabeths:

Bald wollt' es mich wie Schmerz durchbeben,
Bald drang's in mich wie jähe Luſt.
Gefühle, die ich nie empfunden,
Verlangen, das ich nie gekannt!
Was ſonſt mir lieblich, war verſchwunden
Vor Wonnen, die noch nie genannt!

Das ganze neunzehnte — und auch das zwanzigſte — Jahrhundert kennzeichnet ſich in der Betrachtung geiſtiger Muſiktexte dadurch, daß es dieſe mit einer Oberflächlichkeit wie auch Voreingenommenheit lieſt, die für einen ernſten Künſtler etwas tief Entwürdigendes haben und einen Wagner das grotesk erſcheinende Wort an Uhlig ſchreiben ließ: „In der Oper kann man den Leuten Kinder auf dem Theater ſchlachten und freſſen laſſen, ohne daß ſie merken, was vorgeht." Auf unſern Fall bezogen, heißt dies, daß Eliſabeth die denkbar offenſten, naivſten Geſtändniſſe ihres ſinnlichen Liebeszuſtandes machen kann, ohne daß davon auch nur das Geringſte gemerkt und darüber nachgedacht wird. Und von der Muſik und ihrem Verſtehen wollen wir da gleich gar nicht reden. Zunächſt, Wagner unterſcheidet ſcharf zwiſchen „Schmerz" und „Luſt" (ſ. den Text), es geht bei ihm immer pünktlich, geiſtig-„ſachlich" zu, „Schmerz" hat mit Venus, der Liebeswonnenſpenderin, nichts zu tun, und ſo finden wir hier ſcharfe Sekunden-Diſſonanzen. Bei dem Wort „Luſt" bricht aber das ganze, in dieſer Szene verwendete, Orcheſter mit einem *Fp* derart elementar in den Venusakkord aus, daß zuckend zu fühlen iſt, Eliſabeth überrage die meiſten ihrer Geſchlechtsgenoſſinnen auch in dieſer Hinſicht bei weitem. Das muß geſagt werden, ſonſt wird ihr ganzes Handeln nach der gewaltſamen Knickung ihres Liebeslebens in ihrer vollen Wahrheit nicht verſtändlich; nur in ſtärkſten Sinnesmenſchen kann auch die andere Seite, hier die elementare Opferkraft, leben. Und bei dem einen Venusakkord läßt es Wagner keineswegs bewenden, in der motiviſchen Formung:



folgen zwei aufeinander, zu den Worten: „Verlangen, das ich nie gekannt" ſogar eine ganze Kette. Das, nur dies, iſt die wahre Eliſabeth nach dieſer Seite hin, dem Weſen, nicht ihrer — motiviſchen — Äußerung nach, ſtimmt ihre, ſtimmt alle Sinnlichkeit mit der der reinſten Vertreterin der geſchlechtlichen Sinnlichkeit überein. Iſt's ſo, meine Damen und Herren, hat Wagner recht oder nicht, oder wollen wir das bekannte Mäntelchen, mit dem das 19. Jahrhundert alles derartige „ſchamvoll" bedeckte, wieder hervorholen, nachdem es im letzten Jahrzehnt allzu offenkundig als unbrauchbare Ware verſteigert worden iſt? D a r u m geht es aber, zur Klärung und Erweiterung unſeres eigenen Weſens, und zwar unbefangen reinen Auges, wichtigſte Triebfedern in den Werken unſerer wahrhaftigſten Künſtler zu erkennen. Auch das gehört, und keineswegs etwa an letzter Stelle, zu den Bauſteinen für ein künftiges Deutſchland.

Die Behandlung einer weiteren, verschiedentlich Wesentliches in dieser Szene einschließenden Frage gehört noch hieher: Wie ist es um die Liebe der beiden beschaffen? Zunächst, nichts weist darauf hin, daß Tannhäuser in der früheren Zeit zu Elisabeth in irgendwelchen näheren Beziehungen gestanden hat, geschweige, daß er sie geliebt hätte. Den Hof der Landgrafen verließ er, wie einigen Stellen entnommen werden kann, einer gewissen künstlerischen Empfindlichkeit wegen, die, — ob mit Recht oder nicht, bleibe dahingestellt — als Stolz oder Überheblichkeit ausgelegt wurde. Jedenfalls war Elisabeth, die offenbar als unnahbar galt, auch für Tannhäuser ein verschlossenes Buch, das zu öffnen zu versuchen für ihn kein Anlaß vorlag. Hätte er sie geliebt, so würde er, da auf jeden Fall keine unerwiderte Liebe der Grund war, niemals den Weg in den Venusberg gefunden haben. Erst Wolframs Ruf: Elisabeth! ruft Tannhäuser die Erinnerung an die holde, ihm bis dahin unnahbare Jungfrau zurück, deren verändertes Wesen seit Tannhäusers Weggang allgemein aufgefallen war, und in welch' himmlischem Lichte sie ihm erschien, ist ausführlich gezeigt worden. Nicht Tannhäuser, sondern Elisabeth macht das erste, deutliche Liebesgeständnis, allerdings erst dann, als sie Tannhäusers Rede, ein Wunder habe ihn zurückgeführt, in ihrem Sinn gedeutet hatte. Wie ja schließlich die Tragik in Leben und Kunst nicht zum wenigsten auf Mißverständnissen sich aufbaut. Wer kennt den anderen und wer deutet, zumal als unerfahrener, gläubiger Mensch, doppelsinnige, unbestimmt-bestimmte Worte nicht in seinem Sinn? Für Tannhäuser ging jedenfalls das Liebesgeständnis von Elisabeth aus, und wenn er über dieses erneute unerhoffte Geschenk, das vielleicht verborgensten, keineswegs aber nur irgendwie geweckten Wünschen entgegenkam, erfreut ist und nun „begeistert" den „Gott der Liebe" preist, so wird über den Grund seiner Begeisterung niemand mehr erstaunt sein. Er, Tannhäuser, darf sich nun einmal als ganz begnadeten Menschen vorkommen, zum himmlischen Gnadengeschenk erhält er gleich auch noch ein irdisches. Aber w i e er das neue Geschenk preist, darüber dürfen wir uns bereits etwas wundern. Wir fühlen nunmehr — nach all den Aufklärungen —, daß dieses, heidnischen Vorstellungen der Liebe entnommene Wort (Gott der Liebe) den ersten Schritt auf die andere Seite der Liebe bedeutet, Tannhäusers „himmlische Ekstase" vollständig gewichen ist. Wir dürfen aber bereits in aristotelischer „Furcht" zucken, als er daran geht, das ganze, für ihn bisher himmlische Ereignis seiner Rückkehr mit den Worten: „Zu dir hat er — eben der Liebesgott, Eros — mich hergeführt". Hier fühlen wir nunmehr, daß „Venus" bereits ihre weichen Arme wieder nach ihm ausgestreckt hat. Und wer nun das von Wagner absichtlich keineswegs hochintentionierte, in rein irdische Sinnenwärme getauchte D u e t t, das — unwissentlich mit Recht — sogar als etwas gewöhnlich empfunden worden ist, auf sich wirken läßt, ahnt bereits mit einer gewissen Sicherheit, daß Tannhäuser nicht mehr für die himmlische Liebe streiten wird. Die Beiden steigern sich, bei selbstverständlicher Wahrung der Situation, in ein sinnliches Liebesfeuer geradezu hinein und siehe, gegen den Schluß, beim stringendo (kleine Partitur S. 329f) fängt die Musik zu beben und zu zucken an — man beachte wohl, daß Tannhäuser nicht unwesentlich andere, gesteigertere Worte singt als Elisabeth — und, tatsächlich, selbst unser Venus-Akkord, der bis dahin fehlte, gelangt zur Anwendung. Nunmehr wissen wir mehr als genau, wo Tannhäuser wieder steht, noch ein Fünkchen in dieses Pulverfaß, und die Katastrophe ist da. Wagner hat bekanntlich auf die innere Begründung, die psychologische Vorbereitung von Katastrophen sehr viel Wert gelegt, er steht hierin unter den großen Dramatikern sogar in vorderster Reihe. Von der Vorbereitung auf die Katastrophenszene im Sängerstreit wußte man bis dahin deshalb nichts, weil, sagen wir einmal so, Elisabeth als volles, weibliches Wesen ausgeschaltet war.
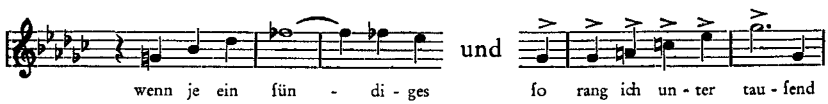
Es liegt nicht im Rahmen unserer Aufgabe, den ungemeinen Anteil unseres Akkords im weiteren Verlauf des zweiten Akts zu verfolgen, so aufschlußreich die Ergebnisse auch wären. Wohl haben wir aber Elisabeth in ihrer letzten Entwicklungsstufe dahin zu betrachten — und zwar gewissermaßen auch als Probe auf unsere bisherige Untersuchung —, ob der Venusakkord ein tiefster Bestandteil ihres Wesens geblieben ist. Die Elisabeth des dritten Aufzuges

hat ihren Mittelpunkt in dem dreistrophigen Gebet, dessen zwei letzte zwar schon textlich ungemein vielsagend sind, ihr erfüllendes Verständnis aber nur durch die Musik erfahren. Sie heißen:

Wenn je, in tör'gem Wahn befangen,
mein Herz sich abgewandt von dir —
wenn je ein sündiges Verlangen,
ein weltlich Sehnen keimt' in mir, —
so rang ich unter tausend Schmerzen,
daß ich es töt' in meinem Herzen.

Doch, konnt' ich jeden Fehl nicht büßen,
so nimm dich gnädig meiner an,
daß ich mit demutvollen Grüßen
als würd'ge Magd dir nahen kann:
um deiner Gnaden reichste Huld
nur anzufleh'n für s e i n e Schuld!

Bis dahin mußten die Worte der zweiten Strophe als eine Art kindliches Gebetlallen aufgefaßt werden, da irgend einer Schuld, vermeintlicher oder wirklicher, Elisabeth nicht zu zeihen war. Wir wissen nunmehr aber auch im Einzelnen, nicht nur Allgemeinen, was sie meint, und wer es noch bestimmter wissen will, dem sagt es Wagner durch die Musik. Fast die ganze zweite und teilweise auch noch die letzte Strophe arbeitet mit dem Venusakkord, zum ersten Mal in voller Deutlichkeit auf die Worte „von d i r". Und keineswegs findet sich der Akkord etwa nur im Orchester, derart, daß er vielleicht nur in Elisabeths Unterbewußtsein schwänge, sondern mit klarstem Bewußtsein steigt er eine Anzahl Male in der Singstimme empor, am nachdrücklichsten bei:



Und zum letzten Mal erscheint er in der dritten Strophe zu den auf Tannhäuser sich beziehenden Worten „nur anzu f l e h'n (für s e i n e Schuld)". Wohl hat der Akkord alle sinnliche Kraft verloren, diese Seite glaubte Elisabeth, nachdem sie gesehen, welch' unheilvolle Wirkung er bei Tannhäuser ausgeübt, abtöten zu müssen, keineswegs weiß sie aber — und hier taucht die Anschauung der Erbsünde, des Fluchs der Sinnlichkeit, auf —, ob der Akkord, die Liebeslust, wirkliche Sünde sei oder nicht; daher der Bedingungssatz. Wie soll eine Frau sich hier auskennen, zu philosophischer Klarheit dringen, zumal bei diesen Erfahrungen! Aber wir dürfen es Elisabeth, d. h. dem damaligen Wagner, hoch anrechnen, daß er den Akkord als solchen keineswegs verneint, er ist noch vorhanden, lebt noch in diesem herrlichen Frauenwesen, das mit allen Eigenschaften eines vollen und ganzen Weibes ausgestattet war. Der Akkord als solcher ist und bleibt ein innerster Bestandteil ihres Wesens, er wird nicht verleugnet, die innerste Natur bleibt sich gleich.

Es sind im letzten Jahrzehnt widerlichste Angriffe — u. a. von einem Berliner „Philosophen" E. Bloch im „Anbruch" — auf Wagner und seine bürgerliche, dem damaligen Zeitgeist entsprechende Kunst gemacht worden, wodurch er am schärfsten getroffen werden sollte. Kein Wort über diese armseligen Schreiber! Dieser Aufsatz wird im Gegenteil gezeigt haben, daß wir alle Hände zu tun hätten, um Wagner von jenem, auch heute keineswegs überwundenen Zeitgeist, in dem er zum mundgerechten Verständnis hinuntergezogen wurde, zu befreien, und ihn allgemein menschlichen Höhen zurückzuführen, in denen er, gleich anderen, allergrößten Künstlern, beheimatet ist. Sehe man diesen Aufsatz als einen der ersten Versuche der Rückführung Wagners in seine Urheimat an.

Neue Wege und Ziele des Männerchors.

Das XI. Deutsche Sängerbundesfest in Frankfurt a. M.

Von Erich Valentin, Magdeburg.

Die Tatsache, daß an 50 000 deutsche Sänger aus allen Gauen Deutschlands und von fernher jenseits des Meeres, aus Amerika, aus England wie auch aus Polen, Österreich und der Schweiz zum XI. Deutschen Sängerbundesfest in Frankfurt a. M. zusammenkamen, um in Einmütigkeit dem im deutschen Lied verkörperten deutschen Gedanken zu huldigen, diese Tatsache ergab von selbst den äußeren Rahmen, der das Sängerbundesfest zu einer alles umfassenden und einenden volksdeutschen Kundgebung machte. Auf der anderen Seite stand — und damit wird bereits die künstlerische Idee berührt — das feierliche Gelöbnis an den Geist Goethes, durch das dem Fest eine innere Verpflichtung gegeben war. So umspann eine alle gesunden Kräfte bindende Einheit den vaterländischen Glauben und den geistig-schöpferischen Willen. Der besondere ausnehmende Sinn, der grundsätzliche Wert, der dem Frankfurter Fest beigemessen werden kann, erhielt dadurch seinen bezeugenden Ausdruck, daß außer den Vertretern der Behörden, des Musiklebens und des engeren Bundesvorstandes auch zahlreiche Mitglieder der Länderregierungen, der Reichsregierung und nicht zuletzt der Auslandsdeutschen anwesend waren. Man könnte glauben und wünschen, daß der gleiche Geist, der in der alten Kaiserstadt, der Stadt Goethes, im Jahre 1848 die Männer des Vorparlaments in der Paulskirche zusammenführte, in dieser Stunde zur Erfüllung brachte, was im Widersinn der zeitlichen und politischen Umstände nicht gelang. Heute wie damals zerriß ein unseliger Partikularismus Menschen und Länder, die aus einem Blut und einer Gesinnung geboren sind. Vielleicht ist es gewährt, daß das Frankfurter Sängerbundesfest zum politischen, d. h., im eigentlichen Sinn des Wortes, den Staat betreffenden Ereignis werde und der Ring sich schließen möge, der aus einem geistigen Geschehen heraus Gegensätze, die in Wirklichkeit nicht vorhanden sind, sondern nur gemacht werden, überbrückt und zur Gesamtheit verschmilzt. In den verschiedenen repräsentativen Veranstaltungen wurde dieser Gedanke offenbar: in der Bannerübergabe auf dem Römerberg, in allen Worten, die dort, von Hofrat J. A. Jaksch (Wien), Dr. K. Hermann (Frankfurt), Oberbürgermeister Dr. L. Landmann (Frankfurt) und Geheimrat Dr. K. Hammerschmidt (München), gesprochen wurden, in der Paulskirchenfeier, in der an historischer Stätte das Treugelöbnis aller Deutschen zum Deutschtum durch Dr. K. Hermann und Dr. Neubacher (Wien) bekräftigt wurde, in der volksdeutschen Kundgebung, die der Verein für das Deutschtum im Ausland in die Paulskirche berufen hatte, in der gewaltigen, von Zehntausenden besuchten Volksdeutschen Weihestunde, deren Reden und Meinungen, die man aus dem Munde von Reichsinnenminister Freiherr Dr. v. Gayl, Rektor Brauner-Berlin (für den Sängerbund), Dr. G. F. Seyffarth-Brooklyn (für das Deutschtum in Übersee), Landrat E. Naumann-Posen (für die deutschen Volksgruppen in Europa) und Reichsminister a. D. Dr. Geßler (für das deutsche Volk) hörte, in den Glauben nicht nur „an die Zukunft, sondern an die Ewigkeit des deutschen Volkes" (Arndt) ausklangen. Mit einer imposanten Kundgebung im Stadion, in der allein 35 000 Sänger mitwirkten, und einem historischen Festzug von nahezu seltenem Ausmaße erreichte das Fest seinen würdigen Abschluß, zugleich die nachdrückliche Hervorhebung der nationalen Tendenz, die dem Frankfurter Fest in seiner überparteilichen Bedeutung zugrundegelegt war.

Das musikalisch-künstlerische Resultat.

Es ist wohl als ein offenes Geheimnis anzusehen, daß unter den bisherigen Voraussetzungen für den Männergesang als selbständige Kunstform oder Kunstgattung keinerlei Möglichkeit mehr vorhanden war, sich in irgendeiner Weise den Anforderungen anzupassen, die eine aus

der Entwicklung geborene und an ihr gemessene Kritik geschichtlicher und ästhetischer Art stellt. Man darf als hinlänglich bekannt den zugleich dieses Mißverhältnis erhärtenden Umstand bezeichnen, daß der Männerchor in der wie Sand am Meer sich ausbreitenden Literatur von Tag zu Tag die Basis seines Ursprungs verlor, von Tag zu Tag die Richtlinie verließ, die ihm einerseits aus seiner geschichtlichen Bindung, andrerseits im besonderen aus seiner unmittelbaren Entstehung durch Zelter (mit Goethe) und Nägeli zu Beginn des 19. Jahrhunderts, d. h. also an der Schwelle der Klassik zur Romantik, vorgeschrieben war. Der Männerchor, als in sich geschlossene und abgegrenzte Gattung eine durchaus deutsche Schöpfung, sonderte sich ab und ging seine eigenen Wege, ohne Zusammenhang mit Vergangenheit und Fortschritt. Nur so ist jene Stagnation zu erklären, die den Männerchor aus der „Liedertafel" (das ist ein literarischer Begriff!) zur „Liedertafelei", aus dem Volkslied und Volkstum zur „Volkstümelei" abwandelte und degradierte. Unverrückbar wie ein Fels blieb er fest, keineswegs konservativ — das war Zelter bestimmt auch —, sondern leblos und ohne innere Bewegung und Berechtigung. Seine musikhistorische Analogie zur Hochkultur der a capella-Musik des 16. Jahrhunderts befand sich in einer ähnlichen Überkreuzung wie zur literarischen Grundlage, von der Zelter als Klassiker und Nägeli als Romantiker, beide aber im gleichen Zeitpunkt, ausgingen. Man fehlte nicht, daran zu glauben, daß eine Loslösung, eine Weiterentwicklung unmöglich sei. Die mißverstandenen technischen Fragen, die kurz und bündig nach den Prinzipien des gemischten Chorsatzes behandelt wurden, machte man zu Stilproblemen. Ich habe bereits versucht, diese Dinge in einem Aufsatz „Stilfragen des Männerchors. Eine Betrachtung zum Zelter-Jahr" (ZFM Maiheft 1932) nach verschiedenen Gesichtspunkten zu durchleuchten. Hier sei die ergänzende Folgerung geboten.

Das Frankfurter Sängerfest war ein Querschnitt durch das neue, das allerjüngste Chorschaffen. Das Resultat ist in den ganzen Umrissen befriedigend, im Prinzip sogar ermutigend und verheißungsvoll, weil, wie die überwiegende Mehrzahl der Werke zeigte, die Erkenntnis an Platz gewonnen hat, die die klangräumlich-akustischen Eigengesetze und die Stilmöglichkeiten des Männerchors berücksichtigt und positiv verwertet. Es ist der Beachtung würdig, daß auch oder gerade von seiten des Sängerbundes als des maßgeblichen und die planmäßige Pflege des Männerchores organisierenden Horts die Notwendigkeit einer von Grund auf vorzunehmenden Reform erörtert wurde. Dafür spricht zuerst der während der Nürnberger Sängerwoche, die übrigens schon einige Beispiele einer solchen Erneuerung herausstellen konnte, gefaßte Entschluß, auch den Frauenchören Zutritt zum Bund zu gewähren. Im besonderen aber, und für den Männerchor bestimmend, war der vom Reichsministerium des Innern, vom Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung und vom deutschen Sängerbund angesetzte Wettbewerb um eine richtungweisende Schöpfung für Männerchor, die dazu noch den allgemein ansprechenden Wert literarischer Bedeutung und bejahenswerter Volkstümlichkeit haben sollten. Die Auszeichnung mit dem Staatspreis durch die Preußische Akademie der Künste, Abteilung Musik, und den Musikausschuß des Sängerbundes ist in diesem Falle unbedingt mehr als eine Geste. Denn: in der Tat präsentieren sich unter den neuen Namen, die urplötzlich an das Tageslicht kamen, solche, die einprägsam sind und Anspruch auf ausdrückliche Bewertung erheischen, wit Georg N e l l i u s, Otto J o ch u m, Hubert Pfeiffer, Rudolf Ochs, Louis Dité, neben denen, die bekannt sind, wie Erwin Lendvai, Hugo Kaun, Paul Graener, Franz Philipp, Hugo Herrmann u. a.

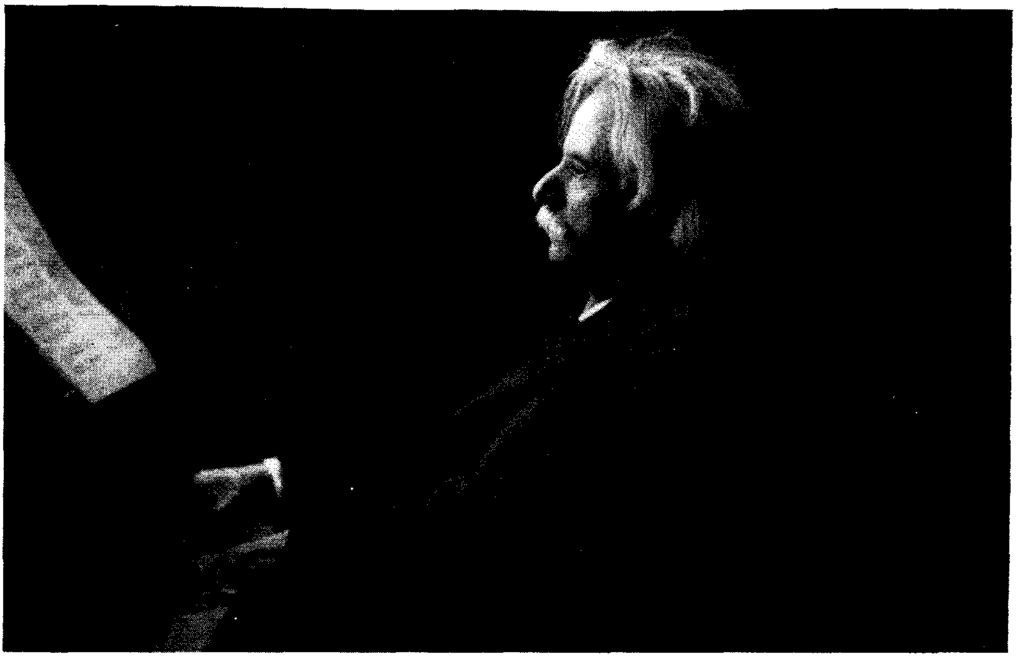
Als erstes erhebt sich die Frage: wie sieht diese neue Musik aus? Man kennzeichnet sie am deutlichsten, wenn man von einer S y n t h e s e r o m a n t i s ch e n K l a n g g e f ü h l s u n d k l a s s i s ch e r F o r m g e b u n g spricht. Der Revolution, die unter vollständiger Verneinung einer folgerichtigen Entwicklung jegliche Brücken brach und, immer anders maskiert, den großen Schritt zur Musik der Gotik zurück tat, um, zuweilen ganz im Gegensatz und Widerspruch dazu, das Volksgewachsene durch Volksentwurzeltes zu ersetzen (ungeachtet der dabei oft zutage geförderten technischen Leistungen), dieser Revolution entspricht die Evolution, die



Richard Hagel

zum 60. Geburtstag

(Geboren 7. Juli 1872)



Edvard Grieg
zum 25. Todestag

(Geboren 15. Juni 1843, gestorben 4. September 1907)

Letzte Aufnahme des Meisters

natürlich geborene und natürlich gewachsene (secundum naturam), beweisbare und begründete Musik, die den intensiven Klangsinn und das Naturverbundensein der Romantik nicht aufgibt; dabei aber findet sie, ohne der Gefahr eines Kompromisses zu unterliegen, das äußere Gegengewicht und den „Anschluß" an die Tendenz und Lebensauffassung der Gegenwart in einer formalen und konstruktiven Ausgeglichenheit, die klassischen Ursprungs ist. Ausschlaggebend ist, daß diese in ihrer weltanschaulichen Haltung zur seelischen und geistigen Verfassung der Romantik neigende Musik sich nicht scheut, die Aktualität, die unverhüllte Gegenwart zum Thema zu wählen. Es brauchen nicht immer Bordellyrik und Amerikanismen zu sein, wenn man — siehe Zeittheater — Gegenwart und Aktualität meint. Das Schicksal deutscher Not, der harte Lebenskampf des deutschen Menschen um Freiheit und Brot ebenso wie die innige Liebe zu Land und Heimat, das sind gewiß auch Zeitprobleme. Diese von Hause aus rein textliche Beschaffenheit, die das literarische hervorkehrt, markiert den einschneidenden Unterschied zu dem, was bislang als „Männerchor" in der Musikkultur Gastrecht genoß. Dazu kommt, daß unter diesen betont literarischen Texten, die man nicht nur „komponiert", sondern auch erfüllt und versteht, neben denen eines Gellert etwa, eines Claudius, Dehmel oder Will Vesper, die Goethes im Vorrang stehen. Und mit Goethes Liedern legte Zelter den Grundstein zum deutschen Männerchor. Es liegt in der Natur der Sache, daß bei einer derartigen Umstellung nicht alles vollkommen, manches nur als Versuch beurteilt werden kann. Entscheidend ist auf jeden Fall, daß neue Bahnen, neue Wege und Ziele für den Männerchorgesang gefunden sind, die unter Einstellung auf historische Tradition und unmittelbare Gegenwartsnähe einen nicht allein zeitgemäßen, sondern vor allem klangeigenen und auf wirklich schöpferischer Potenz beruhenden Stil vermitteln. Mit dieser erfreulichen Tatsache ist eine Annäherung an das klassische Ideal erreicht, dessen Vorbild einzig in Zelter zu erkennen ist. In nicht weniger als 33 Veranstaltungen — darunter drei Hauptkonzerte sowie ein dem Goethe-Gedenken gewidmetes Begrüßungskonzert unter der Leitung von Dr. Rudolf Werner (Frankfurt a. M.) — wurde in dieser Art die Männerchorfrage aufgerollt. Naturgemäß ist es nicht möglich, alle Konzerte, die zumeist kollidierten, zu berücksichtigen; eher glaube ich, in Anbetracht der Gewichtigkeit der zur Diskussion gestellten Kernprobleme, mich auf das beschränken zu können, was wesentlich und ausschlaggebend für die neue Situation ist. Das gilt in erster Linie, der Form und der technischen Ausnutzung der vorhandenen Mittel wegen, von den oratorischen Werken, die, im Hinblick auf das prozentual geringe Repertoire, durch ihre Originalität auffallend sind.

Die oratorischen Werke.

Eine Sonderheit ist das mit dem ersten Staatspreis ausgezeichnete Oratorium „Der jüngste Tag" von Otto Jochum, mit dem die Konzertreihe des Festes eröffnet wurde, insofern eine Ausnahmeerscheinung, die den gegebenen Rahmen überschritt, als es sich um ein regelrechtes Oratorium für Solisten, gemischten Chor und großes Orchester handelt.*) Aber die stilistische Zielstrebigkeit, die dem groß aufgebauten Werk innewohnt, erheischt ganz besonderes Interesse, weil sie in ihrer Haltung symptomatisch für die Gesamtrichtung der Mehrzahl der zur Aufführung und Uraufführung gelangten Werke ist. Der dichterische Inhalt behandelt die visionären Prophezeiungen und die apokalyptischen Geschehnisse der Offenbarung Johannis, die Arthur Maximilian Miller in biblisch geformte Worte gekleidet hat. Die Anlage ist mehr lyrischer als epischer Natur, weicht also in dieser Hinsicht von der klassischen und romantischen Oratorienregel ab, bietet aber dafür der Musik Anknüpfungspunkte; man wird an die formalaesthetischen Gesetze der Oratorien Grauns und J. H. Rolles erinnert. Die dreiteilige Gliederung beruht auf der inneren und äußeren Steigerung, vom „letzten Menschen" und der „Vollendung der Natur" zum eigentlichen Thema, „Auferstehung und Gericht allen Fleisches". Der lediglich durch seine Orgelkompositionen (z. B. op. 12) weiterhin bekannt gewordene

*) Als Klavierauszug erschienen im Süddeutschen Musikverlag Fritz Müller, Karlsruhe i. B.

Komponiſt (geb. 1898, lebt in Augsburg) ſtellt ſich in ſeinem op. 28 völlig auf die Baſis romantiſcher Anſchauung und Anſchaulichkeit, verzichtet allerdings auch nicht, wie die großartig detaillierte Choraldoppelfuge (Coda des Schlußteils) beweiſt, auf die Mittel, die vornehmlich nichtromantiſchen Urſprungs ſind. Im ganzen geſehen hat ſeine Muſik programmatiſchen, bildhaften Charakter, ſehr ſtark und realiſtiſch in der holzſchnittartigen Wiedergabe des vorgeſtellten Erlebniſſes („Auferſtehung der Toten" und „Das Gericht"), das ſozuſagen erklärend um die rezitativiſch-deklamierenden Worte des „Künders", des Evangeliſten, gereiht ſind. Die ſtiliſtiſche Haltung fußt auf Wagner, Bruckner und Mahler (Vorſpiel zum Schlußteil), ſchlechthin auf der Entwicklungslinie der Spätromantik. Jochums ſchöpferiſche Fähigkeit iſt aber dennoch reich genug, daß er dieſe Anlehnungen ſich nicht immer voll auswirken läßt, er findet vielmehr auch Eigenheiten, die von dieſem Punkt aus ſelbſtändig fortführen. In der Chorbehandlung wird am eindringlichſten ſeine kompoſitoriſch-techniſche Seite betont, während ſeine übermäßig angehäufte Orcheſtrierung oft zu dickflüſſig und maſſiv gepanzert iſt und einer gelegentlichen Auflockerung bedürfte, hinwiederum vereinzelte überraſchend faſzinierende Klangeffekte impreſſioniſtiſcher Färbung aufzuweiſen hat (Flammenchor im I. Teil und Mariä Erſcheinung im Schlußteil). Die Uraufführung im Saalbau war eine hervorragende Leiſtung, die Prof. Fritz Gambke an der Spitze des Sängerchors des Lehrervereins Frankfurt, der Frankfurter Singakademie, des Frankfurter Motettenchors und des verſtärkten Frankfurter Rundfunk-Symphonieorcheſters vollbrachte; die Soliſten waren gut gewählt: allen voran Ria Ginſter, in einigem Abſtand Fritz Fitzau, Johannes Willy und Fred Driſſen.

Ein ganz „Neuer", einer, von dem keine Reklame bisher etwas vermeldet hat, iſt Georg Nellius (geb. 1891, lebt in Neheim).*) Was Hans Joachim Moſer in dem Aufſatz „Wer iſt Georg Nellius?" (Juliheft 1932 der ZFM) über ihn geſagt hat, beſtätigte von vornherein, was nach der Uraufführung ſeiner Werke während des Sängerbundesfeſtes offenbar wurde. Daß man gerade ihn in mehreren Schöpfungen mit dem Staatspreis bedachte, iſt in dieſem Fall zweifellos als die offiziöſe Anerkennung einer Perſönlichkeit zu buchen, der von keiner Seite der Weg geebnet wurde. Nellius iſt, in allem fühlbar, heimatverwurzelt, eng mit Scholle und Landſchaft verbunden, innig mit Geiſt und Blut ſeinem Volke und ſeinem Lande zugetan. Das erhöht ſeinen geſunden ſchöpferiſchen Wert, weil es einerſeits das Volkhafte, andrerſeits das Ehrliche ſeines Schaffens hervorhebt. Die Kantate „Von deutſcher Not", die er dem deutſchen Volk widmet und daher beziehungsreich eine „volkstümliche dramatiſche Kantate" nennt, ſein op. 44 atmet in jedem Zug dieſe Geſinnung, dieſe Begeiſterung und dieſes Mitgefühl; man denke nur an die hehre Geſtalt der deutſchen Mutter. Nellius iſt hier mehr Dramatiker als Epiker; er bedient ſich der Sprache Wagners, der des „Triſtan", die er in der Verwendung der großen Maſſen von ſechs Chören (in der Hauptſache Männerchören), zwei Orcheſtern und vier Soliſten dramatiſch-ſchildernd und dialogiſch variiert, ſeinem Vorbild gemäß. Moſer hat den Weſenskern der Kantate als „plaſtiſch und elementar" gekennzeichnet. Was aber, meines Erachtens, an dieſem Werk am meiſten ergreift und wirkt, ſind das Ethos des Bekennermuts, der auch die Dichtung vor Maria Kahle trägt, und das rückſichtsloſe, unbarmherzige Hineingreifen in das Schickſal deutſchen Volkes in deutſcher Not, mehr noch als die techniſche Größe der Fugenkunſt und der cantus firmus-Arbeit („Zu Mantua in Banden") des letzten Teils, der die zeitweilig etwas gleichförmigen beiden erſten durch ſeine organiſche Durchdringung und inhaltliche Steigerung übertrifft. Zur Deutung der geiſtigen Grundlagen, auf denen die Kantate errichtet wurde, ſei der Schluß des von den Autoren verfaßten Vorworts angeführt: „Der dichteriſche Vorwurf der Kantate iſt von der Dichterin ganz bewußt im Hinblick auf die beſonderen Vorausſetzungen für eine Vertonung geformt worden. Die Anlage der Dichtung war alſo eine in dem Sinne bedingte, daß von vornherein das Verweben

*) Sämtliche hier angeführten Chorwerke Nellius' ſind im Verlag Karl Hochſtein, Heidelberg, erſchienen.

der letzten Zusammenhänge und das Ausspinnen mancher absichtlich nur skizzenhaft angedeuteter Gedankengänge der Musik zugewiesen werden sollte. Der Komponist hat dementsprechend versucht, die in der Dichtung mit etwa der Formel: Heimat, Vaterland, Volksgemeinschaft, dargestellte Lösung der deutschen Frage durch weitgreifendes, leitmotivisch-sinfonisches Ausmalen überzeugend zu gestalten. Die Kantate „Von deutscher Not" ist aus glühender Liebe zu Volk und Vaterland geboren. Liebe zu allen Gliedern deutschen Volkes ist der Quell, aus dem Dichtung und Musik entsprangen". Die spontane Zustimmung, die die Uraufführung fand, ist dieser Gedankenfolge zuzusprechen, nicht zum wenigsten auch der Interpretation durch den Gau Kurhessen-Kassel, die verstärkte Kasseler Staatskapelle und die Solisten Ria Ginster, Maria Elshorst sowie Fritz Fitzau und Alfred Borchardt unter der umsichtig markanten Führung von Staatskapellmeister Dr. Robert Laugs (Kassel).

Eine durch ihre artistische Ausgeglichenheit wertvolle Bereicherung der neueren Männerchorliteratur ist Erwin Lendvais als Kantate bezeichneter „Psalm der Befreiung" für Männerchor und Orchester. In anderer Richtung, als man es an ihm gewöhnt ist, bewegt sich hier Lendvai, der als Männerchorkomponist, unbeschadet der weltanschaulichen Stellungnahme, eine intensive, ja, in mancher Hinsicht mustergültige Schulung durchgemacht und sich in unbeirrbarer Konzentration zum „Spezialisten" gebildet hat. Das geistig-ethische Fundament des klassisch durchformten, einfach, absolut und streng gearbeiteten Psalms beruht auf der Verbundenheit zur Vorlage des aus Bibelversen von Walter Stein zusammengestellten Textes; dieser, in drei Abschnitte geteilt, weitet den auf die Gegenwart bezogenen Gehalt in das Überzeitliche und Allgemeingültige. Mit satztechnischer Ebenmäßigkeit vermag der nunmehr fünfzigjährige Lendvai, fernab vom Gestaltungsprinzip seines Lehrers Puccini, vielmehr ganz in Wesensähnlichkeit zu Brahms' „Deutschem Requiem", die linear aufgestuften Chormittel und die Solostimme in Verbindung mit dem begrenzten Orchesterapparat angemessen zu verarbeiten und — das erinnert an Lessings klassische Forderung von „stiller Einfalt und edeler Größe" — im Halleluja zu einem an die religiöse Inbrunst der Niederländer gemahnenden Hymnus emporzutreiben. Der Saar-Sängerbund, auf dessen Veranlassung Lendvai den Psalm schrieb, setzte sich für die Uraufführung mit Mia Neusitzer-Thoenissen und der Kasseler Staatskapelle unter der energischen Leitung von Phil. Stilz in ausgezeichneter Disziplin ein.

Auf einen kleineren Raum beschränkt, an Umfang und Auswirkung, stehen an erster Stelle Paul Graeners „Der Retter ist nicht weit" für Männerchor, Bläser und Klavier (Uraufführung durch den Dortmunder Lehrergesangverein unter Hermann Dettinger), Armin Knabs konzentriertes „Befreiungslied des Deutschen" (Uraufführung durch den Männergesangverein Concordia-Frankfurt unter Wilhelm Weimar) und die preisgekrönten geistlichen Motetten von Hubert Pfeiffer, die Choralmotette „Herr, dein heiliger Wille" (Uraufführung durch den Schubertbund Essen unter Bernhard Bittscheidt) und „Crucem tuam adoramus" (Frankfurter Motettenchor unter Fritz Gambke). Der Vollständigkeit halber sollen die bereits bekannten Werke erwähnt werden: Hugo Kauns „Requiem", „Wachet auf"-Kantate und „Vom deutschen Rhein", Arnold Mendelssohns 18. Psalm, Hugo Herrmanns „Chorpastorale" und „Deutsche Kantate", Walter Moldenhauers „Im Herbst", Erwin Lendvais „Kosmische Kantate", deren Texterfassung, wie die Uraufführung durch den Nürnberger Lehrergesangverein unter Fritz Binder deutlich machte, nicht restlos geglückt ist, Franz Philipps „Eichendorff-Zyklus" und „Alemannische Lieder", Bruno Stürmers problemgeschwängerte „Messe des Maschinenmenschen" (gleichzeitig mit Hans Stiebers „Blumen" für Frauenchor und der vierten sinfonischen Ode „Ecce homo" für gemischten Chor) und Georg Schumanns „Wachet auf"-Motette.

Die Quantität ist aufschlußreich. Unter Bekanntem und Unbekanntem steht manches, das wegweisend sein kann. Indessen bleiben in dieser Reihe von oratorischen Werken außer denen

von Jochum, Nellius und Lendvai nur die von Knab, Kaun, Mendelssohn und Herrmann als möglicherweise ausschlaggebend bestehen.

Die a cappella-Chormusik.

Auf dem Gebiete der a cappella-Chormusik, also jener von Hause aus ursprünglichen Gattung, die man kammermusikalisch nennen könnte, liegt der eigentliche Schwerpunkt; an dieser Stelle ist der Maßstab anzubringen, inwieweit eine Umgestaltung oder Umformung des Männerchorstils eingetreten und durchgesetzt ist. Wie schon oben gesagt, kann im Prinzip diese neue Männerchormusik bis auf einige Ausnahmen durchweg bejaht werden, weil sie in der Tat unter Berücksichtigung des historischen Grundrisses, allen Ballast herkömmlichen, von Schwulst und pathetischer Aufgeblasenheit strotzenden „Stils" über Bord geworfen und einem schlichten, konsequent durchdachten, klangräumlich und im Aufwand zweckgemäßen Satz Platz gemacht hat. Am wichtigsten ist dabei, daß der Männerchor auf seinen literarischen Ausgangspunkt zurückgeführt ist. Von allen Chören, die als für die Reformbestrebung charakteristisch betrachtet werden dürfen, enthalten die von Georg Nellius die stärkste Anregung. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn Nellius zum Vorbild erhoben wird, in dem zum ersten Male wieder jenes Ideal zu erstehen scheint, das einzig in der Klassik des Männerchors zu sehen ist. Der sachliche, oder, besser gesagt, dingliche, d. h. durch keine Umschweife und Schnörkel belastete Ausdruck, der Ausdruck des Bodenständigen, ist in der klaren, wohlklingenden, erwogenen und subtilen Schreibweise formuliert, die den poetisch-verhaltenen Lyriker und den in allen technischen Handhabungen kultivierten Meister aufzeigt. Der „Deutschland"-Liederkreis op. 48 ist dreistimmig (!) gehalten. Und doch ist bis in die feinste Nuance jede Wendung und jede affektive Bewegung ausgenutzt, eben in einer Art, die eine Übersteigerung und Überfrachtung ausschließt. Allein der Umstand der Dreistimmigkeit des Satzes ergibt eine schon nach außenhin augenfällige Neuerung, die zunächst vom klanglichen, dann erst vom gestaltenden Gesetz ausgeht, vorausgesetzt natürlich, daß auch der notwendige „Einfall" — und der ist bei Nellius höchst vielseitig — vorhanden ist. Dem intim-lyrischen Charakter, der aus dem „Deutschland"-Zyklus klingt, steht der volkstümlich-inbrünstige der herrlichen und einzigartigen „Deutschen Messe" (Duitske Misse op. 43) gegenüber, die den von Christine Koch „übersetzten" liturgischen Wortlaut in die mundartliche Vereinfachung des westfälischen Dialekts bringt und selbst die Kompliziertheit kontrapunktischen Aufbaus gleichsam naturgewachsen macht (Fuge des Benedictus II z. B.). Zum andern spricht aus dem Stil der Volkslieder, die ebenfalls zumeist westfälisch-sauerländisches Gut sind, eine schlackenfreie Herbheit. Nellius sondert ab, er gliedert und richtet organisch, nicht konstruktiv auf; der Text, mag er noch so schmucklos sein, erhält Sinn und, wo es sein muß, echten, geistreichen Humor, der nichts mit der unvermeidlichen Banalität der angeblichen Lustigkeit musikalischer „Scherze" gemein hat. Auf diese Weise ist die schier unerschöpfliche Verwendungsmöglichkeit des Männerchores einwandfrei erwiesen. Monumental — das ist die Gegenseite, der kraftvolle, aber keineswegs „bardige" Männergesang — erhebt sich die tief schauende Gedanklichkeit in der nach Gedichten von Dr. Maria Weinand und Joseph Winkler geschaffenen Chorsuite „Ruhr". Das ist Zeitmusik, das ist ein Hymnus der Arbeit ohne politische Tendenz und Manifestation. Plastisch und bilderreich, motivisch präzisierend und malend (ohne programmatisch zu sein), unter Einhaltung thematischer Struktur und Form erwächst eine beinahe instrumental gedachte Sinfonie in den vier Sätzen: in der brucknerisch ausladenden Breite der „Ruhr", in der scherzosen Witzigkeit der „Drei Zwerge", in der choralartigen, an Bach anklingenden Gemessenheit des fünfstimmigen „Nun ade, ihr Kameraden" und der grell aufflammenden Dramatik des „Das Bergwerk brennt". Die Uraufführung dieser sämtlich mit dem Staatspreis bedachten Chorwerke war ungemein eindrucksvoll in der Auslegung durch den Berliner Lehrergesangverein unter Prof. Hugo Rüdel, dessen Konzert mit dem ihm gewidmeten „Ruhr"-Zyklus, dem „Requiem" aus der „Deutschland"-Reihe, ferner Hugo Kaun-Uraufführungen

und Balladen von Moldenhauer (bis auf die Verwendung der Variationsform erscheinen die Chorballaden als Ganzes genommen nicht mehr recht lebensfähig) der künstlerische Höhepunkt des Festes war, obwohl sich die wunderbare Kleinarbeit Rüdels im unermeßlichen Raum der Festhalle verflüchtigte; die übrigen Chöre sang die von Nellius als ständigem Dirigenten vorzüglich herangebildete Sängervereinigung Neheim.

Eine innere Verwandtschaft zu Nellius trat in den kleineren Chören von Otto Jochum zutage. Außer seinen vaterländischen Männerchören op. 6 (darunter die „Mahnung", die Fritz Gambke mit den Frankfurter Lehrern uraufführte) sind insbesondere die zahlreichen, preisgekrönten Volksliedbearbeitungen als bahnbrechend zu würdigen. Jochum ist, auch in der Auswahl der Lieder, geschichtlich orientiert; daraus ist zum großen Teil die häufige Anwendung konzertierender Soloinstrumente zu erklären, ein Brauch, der schon bei der Nürnberger Sängerwoche in Werken von J. Gatter und Händel, neuerdings aber ebenfalls bei Walter Rein, Rudolf Werner, Rudolf Haußner u. a. erscheint. Der Begriff der „Bearbeitung" gewinnt an Berechtigung, weil Stoff und äußere Gestalt in keiner Hinsicht angetastet, mißbraucht und mißgestaltet, sondern nur, etwa wie in der Bearbeitungstechnik des 15. und 16. Jahrhunderts, in eigener, aus eigenem Zutun geschaffener Umrahmung sozusagen paraphrasiert und unterstrichen werden, im Gegensatz zu jener Bearbeitungsmanie, die verdeckt und verdunkelt, was wesentlich ist. Das Bearbeitungsprinzip ist nur dann berechtigt, wenn es, wie bei Jochum, Rein und den anderen mit dem Musikalischen auch das Erzieherische verbindet, das von außen her nach innen, nicht umgekehrt, führt.

Grundsätzliche Bemerkung.

Das Frankfurter Sängerbundesfest stand im Zeichen Goethes. Man hatte dieses Gedenken zum Anlaß genommen, Goethe-Gedichte, von verschiedenen Komponisten ausgedeutet, als Ausgang festzulegen. Daß nicht alles vollendet, nicht „goethisch" sein konnte, versteht sich wohl von selbst; denn neben ernsthaft dem Gegenstand zugewandten Schöpfungen von Hugo Kaun, Waldemar v. Baußnern, Max v. Schillings (Uraufführungen der Berliner Liedertafel unter Willi Wandelt an Stelle des verstorbenen Max Wiedemann), Wilhelm Rinkens („Grenzen der Menschheit"), Bodo Wolf, Georg Vollerthun, Armin Knab, auch Wilhelm Knöchel, stehen Ergüsse, die das Wort nur als Vorlage, nicht aber als Idee erfassen. Natürlich mangelte es auch nicht an Unentwegtheiten, an „Liedertafeleien", die jedoch hoffentlich nur noch die Anzeichen eines allmählichen Sterbens sind (Chöre von Gößler, Herold z. B.). Nichts lag natürlich näher, als daß man im Goether-Zelter-Jahr den intimsten Freund Goethes, seinen musikalischen und sachbewanderten Ratgeber, den Schöpfer des deutschen Männerchors Carl Friedrich Zelter feierte. Das geschah in einer warmherzigen Gedenkrede Dr. K. Hammerschmidts, der der Zelterschen Liedertafel, nach dem Beschluß des Mainzer Sängertages, die Aufnahmeurkunde in den Deutschen Sängerbund zu Händen ihres „Meisters" Prof. Georg Schumann überreichte, das geschah in den gelobenden Worten Schumanns und in einer leider internen, nichtöffentlichen Tafelsitzung dieser ältesten, heute noch bestehenden Liedertafel, aber — man hätte es ohne Zweifel als noch passender und gehöriger empfunden, wenn Zelter auch offiziell gesungen worden wäre. Bis auf den „König von Thule" (zweimal), das „Bundeslied" (zweimal) und das „Ständchen" verschwieg das Programmbuch verschämt den Namen des Mannes, dem der deutsche Männerchor zu tiefstem Dank verpflichtet ist, weil er sein Ahnherr und sein Klassiker ist (wann endlich wird die vollständige Ausgabe seiner sämtlichen Männerchöre kommen?). Nicht anders war es mit der originalen historischen Männerchormusik, die mit den Namen Kuhlau, Schubert, Schumann, B. A. Weber, Loewe, Mendelssohn, Kreutzer, Silcher, Liszt (Soldatenlied), Brahms (Altrhapsodie mit Maria Elshorst und der Sängervereinigung Homburg-Neunkirchen/Saar unter Matthias Beck), Bruckner („Das deutsche Lied", gesungen vom Sängergau Frankfurt a. M. unter Gustav Maerz) und, wenn man ihn dazu rechnen will, Reger (Hymne

an den Gesang) erschöpft war. Dafür blieben mit beneidenswerter Beharrlichkeit die berühmten „Bearbeitungen", begonnen mit dem von Hugo Rahner für Männerchor arrangierten „Wach auf"-Chor aus den „Meistersingern", als Sieger auf dem Schauplatz. Ist diese Befangenheit nötig bei einer so reichen, geradezu auf Jahrhunderte verteilten Literatur, ist das gerade jetzt nötig, da man sich anschickt, dem Männerchor wieder (!) eine eigene Waffe in die Hand zu geben? Auf einem Sängerfest vom hohen Rang des Frankfurter wirkt das wie eine Entschuldigung dafür, daß nichts mehr „da ist". Dem Männerchor ist das Recht zur künstlerischen Aktivität verliehen worden. Möge er es gehörig ausnützen; denn die Probe hat er bestanden. Ein Rückfall wäre, wie die medizinischen Erfahrungen lehren, höchst gefährlich und zudem unverantwortlich.

Nachwort.

In drei Hauptkonzerten, in denen jeweils die zu Massenchören gruppierten Bünde Deutschlands einschließlich der mit aller Herzlichkeit aufgenommenen Auslandsdeutschen unter Prof. Fritz Gambke (Frankfurt a. M.), Rudolf Hoffmann (Bochum), Prof. Gustav Wohlgemuth (Leipzig) und Prof. Viktor Keldorfer (Wien) sangen, wurde das in den Einzelkonzerten abgewandelte Programm gewissermaßen summarisch entfaltet; dazwischen standen die Sondervorträge der pfälzischen (Chr. Ott), badischen (K. Weidt), schwäbischen (W. Nagel), mitteldeutschen (Dr. R. Laugs) und berlin-brandenburgischen (H. Mießner) Bünde. Der Deutsche Sängerbund hat ein in seinen Grundzügen großes Werk vollbracht; er hat den Grundstein gelegt, eine rühmliche Tat, die, ehrenden Angedenkens, aufs engste mit dem Namen des Bundesvorsitzenden Geheimrat Dr. Karl Hammerschmidt verbunden ist und sein wird. Wer ihn, den gerade Siebzigjährigen, noch im letzten Hauptkonzert sprechen hörte und sah, wird es kaum fassen können, daß schon am folgenden Tage dem frohgemut Heimkehrenden der unerbittliche Tod die Augen für immer schloß. Es ist ihm nicht mehr vergönnt, den ihm gleichaltrigen Sängerbund auf seinem nächsten Sängerbundesfest im Jahre 1937 in Leipzig, das das Jubiläumsfest für den dann 75-jährigen Bund sein wird, mit sorgsamer Hand zu lenken und das mitzuerleben, was auch er geschaffen hat, den Weg, der das Lied im deutschen Männerchor, nach einem Wort Goethes, zur „guten Tat" werden läßt und zu einem neuen künstlerischen Wert. „Das Frankfurter Sängerfest wird für den Deutschen Sängerbund wiederum einen Markstein bilden auf seinem Wege, der auch künftig aufwärts führen soll in der Pflege des Chorgesangs als eines hohen deutschen Kulturgutes, zum möglichsten Ausgleich der sozialen und geistigen Gegensätze und zur Gesundung der Seele des deutschen Volkes". Dieses Gelöbnis ist sein Testament geworden. Es waren die Worte, mit denen er dem Fest den Ausklang gab, einem Fest, das seinem künstlerischen Ergebnis und seiner kulturpolitischen Sendung nach auch ein „Markstein" sein soll und muß.

Nochmals: Die andere Seite — Musikschutzverband.

Univ. Prof. Dr. Karl Hasse, Tübingen schreibt uns hierzu:

„Es drängt mich, zu Ihrem Nachwort zu Dr. Göhlers Eintreten für den „Schutzverband" Ihnen meine Zustimmung auszudrücken. Dr. Göhler ist ja derjenige gewesen, der sich schon früh gegen das maßvolle und zweckmäßige Verhalten der G. d. T. unter der Leitung von Fr. Rösch aufgelehnt und der Verlegergruppe (Gema) zugewandt hat. Ich kann aus meinen Erfahrungen nur sagen, daß noch immer die Haltung des Schutzverbandes viele Aufführungen zeitgenössischer Musik (auch Regerscher etc.) verhindert. Wenn eine Statistik darüber möglich wäre, würde sie erschreckend und geradezu vernichtend ausfallen. Das erfahre ich

sowohl als Komponist (im Interesse der Komponisten liegt eine mäßige Tantième; hohe Tantièmen verhindern Aufführungen und komplizieren den Verwaltungsapparat, führen sich auch nicht ein), wie als Veranstalter. Ich habe früher im Musik-Institut Tübingen fast regelmäßig Zeitgenossen gebracht, seit 2 Jahren ists unmöglich. Der Verband verlangte mehr Tantième, als die Gesamteinnahme (brutto) betrug. Und noch heute kann ich, auch in Einzelgebühren, zu keinem irgendwie möglichen Ergebnis mit ihm kommen. Am grünen Tisch in Berlin kann oder will man die Verhältnisse in der „Provinz" nicht verstehen, außerdem spielen offenbar taktische Fragen hinein. Es muß auch gefragt werden, wie hoch die Verwaltungskosten sind, und ob ernstliche Schritte unternommen werden, sie abzubauen. Vielleicht bestehen auch Verlagsverträge, die auf zu erwartenden Aufführungstantièmen aufgebaut sind. Gesund wird die ganze Sache erst dann werden können, wenn der ursprüngliche Sinn des Aufführungsrechtes wieder hergestellt wird, nämlich, daß die Tantièmen tatsächlich dem Komponisten zu Gute kommen, und zwar nach Maßgabe der tatsächlichen Aufführungen, und in einer Höhe, die nicht aufführungshindernd wirkt. Wenn Pauschalverträge tatsächlich im Interesse der Veranstalter liegen, werden sie auch zu Stande kommen. Die Taktik, Einzelabschlüsse möglichst zu verhindern, ist ungeschäftlich und fruchtlos. Versuche, gegen die realen Gegebenheiten mit Zwangsmitteln vorzugehen, müssen mehr Verwaltungskosten verursachen, als zweckmäßige Behandlung auch von Einzelabschlüssen. Ferner müßte die ganze Unterhaltungsmusik abgetrennt werden von der sogen. „ernsten" Musik; ich halte es für unmoralisch wenn die „ernsten" Komponisten ein wesentliches pekuniäres Interesse daran haben, daß möglichst viel dieser doch höchst fragwürdigen „modernen" Unterhaltungsmusik ins Volk getragen wird. Kaffeehausbesitzer und Konzertgesellschaften dürften nicht als von gleichen Interessen angesehen werden. Nicht verständlich ist mir die neuerliche angebliche Zustimmung des Verbandes deutscher Orchester- und Chorleiter zum Verhalten des Schutzverbands. Hierüber wird Aufklärung nötig sein."

Zugleich geht uns ein Schreiben des „Verbandes deutscher Orchester- und Chorleiter" e. V. Berlin, Vorsitzender Dr. Rudolf Cahn-Speyer, zu, dem wir folgende Berichtigung entnehmen:

„. . . Die Form, in der dieser Umstand, daß wir „das verständnisvolle Entgegenkommen des Musikschutzverbandes mit lebhaftestem Danke" anerkannt hätten, mitgeteilt wird, muß wohl vom unbefangenen Leser so verstanden werden, als wenn es sich um eine generelle Äußerung unseres Verbandes gehandelt hätte, als wenn wir also ganz allgemein von einem verständnisvollen Entgegenkommen des Musikschutzverbandes hätten sprechen wollen.

In Wirklichkeit handelt es sich um einen konkreten Fall, in welchem eine formalrechtlich vertretbare Forderung des Musikschutzverbandes, die den Umständen nach gegen das Billigkeitsgefühl verstieß, von unserem Verbande zum Gegenstande gütlicher Verhandlungen gemacht worden ist mit dem Ergebnis, daß der Musikschutzverband Verständnis gezeigt hat. Es handelt sich also um einen einzelnen Fall, in welchem wir den für ein freiwilliges Entgegenkommen geschuldeten Dank ausgesprochen haben, ohne damit eine Erklärung darüber abgeben zu wollen, daß im allgemeinen und überhaupt ein solches verständnisvolles Entgegenkommen zu konstatieren sei."

Nachwort der Schriftleitung:

Wir bedauern die Anerkennung, die wir dem Musikschutzverband auf Grund der Ausführungen von GMD Dr. Georg Göhler aussprechen zu müssen glaubten, hiermit von authentischer Seite widerrufen zu sehen. Es bleibt also — leider — trotz des Göhler'schen Eintretens für den Musikschutzverband nichts übrig, als von allen Seiten die erneute Feststellung, daß der Musikschutzverband, bezw. seine Leitung weder den wahren Interessen unseres Konzertlebens noch den Interessen der „ernsten" Komponisten derzeit gerecht wird. B.

Die neue Händel-Ausgrabung.

Von Lena Roffmann, Berlin.

Aus der erfreulichen Wechselwirkung von Musikwissenschaft und Praxis ist in jüngster Zeit ein dankbar zu begrüßendes Streben nach Wiederbelebung der barocken Klangideale hervorgegangen, das besonders der Bachpflege durch Heranziehung alter Instrumente neue, vielverheißende Wege gewiesen hat. Diese Bewegung hat auch dem Cembalo, das der durch die Tonfülle unserer modernen Konzertflügel verwöhnten — mitunter möchte man fast sagen: verdorbenen! — älteren Generation als ein unvollkommener, dürftiger Klangkörper erschienen war, wieder seine Geltungsberechtigung verschafft und hat das reizvolle Instrument mit seinem scharf umrissenen und dennoch zarten, silbrigen Ton, seinem Reichtum an feinen Schattierungen unserem Empfinden nahegebracht. Namhafte Instrumentenbauer, an der Spitze wohl Neupert in Nürnberg, der in seinem hochinteressanten Musikhistorischen Museum unschätzbare Anschauung und Erfahrung gewinnen konnte, und Mändler-Schramm-München, haben uns neue Cembali konstruiert, welche die charakteristischen Klangmerkmale der alten Originale mit den inzwischen errungenen bau- und spieltechnischen Erleichterungen (Pedal statt Kniehebel u. a.) glücklich vereinen.

Da kommt nun gerade zur rechten Stunde eine Veröffentlichung, die „denen Liebhabern und Kennern" das Herz vor Freude lachen läßt: aus der umfangreichen, prächtigen altklassischen Cembalo-Literatur ist als neuer, kostbarer Fund eine bisher unbekannte Sammlung Händelscher Kompositionen ans Licht gehoben! „Stücke für Clavicembalo" nennt sich diese zweibändige Folge, die von W. Barcley-Squire und A. I. Fuller-Maitland herausgegeben und im Verlage von B. Schott's Söhnen erschienen ist. Wie die beiden englischen Gelehrten, die sich um die Händelforschung große Verdienste erworben haben, im Vorwort mitteilen, entstammt die Sammlung vier Manuskriptbänden des Earl of Aylesford, die im Mai 1918 in London versteigert wurden. Sie sind danach von Barcley-Squire der Kgl. Bibliothek zum Geschenke gemacht und von dieser als dauernde Leihgabe dem Britischen Museum überlassen worden. — Lord Aylesford ist ein Nachkomme von Charles Jennens, jenem schöngeistigen, kultivierten Kunstfreunde, der als Oratorienlibrettist (Messias u. a.) Händels treuer Mitarbeiter wurde und wichtige Dokumente des Meisters der Nachwelt bewahrt hat. Diesem Jennens nun scheinen Händel oder sein Amanuensis, der jüngere Johann Christoph Schmidt, in buntem Wechsel Abschriften von sehr vielen Schöpfungen des Komponisten (Arien, Ouvertüren, Kammermusik und dgl.) geschickt zu haben, und aus solchem Gebrauche sind auch die auf Lord Aylesford überkommenen Bände herausgewachsen. Die Entstehungszeit der vorliegenden Stücke ist nach Ansicht der Herausgeber in der frühen und mittleren Schaffensperiode — spätestens bis 1736 — zu suchen.

Um den Charakter und die Bedeutung der Cembalokompositionen Händels begreifen und würdigen zu können, muß man sich an die Lage der englischen Klaviermusik am Beginne des 18. Jahrhunderts erinnern. Die eigenartige, fein durchgebildete, zierliche Kunst der Virginalisten aus der triebkräftigen elisabethanischen Epoche war längst verblüht, und auch das Lebenswerk des großen Purcell, der ja erst wenige Jahrzehnte zuvor (1685) gestorben war, geriet bald in Vergessenheit und blieb für die weitere Entwicklung der nationalen Musikpflege fast völlig unfruchtbar. So war man darauf angewiesen, im Auslande Umschau zu halten, und man zog bereitwillig aus der Fremde heran, was die Heimat nicht geben konnte. Poglietti, Mattheson, D. Scarlatti, Alberti, Pescetti — um nur einige Vertreter der Klaviermusik zu nennen — sind in London indirekt durch dortige Publikationen oder gar durch persönliches Auftreten zu Erfolg und Ansehen gelangt. Sie alle wurden aber in den Schatten gestellt von einer Riesengestalt, die plötzlich auf dem Eilande auftauchte und mit einem Schlage die Tore zu einem neuen Zeitalter britischer Musikkultur sprengte: von Georg Fried-

rich Händel! Man kann ſich vorſtellen, welchen gewaltigen Eindruck dieſe von muſikaliſchen Urſtrömen durchflutete Erſcheinung angeſichts der verdorrenden heimiſchen Tonkunſt weckte!

Händel, der ſchon als Kind verſtohlen geheimnisvoll-ſchöne nächtliche Stunden am alten Clavichord oben im Dachkämmerlein des Elternhauſes in Halle durchwacht hatte, und der dann ſpäter in Rom im Palaſte des Kardinals Ottoboni aus dem ehrenvollen Wettſtreit mit dem jungen Domenico Scarlatti als Sieger hervorgegangen war, beſaß bereits den Ruf eines gereiften Spielers, als er den Engländern gegenübertrat. Und wenn auch die früheſte, einzige authentiſche Sammlung ſeiner Klavierſtücke erſt im Jahre 1720 herauskam, ſo waren doch Teile davon ſchon viel eher in Freundeskreiſen bekannt und von dem habgierigen Walſh in Form eines Raubdruckes verbreitet worden. Inhalt dieſer Sammlung ſind die acht berühmten großen Suiten, deren äußerlich und innerlich begründete Sonderſtellung H. Roth (Stuttgart) im Händel-Jahrbuch 1929 eingehend beleuchtet hat. Keine von allen ſpäteren gleichartigen Veröffentlichungen iſt auch nur annähernd von ähnlicher einheitlicher Spannung und Harmonie im Geſamtaufbau wie dieſe z. T. einem ungedruckten „Jugendbuch" (1710) entnommenen, zu großer Vollkommenheit vertieften und in ſinnvolle zykliſche Ordnung gebrachten Sätze, die gegenüber den landläufigen Cembalo-Übertragungen von Opernarien[1]) in der vorderſten Reihe der wenigen organiſch aus dem Geiſte des Inſtrumentes heraus geſchaffenen bedeutenden Originalkompoſitionen ſtehen. Wenn man bedenkt, daß Händel mit ihnen hervortrat, noch ehe Bach ſeine franzöſiſchen und engliſchen Suiten und die Partiten geſchrieben hatte, und lange bevor Rameau mit ſeinen Klavierwerken und Gottlieb Muffat mit ſeinen „Componimenti" dieſe Gattung bereicherten, wird man ermeſſen, daß er auch in dieſen Sätzen, in denen er weit über Kuhnau und Fiſcher hinausgeht, durchaus ein Eigener iſt, und daß er gerade in England mit der ganzen Zauberkraft des Neuen gewirkt haben muß.

Die vorliegende Publikation enthält nun, wie geſagt, keine großzügig gefügten Zyklen, ſondern vereinzelt höchſtens einige kleingliederige, willkürlich angeordnete Fragmente davon: Ouvertüre, Entrée, Menuet I und II und Chaconne in g-moll, Prélude, Allemande und Courante in c-moll und Prélude und Allegro in a-moll. Im übrigen aber finden ſich faſt alle bevorzugten Tanzformen und Satztypen aus der Suite und Kammerſonate in bunter Reihe. Den weitaus größten Raum nimmt das von der ariſtokratiſchen Geſelligkeit des ausgehenden Barock und des Rokoko mit beſonderer Vorliebe gepflegte Menuett ein, jener unſterbliche Tanz, der ſich mit ſeiner graziöſen, weichen Melodik in Herz und Sinne von halb Europa ſchmeichelte, und der ſo recht geeignet war, den damals vielgeprieſenen „Hauptzweck" der Muſik zu erfüllen: „durch zärtliche, angenehme Empfindungen zu rühren und zu ergötzen". In ihrer feſſelnden Mannigfaltigkeit ſind die hier vertretenen, mitunter (I, 3—4; I, 28—30)[2]) zu Haupt- und Alternativteilen zuſammengeſchloſſenen Stücke ein wertvoller kleiner Beitrag zu der leider noch ungeſchriebenen Geſchichte dieſer Form.[3]) Da gibt es neben der Mehrzahl der volltaktig einſetzenden Menuette auch ſolche mit Auftaktbeginn (II, 58; II, 60); es gibt, entgegen Rouſſeaus Definition, Menuette mit Synkopen- oder ſynkopoiden Bildungen (II, 55; II, 65; I, 28; I, 9). Vereinzelt ſtehen Zwiſchenglieder, die teils zur Sarabande (I, 65), teils zur Gigue hinüberneigen (II, 56; II, 71). Eigentümliche altkirchliche (doriſche) Wirkungen klingen in der Harmonik des f-moll Menuettes II, 59 an. Übrigens gebraucht Händel bei der Vorzeichnung noch ſehr oft die frühere Schreibweiſe, derart, daß er die Erniedrigung der

---

[1] Das größte Virtuoſenſtück für Klavier, welches bis zum Jahre 1713 gedruckt wurde, ſoll, wie Seiffert in ſeiner „Geſchichte der Klaviermuſik" angibt, die Bearbeitung der Arie „Vo' far guerra" aus dem Rinaldo geweſen ſein.

[2] Hier wie im folgenden beziehen ſich die römiſchen Ziffern auf den Band, die arabiſchen auf die Seite.

[3] Noch reicheres Material liefern zwei andere Veröffentlichungen, die Walſh aus dem Schaffen Händels brachte: „Vollſtändige Sammlung der Minuets, die für die Hofbälle, die Opern und Maskenfeſte geſchrieben wurden, beſtehend aus insgeſamt 60 Stück" (um 1729) und „Händels beliebte Menuette aus ſeinen Opern und Oratorien, ſowie die für die Hofbälle geſchriebenen" (um 1759).

sechsten (in Dur vierten) Stufe des Quartenzirkels als zufällig behandelt und z. B. f-moll nur durch drei b signiert. Er folgt darin seinem Hamburger Kunstrivalen, Jugendfreunde und Duellgegner, dem hochgelehrten Mattheson, der trotz seines fortschrittlichen Kampfes gegen die Solmisation[4]) diesen alten Zopf auch nicht abstreifen mochte.

Was all die liebenswürdigen kleinen Menuette auszeichnet, ist der Adel einer ruhigen, vornehmen Kantilene, der das von der Mode diktierte, zeitlich gebundene äußere Grundschema allenthalben zu überzeitlicher, reich beseelter innerer Reife verklärt. Das gleiche gilt auch für die von überquellender Innigkeit durchströmte Sarabande in E-dur (I, 16), die mit ihrer großatmigen, rhythmisch zu schönem Ebenmaß abgeschliffenen Melodik geradezu wie einer jener gefühlstiefen Liebesgesänge aus den Opern des Meisters anmutet. Die andere der hier veröffentlichten beiden Sarabanden (I, 23) ist in der ganzen Motivik ein Glied aus der langen, bereits im „Jugendbuch" (1710) anhebenden Ahnen- und bis in die Spätzeit fortgesetzten Nachkommenreihe des ergreifenden Lamento „Lascia, ch'io piango" aus dem „Rinaldo". — Eine prächtige kleine Gavotte (I, 6) erinnert an die Arie „Wir geh'n jetzt, wo der Dudelsack . . ." aus Bachs Bauernkantate, — auch bei Corelli (Chrysander, Denkmäler d. T. I, p. 32) und anderen Zeitgenossen findet sich diese volkstümliche Wendung. Überhaupt ist ja in all diesen kleinen Stücken und darüber hinaus auch in den breiter angelegten Orchester- und Gesangswerken des Meisters ein unerschöpflicher Schatz köstlicher Volksmusik verborgen. Sind doch die großen Schöpfer alle Riesen, die, mit dem Haupte in den Himmel ragend, ihre Kraft immer wieder aus dem nährenden mütterlichen Erdreich saugen!

Die länger ausgesponnenen polyphonen Tanztypen sind mit zwei kunstvollen Allemanden, einer Gigue in zwei verschiedenen Fassungen (beide interessante Varianten der langen g-moll Gigue aus der zweiten Sammlung der „Suites de Pièces") und einer Courante vom Gepräge der durch pathetische Bewegung und Punktierung bestimmten französischen Art vertreten. Dazu kommen noch einige schattierungsreiche, zum Teil mit all dem virtuosen Glanz der Scarlattischen Klaviertechnik ausgestattete Chaconnen, über deren ziemlich klare architektonische Struktur P. Mies (Köln) in seinem Aufsatz „Die Chaconne bei Händel" (Händel-Jahrbuch 1929) spricht. Unter ihnen ist, wie auch die Herausgeber betonten, die für zweimanualiges Cembalo geschriebene Chaconne in F-dur (bereits bei Peters in „Leçons, Chaconne, Pièces, Fugues„ Bd. I,p. 50) von besonderer Bedeutung, weil sie das erste beweiskräftige Dokument für die von vielen heutigen Praktikern verfochtene Behauptung ist, daß die häufigen Wiederholungen in solchen Sätzen nur bei der Annahme eines Manualwechsels mit echoartiger Wirkung erklärbar seien.

Das Präludium erscheint in mancherlei Abwandlungen: als ausgeführte kontrapunktische Durcharbeitung mehrerer Motive (I, 10; I, 2 „Entrée") und als ganz oder teilweise nur skizziertes harmonisches Gerüst, das improvisatorisch in brillantes Passagenwerk, Arpeggien und ähnliche Spielmanieren aufzulockern ist (I, 19; I, 41; II, 46; II, 47). Die Anweisung der Herausgeber für die Ausgestaltung solcher harmonischer Skizzen, die überdies sehr instruktiv sind, weil der Improvisationssinn des Schülers sich an ihnen entlangtasten kann, ist aber doch wohl zu einseitig, wenn man dagegen die vielen feinen Varianten in den Arpeggien der im Original wenigstens für kurze Strecken ausgeschriebenen gleichartigen Kompositionen vergleicht (II, 40; II, 45).

Von den Satztypen der Kammersonate enthält die reiche Sammlung drei Sonaten, eine Sonatine, verschiedene Airs von weicher, schön geschwungener italienischer Linienführung, und zwei französische Ouvertüren, deren eine (I, 22), wie Fuller-Maitland nachweist, die zweistimmige Übertragung eines Satzes der Ouvertüre zu dem frühen „Trionfo del Tempo" (Band XLVIII der Gesamtausgabe) ist, der in einer Bearbeitung für vier Streichinstrumente in einem anderen dieser Aylesford-Manuskripte steht. — Der Begriff Sonate ist hier selbstverständlich in eingeschränkter Bedeutung aufzufassen. Er gilt nicht wie bei Pasquini als Bezeichnung für

[4] Sagt er doch geradezu: „Ut re mi sol la fa — todte (nicht tota) musica!"

ein beliebiges „Spielſtück", noch charakteriſiert er wie bei den Wiener Klaſſikern eine eindeutig umriſſene zykliſche Form, ſondern er iſt in dem auch von Domenico Scarlatti angewandten Sinne als Titel einer in ſich abgeſchloſſenen Kompoſition über ein einziges Thema auszulegen. Überaus wertvoll iſt die g-moll Sonate (I, 58). In dieſem ausdrucksſtarken Stück, das mit einer faſt geigenmäßig geführten Melodieſtimme ſehr an den Mittelſatz des Italieniſchen Konzertes gemahnt, lebt der Geiſt der alten ſeelenvollen Violinkunſt von Abaco, Corelli und ihrem Kreiſe.[5]) Ob wohl unſere neunmalweiſen modernen Komponiſten, die ja die muſikaliſchen Mittel der Vergangenheit ſo gern in Bauſch und Bogen für abgenutzt erklären und uns mit einem Maſſenaufgebot neuer Klangreize (aber durchaus nicht immer reizvoller Klänge!) beſtürmen, eine bei aller Einfachheit ſo edle, von reinem, wahren Empfinden getragene Melodie ſchreiben können, wie ſie in dieſer Sonate oder auch in der ſchon erwähnten E-dur Sarabande ſchwingt? — Italieniſcher Herkunft iſt auch das zweiſätzige „Concerto", — das friſche Allegro von fortreißender, hoher Freudigkeit, das Andante dagegen ein zartes, entzückendes Tonweben wie ein liebliches Idyll am murmelnden Quell — in nuce ein Gegenſtück zu den echt lyriſchen Arien von Nachtigallen, Tauben und Roſen und zu den von tiefer Naturpoeſie erfüllten Orcheſtergemälden etwa aus dem „Allegro, Moderato e Pensieroso", dem „Cäsar", der „Semele" und vielen anderen Opern und Oratorien.

Der Fugenmeiſter Händel erſcheint mit einer größeren, aus einem biegſamen, kantablen Thema entwickelten „Fugue" und einer kleineren „Fuga", letztere allerdings keine wirkliche Fuge, ſondern ein kanoniſch einſetzendes, munteres Gebilde. Auch die „Fugue" führt das Thema nicht ſtreng durch; ſie wandelt es in freizügiger Weiſe gleichſam improviſatoriſch ab. Iſt doch Händels ganze Inſtrumentalmuſik, wie Rolland hervorhebt, vom Geiſte genialer Improviſation durchweht, — fließender Ausdruck ungeſtüm pulſierenden, feurigen Lebens. Und ſchon Mattheſon rühmt dieſe improviſatoriſche Kraft Händels: „Er war ſtarck auf der Orgel: ſtärcker als Kuhnau, in Fugen und Kontrapunkten, abſonderlich ex tempore, wie ich ſolches hundertmal, mit größter Verwunderung, angehöret habe."

So gibt dieſe neue Sammlung, die in vielen Teilen techniſch leichter ſpielbar iſt als die großen Suiten, und die darum in beſonders weite Kreiſe von Muſikliebhabern dringen kann, im engen Rahmen ein abgerundetes Bild der großartigen, allumſpannenden Künſtlerperſönlichkeit Händels, von der ein begeiſterter Chroniſt ſagt:

„Wenn Händel unſer Ohr berührt,
er tut es, wie die Schöpferhand
ihr hehres Werk im großen führt:
voll Ordnung, Plan und voll Verſtand!"

Die Geiſterorgel.

Eine Erzählung aus der Zeit der ſpaniſchen Inquiſition.[1])

Von Otto Mayr-Arnold, München.

„Ah, Frau Caſilda! Eilt auch Ihr nach dem großen Platze, um das Schauſpiel zu ſehen, das uns die heilige Inquiſition endlich einmal wieder bereitet? — Ja, ja . . . ganz Toledo iſt ſchon ſeit dem frühen Morgengrauen auf den Beinen. Wer früh kommt, hat Anrecht auf einen guten Platz. — Ihr ſchaut nach dem Wetter? — Oh, es iſt herrlich; der heilige Ferdinand, deſſen Ehrentag ja heute iſt, hat ſicher die himmliſche Jungfrau um Fürſprache bei

[5] Der reiche, moderne Harmoniker Händel lugt hier und noch an vielen anderen Stellen durch („A tempo giusto"). Auf einen Druckfehler ſei hier aufmerkſam gemacht: in Takt 8 dieſer Sonate iſt im letzten Sechzehntel der Altſtimme nicht a, ſondern as zu leſen.

[1] Die Erzählung fußt auf einem im Archiv zu Toledo heute noch vorhandenen Inquiſitionsprotokoll.

Gott angefleht, damit kein Regen die Flammen des Scheiterhaufens vorzeitig zum Verlöschen zwingt. Vor sechzehn Jahren, als die letzten Ketzer in Madrid verbrannt wurden, war es genau so . . . Ach, das war eine Pracht! Also ich kann Euch sagen, Ihr wäret in Verzückung geraten, hättet Ihr dieses Auto da Fé gesehen! Der König . . . denkt nur, der König selbst war anwesend und 132 Ketzer wurden verurteilt! Heute sind es leider nur zwölf, und darunter unser Meister Perez. Wer hätte das von ihm gedacht?"

„Ich kann es nicht glauben, daß er mit dem Teufel im Bunde gestanden."

„Um Christi willen, schweigt, Frau Nachbarin! Wollt Ihr Euch um den Hals reden? — Seht Ihr den dort drüben mit dem roten Mantel? — Es ist einer der Familiares im Dienste des Tribunals. Hört er Euere Worte, so seid Ihr verloren! — Ihr seid noch zu jung, um die heilige Inquisition zu verstehen. Bedenkt doch, daß jede Anklage oft Jahre lang geprüft wird, ehe es zu einem Urteil kommt! Aber wen die heilige Inquisition einmal verurteilt, dessen teuflisches Treiben ist klar erwiesen, und wer es nicht glaubt oder gar dawider redet, gilt als Feind der römischen Kirche. Freilich . . . als man den Meister Perez in das Tribunalgefängnis wegen Hexerei einlieferte, wollte ich es auch nicht glauben. Seit dreißig Jahren spielt der Mann die Orgel in unserem Dome, und nun . . . ein Ketzer, ein Teufelsanbeter! Aber ich habe Dinge über ihn gehört . . . Dinge . . . ich bringe sie nicht über die Lippen! Also . . . hört nur: Er hat . . . ."

„. . . er hat seine Tochter vor den Nachstellungen Don Fernando de Vegas, vor dem kein Mädchen sicher ist, verborgen, und nun trifft ihn die Rache des hohen Herrn. Auf diese Weise hofft er wohl, das Mädchen aus seinem Versteck hervorzulocken und in seine Arme zu treiben! Meister Perez aber ist unschuldig!"

„Ihr seid von Sinnen, Frau Nachbarin! — Oh Gott! Man wird schon auf uns aufmerksam! Rasch! Kommt mit in die dunkle Gasse!"

Die beiden Frauen verschwanden. Volk drängte nach. Alles strömte zum großen Platze, auf dem das Auto da Fé, die feierliche Aburteilung durch die Inquisition erfolgen sollte. Um den Platz lief — ähnlich wie in der Stierkampfarena — eine aufsteigende Tribüne für die Zuschauer. In der Mitte erhob sich ein hohes Podium mit zwei Käfigen. Dicht daneben stand die Kanzel für den Prediger und davor der Altar mit schwarzverhülltem Kreuz.

Unter Jubel und Geschrei stürmte das Volk die bereitgehaltenen Sitze. Eine Stunde später nahte der Zug der Gefangenen. Von Soldaten eskortiert, erschienen zwölf Geistliche, die in ihrer Mitte das verhüllte grüne Kreuz der Inquisition trugen. Ihnen folgten die Verurteilten. Lange Kerkerhaft und teils auch Furcht vor dem Kommenden drängten sie enger zusammen. Fünf trugen eine Art Küraß aus geflammtem Stoff, zum Zeichen, daß sie der weltlichen Gerichtsbarkeit zum Vollzug der Todesstrafe übergeben wurden. Drei Männer wandelten in „San Benitos", einem sackartigen gelben Gewande, einher. Ihre Brust zierte ein weißes Schild, darauf ihre Verbrechen verzeichnet waren, und auf dem Kopfe mußten sie eine hohe, spitze Mütze tragen. Es waren drei getaufte Juden, die wegen Rückfälligkeit den jüdischen Glauben neuerdings abschwören mußten. Die vier letzten Gefesselten trugen, wie alle anderen, erloschene gelbe Kerzen, in die Stricke eingeflochten, und außerdem noch ein Seil mit Knoten um den Hals. Jeder Knoten bedeutete eine Strafe von hundert Stockschlägen. Minister der Inquisition begleiteten den traurigen Zug und Mönche sprachen den Gefangenen Trost zu. Aber noch ehe er das Podium erreicht hatte, wanderten die Augen der Zuschauer von ihm ab, denn von der entgegengesetzten Seite nahte bereits die farbenprächtigere Prozession des Generalinquisitors.

Wieder eröffneten Soldaten den Zug. Eine endlose Reihe hoher Würdenträger folgte. Der Fiscal des Tribunals von Toledo trug die Standarte der Inquisition: ein grünes Kreuz auf schwarzem Feld, rechts von einem Olivenzweig, links von einem Schwerte umgeben. Grün versinnbildlichte die Hoffnung, der Olivenzweig die Gnade und das Schwert die Strafe. Farbenkontraste wechselten wie die Gestalten. Das Weißgelb der Dominikanerkutten stach seltsam

vom schwarzen Wams der Notare und den roten Mänteln der Familiares ab. Endlich erschien, hoch zu Roß, der Generalinquisitor Kardinalprimas Portocarrerro. Mehr eifrig als freudig sprang das Volk von seinen Sitzen auf, ausbrechend in den Ruf: „Es lebe der Glaube Christi!"

Keine Miene veränderte sich unter dem Nachhall dieses lauten Glaubensbekenntnisses im asketischen Antlitz des Gefürchteten. Und so lagerte eine unheimliche Stille über dem menschenstrotzenden Platz, als er die Stufen des Altares hinanstieg, um vor dem Kreuz das Knie zu beugen. Einen Augenblick leuchtete das Violett des Talars in der Sonne; dann tauchte es in den Schatten des Thronhimmels, darunter fünf Ehrenkapläne mit den Pontifikalgewändern harrten. Während der von einem Priester zelebrierten Messe saß die Greisengestalt unbeweglich auf dem erhöhten Thronsessel. Hierauf rief ein Glockenzeichen den Prediger auf die Kanzel. Mit hallender Stimme und bilderreicher Sprache begann er dem Volke die Ungläubigkeit der Zeit vor Augen zu führen, malte in grellen Farben die Gefahren, welche der heiligen Kirche durch die Häresie[2] und Apostasie[3] drohten, und forderte zuletzt dem Volke das Gelöbnis ab, allzeit Verbrecher des Glaubens der heiligen Inquisition zu überliefern, sowie ihr in allen Sachen untertan zu sein. Eine Flamme der Begeisterung entzündeten seine Worte. Brausender Jubel sprach Gefolgschaft und Dank aus.

Erneutes Glockenzeichen. Das Tribunal begann sein grausames Werk. Das erste Opfer wurde in einen der Käfige gesetzt. Ein Raunen und Flüstern sprang durch die Reihen der Zuschauer. Man reckte die Hälse, um besser sehen zu können, stach mit Fingern hinab; denn jenen im Käfig kannte ja ganz Toledo: es war Meister Perez, der Organist vom Dome Unserer Lieben Frau del Sagrario. Schlohweiß fiel ihm das Haar in wirren Strähnen über die Schläfen, verdeckte halb das welke Antlitz und schien seine Fortsetzung im spitz auslaufenden Bart zu finden. Die abgezehrten Hände waren gefesselt und die flammenden Drachen des Gewandes blendeten grell im Mittagslichte. Ein abermaliges Glockenzeichen — und der öffentliche Ankläger, Don Gaspar Fanega, entnahm einem goldbeschlagenen Schreine die Anklageschrift. Etwas hastig stapfte er damit die Stufen zur Kanzel empor, räusperte sich mehrmals und begann endlich:

„Bruder! Schwere Anklage wurde wider Euch erhoben. Nicht weniger als drei der ehrenwerten Familiares bezichtigten Euch der Hexerei, beschuldigten Euch des Bündnisses mit dem Fürsten der Hölle. Damit aber die Welt nicht sagen könne, die Inquisition schenke jeder Verdächtigung Glauben, so hat das hohe Tribunal von Toledo durch hochgelehrte Männer der Wissenschaft Euren Prozeß prüfen lassen, Euch selbst in zweiunddreißig Verhören reichliche Gelegenheit geboten, durch Aussage der lauteren Wahrheit das Euch zur Last gelegte Verbrechen in den Staub zu treten. Ihr aber habt es vorgezogen, jegliche Verbindung mit Beelzebub zu leugnen und, bar aller christlichen Demut, sogar das heilige Offizium mit aufrührerischen Worten anzugreifen. Dennoch ernannte der hochwürdige Generalinquisitor in seiner allbekannten Güte einen Inspektor der Suprema zur abermaligen Prüfung Euerer Anklage. Doch auch dieser mußte nach gewissenhaftem Studium Euerer Akten zu der Überzeugung gelangen, daß Euer Denken und Handeln die breite Straße der Hölle wandelt. Von den vierzehn, bereits in geheimer Sitzung verurteilten Punkten sollen nur drei der Öffentlichkeit übergeben werden, zum Beweise Euerer Schuld.

1. Die Kunstfertigkeit Eueres Orgelspiels bleibt ein Blendwerk des Teufels, der unter der Maske des Schönen, ja oft Wunderbaren, die Herde Christi anzufallen droht. Gelehrte Männer haben die Orgel der Kathedrale eingehend untersucht, sie mehr als einmal auf ihre Klangwirkung hin geprüft — jedoch keinem gelang es, jene seltsamen Töne hervorzuzaubern, mit denen Ihr die Herzen des einfältigen Volkes in Bann schluget. Halsstarrig habt Ihr Euch geweigert, das Geheimnis dieser Klänge preiszugeben. Euere Erklärungen und Ausführungen erwiesen sich als null und nichtig. So ist denn das heilige Offizium zu der Feststellung gelangt, daß der Satan, Euer Spiel leitend, versuchte, selbst an geweihter Stelle die Seelen der Gläu-

[2] Ketzerei. [3] Abfall vom Glauben.

bigen vom Gespräche mit Gott abzuziehen, sie mit irdischen Künsten zu umgarnen und an Stelle des Strebens nach Rettung des Seelenheiles die Lust nach wilder Sinnenfreude zu setzen.

2. Unsere heilige römische Kirche lehrt: Abtötung ist die Beherrschung der Sinnlichkeit. Der Teufel dagegen erhebt die Lust des Fleisches über Vernunft und Glauben. Ihr, Bruder, seid sein Gehilfe geworden, wie Euere Kompositionen beweisen. Statt der heiligen Kirche, die Euch ernährte und in allen Nöten des Leibes und der Seele hilfreich beistand ... statt Euerer Mutterkirche all Euere Kräfte zu widmen, setztet Ihr insgeheim weltliche, zum großen Teil unzüchtige Lieder in Töne, wie sie der Ketzergeist im Norden Deutschlands hervorgebracht hat. Besonders aber sind Euere Tänze, denen Ihr selbst heidnische Namen beilegtet, würdig der Aufführung am Hexensabbat.

3. Endlich habt Ihr Euch mit zwei Schriften, so in Euerem Hause vorgefunden wurden, selbst das Todesurteil gesprochen. Die in französischer Sprache abgefaßte „Anrufung des Teufels" leugnet Ihr hartnäckig zu kennen. Zur zweiten Schrift „Reformation der spanischen Kirchenmusik" bekanntet Ihr Euch, da sie Euere Handschrift verriet. Mit ihr hat sich das hohe Tribunal besonders eingehend befaßt und folgendes Urteil gefällt: Eine «reformatio» führt zur Umwälzung, ja sogar zur Revolution gegen Kirche und Staat. Ihre Tendenz ist der bestehenden Weltordnung gegenüber feindlich gesinnt, wie die Vorkommnisse im fernen Deutschland zeigen. Darum kann die heilige römische Kirche nur einer «conformatio», einer Gestaltung innerhalb der festgelegten großen Grundlinien zustimmen, soll nicht der Fels Petri, auf dem die Kirche seit eineinhalb Jahrtausenden fest und unerschüttert steht, ins Wanken geraten. Da Ihr in äußerst ketzerischer Weise in Euerer Schrift die altehrwürdigen Institutionen unserer Kirche angegriffen habt, wie Ihr selbst in einer Stunde bußfertiger Einkehr zugegeben . . . ."

„. . . . erpreßt durch die Folter!" — Eine weibliche Stimme warf es schrill in die atemlose Stille. Einen Augenblick starrte der Ankläger verwirrt zum Generalinquisitor hinab. Der aber winkte nur müde mit der Hand, und so fuhr Don Gaspar Fanega hastig fort:

„. . . . so hat das hohe Offizium der heiligen Inquisition Euere Vergehen so schwer befunden, daß es zur Strafe und des Beispiels wegen beschlossen hat, Euch und Euere Werke wegen Hexerei und Häresie den Flammen zur Vernichtung zu übergeben. Möge Gott Euerer Seele gnädig sein!"

Da — noch war das letzte Wort des furchtbaren Richterspruches nicht verhallt — wieder diese helle, weithin hallende Stimme: „Er ist unschuldig! Mörder!"

Gleich einem Blitzschlage riß dieser Aufschrei das Volk von den Sitzen. Tausend Augen jagten — suchten — — „Dort!" — „Da ist sie!" — „Auf dem Dache!" — „Es ist seine Tochter!" — Hundert Arme wiesen auf die schwarzgekleidete Gestalt hoch oben auf der Zinne des Alkaldenhauses — gestikulierten — — Wildes Stimmengewirr brach auf.

Dicht neben dem Generalinquisitor stand der Befehlshaber der heiligen Hermandad, Don Fernando de Vega. Das Mephistolächeln auf seinem Gesichte war einer wutverzerrten Fratze gewichen. Mit einem Fluche gab er Weisung, die Ruhestörerin festzunehmen. — Soldaten stürmten gegen das Haus. Unter ihren Tritten wich die Tür. — Am ganzen Leibe zitternd, erhob sich jetzt Meister Perez. Streckte flehentlich seine gefesselten Hände der Tochter entgegen — ein Bild des Erbarmens!

„Juanita!"

„Ich gehe voran, Vater!"

Und durchhellt von der Vorfreude kommender Wiedervereinigung, trat sie einen Schritt vorwärts, schoß, von vielstimmigem Aufschrei umbrandet, wie ein schwarzer Vogel aus lichtem Blau in die Tiefe und schenkte ein letztes geringschätziges Zucken der aufschlagenden Glieder den Soldaten, die mit gezücktem Degen vom Rande des Daches herabstarrten.

Schrecken und Grauen bannten eine große Stille ringsum. Der Kardinalprimas saß zusammengesunken mit geschlossenen Augen auf seinem Thronsessel. Don Fernando de Vega riß mit hervorgequollenen Augen an seinem Barte und der öffentliche Ankläger kauerte mit ein-

gezogenem Kopfe auf der Kanzel, als erwartete er einen Schwertstreich. Nur Meister Perez stand plötzlich hochaufgereckt in seinem Käfig. Eine unsichtbare Gestalt schien ihm Mut einzuflößen. Wie in Verzückung leuchtete sein Antlitz. Worte sprangen mit eherner Schärfe und prophetischer Bestimmtheit über seine Lippen:

„Ich sterbe, da meine Zeit um ist! Doch ehe ich frei von jeder Schuld sterbe, will ich es in die Welt hinausrufen: Das wahre Leben verlangt Fülle, Wärme, Licht, darin die Geschöpfe aufjubeln dürfen, nicht Zwang und Askese, die in der Finsternis hausen. Möget ihr immerhin den Menschen unter das Joch euerer Gesetze beugen; einmal werden auch sie zerfallen wie alles, was von Menschenhand geschaffen wird, einmal wird die Wahrheit über unsere Zeit siegen! Ich aber rufe jetzt Gott den Allmächtigen, aus dessen unendlicher Tiefe all meine Kunst entsprungen, zum Zeugen an, daß mein Tagwerk einzig in seinen Diensten stand, und so wahr sein Sohn zu unserer Erlösung am Kreuze starb, wird er einst offenbaren Schuld und Unschuld . . .“

Mehr zu sagen verwehrte ihm der Knebel, den ihm auf einen Wink Don Fernando de Vegas die Knechte roh in den Mund stießen. Allgemach erhob sich darüber lautes Murren. Da gab der Generalinquisitor Befehl, die zum Tode Verurteilten der weltlichen Obrigkeit sogleich auszuliefern, und so nahm das Auto da Fé ein rasches Ende. Drei Stunden später streute der Henker die Asche der Verbrannten in die Fluten des Tajo.

* * *

Am nächsten Morgen, dem letzten Maitage, sollte in der Kathedrale ein festliches Hochamt zu Ehren der Madonna del Sagrario stattfinden. Der Hochaltar blendete in verschwenderischer Kerzenfülle. Im Dämmerdunkel des riesigen Kirchenschiffes stand Kopf an Kopf das Volk und harrte geduldig der Stunde des Gottesdienstes. Längst hatte der Kardinalprimas unter dem purpurfarbenen Thronhimmel Platz genommen, längst war das Klanggewoge der Glocken verstummt, ja selbst der zelebrierende Priester schon beim Introitus der Messe — aber noch immer schwang Stille durch den heiligen Raum.

Das Volk wurde unruhig. Immer mehr Köpfe wandten sich der Orgelempore zu, von der kein Ton brach, immer mehr Augen starrten zu den silbernen Pfeifen empor, die stumm ins blaue Weihrauchgekräusel stachen. Murren wurde laut und schon verliehen etliche Stimmen ihrem Mißfallen kräftigen Ausdruck — da winkte der Kardinalprimas dem Stadtrichter, der sich sogleich mit einigen Knechten auf die Orgelempore begab, um nach der Ursache des langen Schweigens zu forschen. Noch ehe dieser dem hohen geistlichen Herrn Bericht erstatten konnte, verbreitete sich mit Windeseile unter dem Volke die Kunde, daß es dem Organisten trotz prall gefüllter Blasbälge nicht möglich sei, auch nur einen Ton auf dem Instrumente hervorzubringen.

Wie? Die Orgel, die unter Meister Perez' Händen in himmlischen Harmonien, Engelschören gleich, erbrauste, sollte plötzlich verstummt sein? — Nun ja, das Werk war alt, sehr alt sogar. Aber hat nicht gerade ihm Meister Perez die schönsten Melodien entlockt, die man je in Toledo gehört hat? — Der neue Organist, dieser Schleicher, dieser aufgeputzte Madrider, hat sie wohl schon in den wenigen Tagen seines Hierseins zuschanden gespielt! — Und schon wandte sich die allgemeine Empörung gegen den jungen Organisten, der den von einem Schlagfluß gelähmten Nachfolger des Meister Perez vertrat. In wenigen Augenblicken brach ein solches Lärmen und Tosen aus, daß der Kardinalprimas zornbebend aufsprang und ausrief: „Hier ist kein Stadthaus, sondern Gottes Bethaus!“

Erst nachdem er versprochen, daß eine genaue Untersuchung sofort eingeleitet werde, legte sich der Aufruhr und der Gottesdienst konnte in Ruhe zu Ende geführt werden.

Jedoch die Orgel blieb stumm nicht nur in den nächsten Tagen, sondern auch in den folgenden Monaten. Wohl berief das Domkapitel die ersten Meister des Königreiches zur Augenscheinnahme, ja selbst ein italienischer Orgelbauer, der zu jener Zeit gerade am Madrider Hofe weilte, arbeitete mit seinen Gehilfen Tag für Tag an dem Werke, wechselte Holz- und

Zinnpfeifen aus und brachte Neuerungen an den Registern und Manualen an. Einige Proben gelangen zur Zufriedenheit der Prälaten — dann verstummte die Orgel abermals. Das eingeforderte Gutachten, von sieben Meistern unterzeichnet, besagte, daß die Kompliziertheit des alten Werkes der neueren Wissenschaft noch nicht genügend vertraut, sowie menschliche Kunst der Merkwürdigkeit dieses Falles wohl kaum gewachsen sein dürfte und deshalb ihr Rat dahin ginge, die alte, verstummte Orgel durch eine neue, tönende zu ersetzen. Nach längerem Zögern gab endlich der Kardinal Portocarrerro den Auftrag, die Orgel in der Kathedrale abzubrechen.

Da — in der Nacht zum 22. November, dem Festtage der heiligen Cäcilia — riß ein unglaubliches Ereignis die Bürger Toledos jäh aus dem Schlafe. Eben hatte das Schlagwerk des Domes die zwölfte Stunde verkündet und die Nachtwache wanderte gerade mit im Mondlicht gespenstisch blinkenden Hellebarden über den einsamen Platz — da begannen die Fenster der Kirche plötzlich in goldenem Lichtscheine aufzuglühen. Wie zur Bildsäule erstarrt standen die Knechte. Ein Sausen und Summen hob an und dann brausendes Orgelspiel. Im ersten Schreck und in ihrer Ratlosigkeit stürzten die Knechte zum Portal der bischöflichen Residenz und schrien: „Feuer!"

Wenige Minuten später eilten schon die Leute aus den umliegenden Häusern. Drängten sich angstbleich zusammen und starrten mit furchtsamen Augen auf den hell erleuchteten Dom. Irgendwo wimmerte eine Feuerglocke. Trieb notdürftig bekleidete Menschen aus dunklen Gassen. Der Domplatz füllte sich. Eine Menschenmauer schob sich langsam, zögernd an die Kathedrale heran. Fassungslose Augen überliefen den ehrwürdigen Bau mit seinen Spitzbögen, seinen Krabbengirlanden, seinen hochgewölbten Fenstern, darin eine Fülle von Licht lag. Und dann diese Musik! Wie das Donnern der Meereswogen wälzten sich die Akkorde fort, getragen von gewaltigen Bässen und umjubelt von Trillern und Läufen. Macht und majestätische Größe kündeten sie, gaben Raum der Erkenntnis: Alle irdische Kunst ist nur ein ärmliches Gleichnis der himmlischen. Da stürzten Frauen auf die Knie, Männer schlugen unter dem Schauer des Überirdischen Kreuze oder zwangen die Hände in Gebetsform und nur eine unschuldige Kinderseele fand den Weg der Erklärung: „Der liebe Gott spielt!"

Unter dem Torbogen der bischöflichen Residenz zuckten Windlichter auf. Die Stadtwache brach eine Gasse für den Kardinal, der in Begleitung des Domkapitels und einiger Dominikanermönche den Platz überquerte. Mit lauter Stimme befahl er die Kathedrale zu öffnen. Aus der Menge löste sich die Gestalt des Küsters. Am ganzen Leibe zitternd kam er der Aufforderung nach. Weit sprangen die knirschenden Torflügel auf — — —

Das ganze Innere der Kirche, vom prachtvoll eingelegten Steinboden bis hinauf zum Schlußstein des riesigen Gewölbes mit seinen märchenhaften Steingeschöpfen — alles war übergoldet von einem Meer von Licht. Einen Augenblick schien selbst der Kardinal fassungslos zu sein, da er einige Schritte zurückwich. Dann aber — die Orgel schwieg jetzt — stieg er mutig die Stufen hinan. Betete mit lauter Stimme die Beschwörungsformeln für Geister. — In diesem Augenblicke setzte die Orgel wieder ein. Über einen Hymnus, von Engeln gegeigt, spann sie eine ganz eigenartige psalmodierende Melodie. Gamba und Flöte brachten neue Motive, während sich die altkirchliche Weise in den Baß verlor, der sie alsbald wieder in neuer Form emportrug. Immer mehr Register unerschöpflichen Wohlklanges wurden gezogen, immer mehr Stimmen vereinigten sich zu einer Säule strahlender Töne. Ein Loblied von nie vernommener Schönheit und Fülle der Themen umjubelte die Madonna del Sagrario. Kirchenschiff, Säulen, Ampeln, Fenster — alles schien in den erhabenen Tonwellen mitzuschwingen. Selbst der Domplatz, darauf die Menge mit dem Kardinal auf den Knien lag, erbebte leise unter der Wucht dröhnender Bässe.

Langsam, in feierlichem Rhythmus, verebbte das Tonmeer. Die meisten Stimmen erloschen. Nur zwei klangen in eine schlichte Weise aus. Glitzerfein, wie zart silbrige Glöckchen, troff sie hernieder — — — Die Toledaner hoben plötzlich die Köpfe. Sahen einander ungläubig in die Augen. Nickten. Schüttelten die Häupter wie nach einer Täuschung. Doch gleich

darauf nickten ſie wieder einander zu, flüſterten — — Eine Welle der Erregung wogte durch die Menge und dann ſtieß der einſtimmige Schrei daraus hervor: „Meiſter Perez! Meiſter Perez ſpielt!"

Ja, das war die Lieblingsweiſe des guten Meiſter Perez, mit der er ſtets die Monſtranz, die heilige Hoſtie umſpielte! Allen war ſie vertraut, alle kannten ſie wie ein Volkslied, eine Kinderweiſe — — — „Meiſter Perez! Meiſter Perez!"

Ein trillernder Ton ſchwang ſich jubelnd zur Höhe, verhallte im Gewölbe — — da holte der Hammer im Glockenturme zum Schlage Eins aus. Im gleichen Augenblick tauchte das Kircheninnere in tiefe Dunkelheit und Schweigen. Nur das ewige Licht vor dem Tabernakel ſchwang in ſehnſüchtigem Rhythmus den verſtummten Klängen der Geiſterorgel nach.

* * *

Wie ein Lauffeuer verbreitete ſich am nächſten Morgen in Toledo die Kunde des mitternächtlichen Wunders. Allüberall auf Straßen, Gaſſen, Brücken und Baſtionen ſtanden Menſchen zuſammen, um das unglaubliche Ereignis mit ſüdländiſcher Lebhaftigkeit zu beſprechen. Nicht mindere Aufregung hatte das myſteriöſe Spiel der Domorgel den geiſtlichen Behörden verurſacht. Seit der zweiten Nachtſtunde tagten die Kongregationen der 32 Klöſter von Toledo ununterbrochen und im erzbiſchöflichen Palaſt war bereits ein heftiger Kampf der Meinungen unter den Mitgliedern des Inquiſitionstribunals entbrannt. Das die Kathedrale belagernde Volk erhielt ſtändig Zuwachs. Sämtliche Eingänge waren verſchloſſen und außerdem noch von ſtarken Wachen beſetzt. Die Erregung der Maſſen wuchs ſtündlich. Erreichte beinahe ihren Höhepunkt, als der junge Domorganiſt in Begleitung mehrerer Prälaten und Notare der Inquiſition aus der Kirche trat und auf hundert einſtürmende Fragen nur mit einem Achſelzucken und der Bemerkung antworten konnte, die Orgel gebe nach wie vor keinen Ton von ſich. Darüber erhob ſich ein ſolches Lärmen und Geſchrei, daß die Wachen die Hellebarden ſenkten, da ſie einen Angriff auf die Kirchentüren befürchteten. Plötzlich trat Stille ein. Ein Mann war auf den Brunnenrand des Santiagobrünnleins geſprungen und hielt eine längere Rede. Sie wurde durch einen Aufſchrei jäh abgeriſſen: „Meiſter Perez iſt ein Heiliger! Gott bezeugt es!"

Niemand wußte, woher der Ruf gekommen. Aber wie in Ekſtaſe griff ihn das Volk gierig auf und alsbald brandete er gleich einem Feldgeſchrei tauſendſtimmig zu den Fenſtern des erzbiſchöflichen Palaſtes empor. Endlich zeigte ſich dort der allbeliebte Dominikanerprediger Jeſus Ramon Aguila. Er hob beſchwörend die Hände und, nachdem langſam Ruhe eingetreten, verkündete er: „Geliebte in Chriſto! Vertrauet gläubig auf die Gerechtigkeit der heiligen Inquiſition, die ſoeben beſchloſſen hat, eine ſtrenge Unterſuchung der Schuldfrage des Meiſter Perez und der Urſachen des nächtlichen Vorfalles einzuleiten. Und nun bitten wir euch, geht in Frieden an euer Tagewerk. Der Segen des Herrn wird euch begleiten!"

Kurz darauf begann die große Angelusglocke den Mittagsgruß zu läuten und ſo verlor ſich allmählich der Volkshaufen.

Die nächſten zwei Wochen verliefen ruhig. Erſt die Nacht auf den 6. Dezember brachte eine Wiederholung der Geiſtermuſik. Jedoch wagte ſich diesmal niemand aus den wohlverſchloſſenen Häuſern; denn ein in dieſer Jahreszeit nie beobachtetes Gewitter wütete über Toledo. Sturzbäche entſtrömten den Schleuſen des flammenden Himmels und ohrenbetäubendes Krachen der ſich überſtürzenden Donner ſchien den Tag des Jüngſten Gerichtes anzukündigen. Doch durch den Aufruhr der entfeſſelten Elemente drangen ſiegreich die brauſenden Jubelklänge der Geiſterorgel und ſelbſt die Quaderſteine der Kathedrale leuchteten phosphorhaft durchglüht vom Lichte, das aus dem Kircheninnern brach.

Am nächſten Morgen warf ein Kapuzinermönch eine Aufſehen erregende Erklärung des nächtlichen Ereigniſſes von der Kanzel und alsbald wußte jedes Kind, daß Meiſter Perez in der verfloſſenen Nacht ſeinem Namenspatron St. Nicolo zu Ehren die Orgel geſpielt habe.

Dieſe plötzliche Stellungnahme der Kapuziner zog eine Spaltung der Kongregationen, ja ſelbſt des hohen Tribunals nach ſich. Hier drängten vor allem die Dominikaner auf Exor-

zierung[4] der Orgel und, wenn nötig, der ganzen Kathedrale und fanden hiefür eine kräftige Unterstützung bei den Familiares, besonders der Partei Don Fernando de Vegas. Aber der Kardinal, obgleich selbst aus diesem Orden hervorgegangen, setzte den Bestürmungen seiner Freunde Widerstand entgegen. Klugheit zwang ihn zur Vorsicht. Hatte er doch von Seiner Majestät dem König und dem päpstlichen Nuntius in Madrid Nachrichten empfangen, die besagten, daß die Erregung Toledos bereits auf Madrid übergegriffen habe, und die Jesuiten, die erbittertsten Gegner der Dominikaner, Anstalten träfen, gegen deren unumschränkte Herrschaft in der Inquisition Sturm zu laufen. Im Volke sprach man öffentlich von der unschuldigen Verurteilung des Meisters Perez, und eine anonyme Schrift pries ihn bereits als Märtyrer der in Spanien geknechteten Menschheit. Indessen — noch war nichts erwiesen. Aber der Fall Perez fing an, der Kirche gefährlich zu werden, soferne sie nicht bald eindeutige Stellung dazu nahm. Und so gab der Kardinal Auftrag, mit möglichster Beschleunigung die Untersuchung der erneut geprüften Schuldfrage des Meisters Perez zu Ende zu führen. Zu den Vorgängen in der Kathedrale verbot er vorerst jede Stellungnahme der geistlichen Behörden.

So nahte Weihnachten heran. Die Hahnenschrei-Mette am Heiligen Abend im Dom sah eine ungeheure Menschenmenge. Der Kardinal Portocarrerro selbst hielt die Messe. Gegenüber seinem Thronsessel hatte der Chor Aufstellung genommen, da die Orgelempore verschlossen blieb. Der Schlüssel war dem Befehlshaber der heiligen Hermandad, Don Fernando de Vega, zur Verwahrung übergeben worden.

Eine blaue Wolke von Weihrauch lagerte über dem andächtigen Volke, welches das Evangelium von der Geburt unseres Herrn mit lautem Jubel, Schellengeklingel und Kastagnettenlärmen begrüßte. Dann aber zog weihevolle Stille durch das riesige Kirchenschiff. Die Priester am Hochaltare warfen sich auf die Knie zur heiligen Wandlung. Feierliches Glockengeläute. Der Kardinal hob die Hostie . . .

Wie ein Blitzstrahl den Himmel aufreißt, so fiel in diesem Augenblick mit rauschenden Akkorden die Orgel ein. Sang in hundert Tönen gleichzeitig ein „Gloria in excelsis Deo", wie nie ein menschliches Ohr es je vernommen! Aus den metallenen Pfeifen, die himmlischen Glanz versprühten, jauchzte, jubelte, klagte und tröstete es, aufsprengend alle Tore der Sehnsucht und Freude. . . . Oh, welch ein Meer unendlichen Wohlklanges! — Wie rauschten die Harfen der Seraphine, dröhnten die Posaunen der Erzengel! — Zur Sprache Gottes wurden Steine und Menschen . . . die Woge eines ewigen Akkordes gebar das Licht der Welt, das dort, auf dem Arme der seligsten Jungfrau, lächelte . . . winkte . . .

Da schrillte von der Orgelempore ein Schrei. Ein Schrei des Entsetzens. Gräßliches Aufheulen folgte — dann ein dumpfer Fall. Mitten in der lieblichen Weise von Meister Perez brach die Orgel ab. Ihr Licht erlosch.

Menschen stürzten zum Aufgange der Empore. Die Tür klaffte weit auf . . . und da brachten schon einige den blutentstellten Leib Don Fernando de Vegas. Seine Rechte hielt noch den blutigen Dolch umklammert. . . .

„Wer hat ihn getötet? — Was ist los? — Wer wurde ermordet?"

Grauen brach eine Gasse in die sich stauende Menge. Stadtknechte wollten den Schwerverwundeten aus der Kirche tragen. Doch im Mittelschiff, im Angesicht des strahlenden Hochaltars und der harrenden Geistlichkeit raffte sich plötzlich Don Fernando de Vega mit letzter Anstrengung empor. Aus blutspeiendem Munde brachen die Worte: „Ich bekenne . . . . den Meister Perez fälschlich der Hexerei angeklagt zu haben . . . aus Rache . . . da er mir seine Tochter verbarg, die ich begehrte . . . bekenne, daß ich falsches Zeugnis wider ihn ablegen ließ und . . . um ihn sicher zu treffen, verbarg ich selbst jenes Buch der Teufelsanrufung in seinem Hause. So wurde er der Hexerei überführt. . . . Aber Gott ist gerecht! Er ließ Meister Perez die Orgel weiterhin spielen . . . ich allein wußte es . . . drei Tage, nachdem er den Scheiterhaufen bestiegen hatte, erschien er mir im Traume . . . Als er heute wieder spielte,

[4] Teufelsaustreibung.

schlich ich mich auf die Empore ... er saß vor der Orgel, lächelte mir zu ... das brachte mich zur Raserei. Ich sprang ihn an, stieß mit dem Dolch nach ihm .... eiskalter Hauch warf mich zurück ... ich stürzte ... stürzte in die eigene Waffe ... Aug um Aug ... Zahn um Zahn, so steht es ..."

Mit einem gurgelnden Laut brach er jählings zusammen. Noch ein letztes Röcheln — dann floh seine Seele aus dem Leibe, um vor den himmlischen Richter zu treten.

Die Geisterorgel blieb stumm für immer. Ein neues Werk preist heute in der Kathedrale zu Toledo Gottes Macht und Herrlichkeit.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Köln bot als wesentliches musikalisches Ereignis, wenn auch nach längst erfolgtem Abschluß der „offiziellen" Konzertzeit, die Erstaufführung der „Heiligen Elisabeth" von Joseph Haas, der persönlich, ebenso wie sein Textdichter, der Aachener Pfarrer Dauffenbach, die begeisterte Zustimmung der, in der großen Meßhalle versammelten Zuhörergemeinde entgegennehmen durfte. Auch hier hinterließ das tieferfühlte und mit meisterlicher Kunst aufgebaute Werk den Eindruck echter, deutscher Musik, die ihren Zweck, zum ganzen Volke zu sprechen, in jeder Weise erreicht. Auch Hermann Abendroth, der die 800 Mitwirkenden im Banne seiner Dirigentenkunst hielt, ebenso Amalie Merz-Tunner als Interpretin der Elisabeth, verdienten sich den Dank des Auditoriums. Der unermüdliche Dirigent bot am gleichen Platze zwei volkstümlich gehaltene Konzerte, aus deren Vortragsfolge hier Hans Pfitzners zwei Fragmente aus dem „Herzen" und Richard Straußens Klavierburleske, von Baumgartner ausgezeichnet gespielt, hervorgehoben sein mögen, nicht minder Wagner-Wesendonckgesänge, von Johanna Hesse nachgestaltet. Am Rathaus ließ Abendroth dann noch als Abendmusik neuere, unterhaltungsmäßige Stücke erklingen, so die Straußsche „Schöne Donau", dazu, von Hela Jamm aus Zürich gespielt, Svendsen und Hubay. Stark in den Vordergrund trat in diesen Wochen auch die Hochschule für Musik: im Opernhaus gab sie Lortzings wunderschöne „Undine", wobei sich Anneliese Schäfer, Wilhelm Otto, Paul Lodder, Gustav Loose, Walter Kocks und Th. Heidmann auszeichneten und Prof. Ehrenberg erneut als musikalischer Einstudierer und Leiter stärkste Zustimmung gewann. Das Werk mußte sogar wiederholt werden. Im Gürzenich stellten sich an den Abschlußkonzerten der Hochschule eine Reihe aussichtsvoller Talente vor, von denen besonders zu nennen wären: Grete Müsse (Alt), Ria Schaeben (Alt) aus der Klasse Maria Philippi, vor allem die erstgenannte mit einer prachtvollen Stimme und reifer Musikalität ausgestattet, dann die, von Bram Eldering ausgebildeten Geiger Hans Byvanek, Ernst Eichel, Lily Metzner, Isabella Schmitz, Myra Meyer-Verhoven, die Pianisten Israel Hoffmann-London, Nathan, H. O. Schmidt, Eva Rößner aus den Klassen Erdmann, Dahm, Wittels, weiter die von Prof. Chao, der die Hochschule leider wieder verläßt, unterrichteten Sänger Kocks und Rolfs und schließlich drei junge Komponisten der Klassen Jarnach und Lemacher: Kirchhelle mit einer Orgelpassacaglia, A. Thate mit einer solchen für Orchester und Luig mit einem Violinorchesterstück, alle noch in der Stilentwicklung begriffen, jedoch mit gutem handwerklichen Können versehen. G. Classens leitete die, vom Anstaltsorchester ausgezeichnet gespielten Werke bezw. begleitete die Solisten. Joseph Pembaur spielte im Auftrag der Kölner Deutsch-italienischen Kulturanstalt Werke von Liszt, die italienische Landschafts- oder Kunstanregungen verfolgen. Bei aller Bewunderung für den Pianisten und Musiker bedauert man, daß er seine Kraft nicht auch einmal in den Dienst schaffender Zeitgenossen stellt, wie das sein Abgott Liszt doch in vorbildlicher Weise getan! Im Rheinpark gab die Notgemeinschaft rheinischer Opernkräfte zusammen mit dem, aus Arbeitslosen unter Kpm. Erich Walter gebildeten Kölner Konzertorchester eine ge-

diegene Aufführung von Mozarts „Bastien und Bastienne", wobei sich um die stilvolle Wiedergabe Lotte Grimm, Wally Maria Fouquet und Erich Rauch verdient machten. Solche Freiluftaufführungen wertvoller Werke sollten noch weit mehr als bisher ausgebaut werden! Im Westdeutschen Rundfunk ist es durch die Beurlaubung des Orchesters still geworden. Zu erwähnen wäre die Wiedergabe der Tagorelieder von Julius Weismann, dem feinsinnigen Freiburger Lyriker, dann neuer Klaviermusik durch Dr. Dejmek, dazu das Erstauftreten des Gedok-Quintetts, einer Vereinigung einheimischer Sängerinnen. Haydns schönes, aber wenig gehörtes Oratorium „Die Heimkehr des Tobias" bot der Chor des Rundfunks unter Zimmermann. Ein Brahmskonzert gab Dr. Raabe aus dem Aachener Kurhaus. Im Rundfunk erschien außerdem persönlich Hans Pfitzner, der zusammen mit Gisela Derpsch Proben seiner Lyrik, auch solcher seiner allerneuesten Schaffenszeit vortrug. Pfitzner wird, wie er mitteilte, demnächst sein cis-moll Streichquartett in eine Sinfonie umwandeln. Den ersten Satz hat der Komponist bereits fertiggestellt. Im Rahmen eines Beethovenabends des von Dr. Buschkötter geleiteten Orchesters spielte H. H. Wetzler Beethovens G-dur Klavierkonzert, das er mit einer eigenen Kadenz versehen hatte. Konzertmeister Heinrich Pensis erwies sich in einer Sonate von Vreuls und einer solchen Pizzettis erneut als hervorragender Musiker, ebenso wie drei von Liselotte Mann mit herrlicher Stimme gesungene Lieder dieses Deutschluxemburgers seine schöpferische Begabung ins Licht rückten.

In Elberfeld und Barmen werden sich die beiden Konzertgesellschaften zu gemeinschaftlicher Konzerttätigkeit zusammenschließen. Nach Hoeßlins Fortgang wird zunächst Helmut Schnakenburg einige Konzerte leiten. Weitere Entscheidungen stehen noch aus. In Essen bot die Folkwangschule, deren Tanzgruppe unter Kurt Joos unlängst beim Pariser Wettstreit den ersten Preis errang, alte Kammermusik auf historischen Instrumenten (Bach, Purcell, Schein, Schenk, Fischer) und der Kammerchor unter Hardörfer brachte alte Chorstücke zum Vortrag. In Düsseldorf, wo sich Stadt und Md. Weisbach endlich gütlich geeinigt haben (Weisbach behält einige Gastkonzerte), brachte im Benrather Schloß der Bachverein unter Dr. Neyses Musik von Bach, Couperin, Mozart, Dittersdorf stilvoll zur Wiedergabe. Hagen muß seinem Orchester eine Abfindung zahlen, will jedoch die Sinfoniekonzerte beibehalten. Intendant Smolny verabschiedete sich von seiner dankbaren Gemeinde, ebenso eine Reihe seiner Mitwirkenden. Der verbleibende Rest will unter dem stellvertretenden Intendanten Baron von Keller die Bühne auf genossenschaftlicher Basis weiterführen. Die Städte Münster und Osnabrück, (in dieser Zusammenstellung durch den Westfälischen Frieden bekannt), haben sich zu einer Opernplanwirtschaft zusammengeschlossen, deren Leiter Dr. Fritz Berend sein wird. Sechs Dirigenten stehen in engerer Wahl um die Nachfolge Dr. von Alpenburgs, darunter auch der sehr tüchtige Peter Schmitz (früher Dessau und Meiningen). Zwei davon sollen die Winterkonzerte bestreiten um dann den endgültigen Mann zu stellen. In Wiesbaden schob der scheidende Intendant Paul Bekker die Schuld für das Debacle seiner Wirksamkeit der Presse (war er nicht einmal selber Pressemann?) und der Kurzsichtigkeit des (sozialistischen!) preußischen Finanzministers Klepper zu, der einer Delegation von Bühnenarbeitern (seltsame Art, Delegationen für künstlerische Werbezwecke zusammenzustellen), erkärt habe, „der Staat habe mit Kultur nichts zu tun, dergleichen müsse der privaten Initiative überlassen bleiben". Der, anstelle Boelkes nach Wiesbaden berufene Karl Rankl, der sich eifrigst um die radikalmoderne Musik in Konzerten bemühte, sollte für Denzler an die Berliner Städtische Oper berufen werden. Seine Berufung wurde aber rückgängig gemacht, da Rankl in einem Aufsatz der „Welt am Abend" erklärt haben soll, jedes Auftreten eines Arbeitergesangvereins müsse zur machtvollen proletarischen Kundgebung und Agitation werden. Man fragt sich nur, weshalb diese Edelbolschewisten nicht nach ihrem russischen Paradiese abwandern, wo man freilich statt der eigenen Dirigenten ausländische die Arbeit machen läßt! In Duisburg droht die geplante gemeinschaftliche Theaterwirtschaft mit Bochum an der Frage des Gehalts für Intendant Dr. Saladdin Schmitt zu scheitern. Man hat nun den Reichskommissar Dr. Bracht angerufen, da an der bisherigen „prominenten

Höhe" jenes Gehalts von seiten vieler Duisburger Musikfreunde Anstoß genommen wird. Wahrscheinlich wird man es bei einem Übergangsvertrag bewenden lassen. Die Theatergemeinschaft Krefelds mit Gladbach-Rheydt scheint ebenfalls am Kostenpunkte totgelaufen. Man wird das gekündigte Krefelder Orchester in kleinerem Rahmen neu aufbauen und wegen der Städtegemeinschaft neue Verhandlungen anbahnen. Triers wird dagegen in der Weise erhalten bleiben können, daß der Frankfurter Bühnenvolksbund, das dortige Künstlertheater und das Rheinische Städtebundtheater in Neuß Aufführungen mitübernehmen.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Zum erstenmale hörten wir eine „Symphonia technica" des in Wien lebenden ungarischen Komponisten Eugen Zador; es ist ein recht unterhaltliches Stück, besonders für ein nicht musikalisch belastetes Gemüt, und zeigt wieder einmal, was die Musik doch alles ausdrücken kann (oder soll): den Bau einer Brücke (als 1. Sinfoniesatz), dann das von Windstößen unterbrochene Säufeln einer Telegraphenstange (Andante), ein Wasserwerk, mit den Reibungen der Turbine usf. (als Scherzo), endlich die Arbeit in einer Fabrik (als Finale). Man muß gestehn, daß der Komponist auch in diesem Werk unstreitige Begabung verrät und sie mit gutem Witz anwendet, nur dauert der Witz etwas lange, wenn er über vier Sinfoniesätze „ausgewalkt" wird, und hinterläßt endlich doch nur den Eindruck einer blendenden Geräuschtechnik.

Serge Koussevitzky, der aus Rußland stammende, vom Kontrabassisten zum berühmten Dirigenten aufgestiegene Liebling der Amerikaner, leitete bei uns ein Konzert der Philharmoniker; er scheint besonders die lyrischen Partien zu bevorzugen, die er außerordentlich zart und verfeinert herausbringt, ohne aber den gewaltigen Steigerungen und Temperamentsausbrüchen, wie sie Tschaikowskys V. Sinfonie verlangt, etwas schuldig zu bleiben. — Ein Festkonzert zu Ehren der in Wien abgehaltenen VII. Tagung des Kongresses der Autoren und Komponisten leitete Weingartner mit gewohnter Leichtigkeit (die hier allerdings auch auf die Programmwahl übergegriffen hatte), Sicherheit und Eleganz. — Ein Orchester von 455 Geigern 130 Celli und Bässen, 120 Holzbläsern, 125 Trompeten etc., 45 Schlagwerken und — 125 Zithern, kurz das „Konzert der 1000 Musiker" gab es unter der Leitung von Johann Strauß Enkel — und da soll einer noch etwas gegen die „Musikstadt Wien" sagen!

Zu der köstlichen Posse Nestroys „Das Haus der Temperamente", die das Burgtheater in Neubearbeitung brachte, hatte Julius Bittner eine moderne Musik geschrieben; es zeigt sich, daß dem vielseitigen Komponisten das opernparodistische Moment, das in Nestroys Quodlibets verlangt wird, sehr gut liegt. Schließlich sei als „Ereignis" die „Schöne Helena" Max Reinhardts in der Volksoper erwähnt; daß es nicht mehr die „Schöne Helena" Offenbachs ist, sondern, wie man sagt, ein „echter Reinhardt" (was heute allerdings kein uneingeschränktes Lob mehr besagt), das kann man sich denken, — und das mußte natürlich auch die Musik Offenbachs verspüren, die hier nicht mehr dominiert, sondern einer albernen Kurfürstendamm-Revue mit möglichst viel nackten Beinen sich unterzuordnen hat und dabei, wie bei Reinhardt üblich, in Einzeleffekte zerpflückt und zerzaust wird.

Die Staatsoper brachte umstudiert „Rigoletto" unter Arturo Lucon, ferner „Carmen" und die „Tote Stadt" mit Egon Pollak als Gastdirigenten; bei den ersten beiden fällt es auf, daß die Hauptrollen durch Gäste besetzt waren, obgleich wir mit den Kräften unseres eigenen Ensembles gleich gute Leistungen hätten erzielen können. Das war zum mindesten nicht ökonomisch, aber man liebt es jetzt besonders, die Aufführungen durch Gastspiele zu würzen: so gab uns Frieda Leider aus Berlin eine Brünnhilde von hohem Stil und edler schauspielerischer Gebärde, erzmusikalisch und im Gesang fesselnd durch eine selten feine Bindung der Töne; nicht minder plastisch gestaltet in Wort und Ton war der Loge Fritz Wolfs; ein Meister des musikdramatischen Ausdrucks ist auch Friedrich Schorr als Wotan.

Willi Domgraf-Faßbänder, ein hochintelligenter Künstler, gab den Rigoletto, Armand Tokatyan mit seiner warmen kultivierten Stimme den Herzog und den Don José.

Unter eigentümlichen Umständen vollzog sich ein Gastspiel von Tito Schipa: da man sich mit ihm nicht über die Rolle einigen konnte, in der er auftreten sollte, richtete man für ihn ein Konzert in der Oper ein, mit einem kunterbunt zusammengewürfelten, meist nur auf Eitelkeitswirkung abzielenden Programm. Dem Prestige unserer Oper sind solche Neuerungen ebensowenig abträglich, wie die Duldung der hochmütigen Unverfrorenheiten des Herrn Jan Kiepura, der, gegen die gute Tradition des Hauses und gegen den Willen des Kapellmeisters, eine Wiederholung seiner Glanz-Arien dadurch erzwingt, daß er sie einfach von selbst neu intoniert und so das Orchester nötigt, einzufallen. Wer hätte sich das unter Richter oder Mahler erlauben dürfen?!

Zu meinem letzten Bericht ist nachzutragen, daß man dem X. Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik schandenhalber auch ein „Geistliches Konzert" angeschlossen, es aber gleichsam nur so nebenher hatte laufen lassen; auch die Kritik beachtete es kaum, obwohl dabei wertvolle Stücke lebender moderner Kirchenkomponisten aufgeführt wurden in einem reichen und vielfarbigen Programm: die Choralvariationen von David, eine große Zahl von Chören, u. z. kontrapunktisch wirkungsvoll gestaltete von Karl Krafft, melodievolle von Adolf Pfanner, sehr schwierige von Karl Koch, und den eindrucksstarken „Gesang der Armut" des jung verstorbenen Italieners Giulio Bors; sodann die prachtvolle 2. Kirchensonate von Joseph Haas, die „Brautmesse" für Sopran (Hanna Schwarz), Violine (Erny Alberdingk) und Orgel (Karl Walter) von Otto Jochum, die Herbes und Inniges aneinanderreiht, endlich Teile aus der großen und schwierigen „Missa Gaudens Gaudebo" von Joseph Lechthaler.

Ein von der „Scola Austriaca" für Kirchenmusik veranstalteter Kompositionsabend des jungen Turiner Meisters Ettore Desderi, eines Schülers von Pizzetti, brachte Kammermusik aller Gattungen: eine Violin-Klavier-Sonate von leidenschaftlichem, dramatischem Charakter, eine ebenfalls interessante, aber weniger dankbare Rhapsodie für Cello und Klavier, die große technische Anforderungen an die Spieler stellt; ferner Motetten für gemischten Chor a cappella, von edler Einfachheit mit prächtigen, neu wirkenden Steigerungen, und schließlich Gesänge für Bariton und Orgel, (in Klavierbearbeitung des Komponisten), die er „Cantica Propitiatoria" nennt, alles von echt südlicher Sonne erfüllt.

Desderi saß selbst am Klavier und konnte sich, gemeinsam mit den, seine Sache aufs Beste verwaltenden, übrigen Ausführenden: (Erny Alberdingk-Violine, Erik Skeel Gjörling-Cello, Elemer v. John-Bariton und Prof. Weißenbäcks Kammerchor) großen Erfolgs erfreuen. Begrüßenswert wäre es, wenn man nun auch in Wien Bekanntschaft mit seinen größeren Orchesterwerken machen könnte, die in Deutschland schon mehrfach glänzend besprochene Aufführungen erlebten.

Ein Wort muß schließlich doch auch noch gesagt werden über den in Wien abgehaltenen internationalen Wettbewerb für Violine und Gesang, da er auch im Ausland sein Echo gefunden hat. Indessen stand dem Effekt, daß man ein paar tüchtige Geigenvirtuosen und schöne Gesangstimmen kennenlernte, so viel Bedenkliches, ja Beklagenswertes gegenüber, daß das, was ich im Folgenden darüber andeuten will (es ließen sich Bände schreiben!), mehr eine Warnung vor Wiederholung des Experiments, als eine Aneiferung dazu sein muß. Ja, ich möchte für meine Person ganz energisch gegen die Wiederholung der so bedenkenlosen Durchführung einer den Ruf Wiens so stark berührenden Sache protestieren, — nicht im Namen der Stadt, auch nicht im Namen der Kritik, die zum größten Teil in den unkritischen Begeisterungsjubel eingestimmt hatte, sondern als Anwalt jener Schar junger Künstler, die man herbeigerufen und in die schönsten Hoffnungen gewiegt, dann aber mit grausamer und unberechtigter Strenge zurückgewiesen hatte. Dieses Heer von Enttäuschten und Entmutigten bestand durchaus nicht aus lauter Unbegabten und Stümpern, und es war in seinem Recht, wenn

es am Wettbewerb teilnahm, denn in der verlockenden Werbeſchrift, die in allen Kulturſprachen und in aller Herren Länder verſandt wurde, waren ausdrücklich neben „talentierten Schülern auch ſtimmbegabte Autodidakten“ zum Wettbewerb eingeladen worden. Es wurde alſo bei dieſem Tournier von vornherein mit ungleichen Waffen gekämpft, und die unſchuldigen Opfer waren eben jene „zwar talentierten, aber unfertigen Schüler“, für die der ganze Wettbewerb gedacht war, an die man aber plötzlich die gleich hohen Anforderungen ſtellte, wie an die bereits Bühnenreifen und Arrivierten. Ein zweiter Widerſpruch gegen die Bedingungen der Werbeſchrift ergab ſich aus der nicht vorausbedachten hohen Zahl der Angemeldeten: man ſchaltete nach der Vorprüfung plötzlich eine zweite, noch ſchärfere Prüfung ein, um möglichſt viele der faſt 700 Geſangskandidaten loszuwerden. So kopflos und dilettantiſch war die Organiſation dieſes Sängerwettbewerbs, daß man nicht einmal — was jeder halbwegs erfahrene Geſangslehrer bei der Einteilung ſeiner Schüler tut — nach dem Grade der Fortgeſchrittenheit oder nach Stimmfächern ſchied. Große und kleine Stimmen, ſelbſtſicher auftretende Bühnenſänger und ſchüchterne Anfänger ſangen durcheinandergemiſcht wie Kraut und Rüben, und zwar jeder, was er wollte. Kein Wunder, wenn die Mitglieder der Prüfungskommiſſionen ſelbſt verwirrt wurden und nicht mehr wußten, nach welchen Geſichtspunkten ſie prüfen ſollten.

Man darf ſich aber auch nicht wundern, daß die Zurückgewieſenen ſich gegen eine ſolche Form des Wettbewerbs in der temperamentvollſten Weiſe auflehnten. Sie beklagten ſich über die Nichteinhaltung der Bedingungen, ſprachen von Irreführung, von der Anlockung Fremder aus materiellen Gründen (die Taxe betrug für Inländer 50 Schilling, für Ausländer das dreifache), drohten mit Prozeſſen und Ohrfeigen — — —. Es erhebt ſich die Frage: Geht es denn an, daß man die Durchführung einer ſo weittragenden künſtleriſchen Angelegenheit, zu der die Regierungen fremder Staaten ihren Angehörigen aktive Förderung zuteil werden ließen, indem ſie ſie mit Reiſeſubventionen zum Wettbewerb nach Wien ſchickten, einfach einem — Agenten überläßt und amtlicherſeits dem heilloſen Wirrwar ruhig zuſieht?

Wer verantwortet es, daß viele Hunderte junger Künſtler entmutigt und enttäuſcht, ja in ihrem Weiterſtudium gefährdet, alſo ſelbſt materiell geſchädigt worden ſind? Von den 700 angemeldeten Sängern und Geigern ſind infolge der kurzſichtigen und leichfertigen Durchführung dieſes „Wettbewerbs“ bloß 30 zu einer Anerkennung gelangt. Hatte Wien es nötig, ſich im künſtleriſchen Nachwuchs der Welt ſechshundertſiebzig Todfeinde zu ſchaffen?

Die Löſung des muſikaliſchen Silben-Preisrätſels

von Fritz Stege, Berlin (Juniheft 1932).

Aus den genannten Silben waren die nachſtehenden 25 Worte zu finden:

1. Walzertraum
2. Eremit
3. Lamond
4. Tuba
5. Wieland
6. Intrade
7. Reſponſorium
8. Deborah
9. Diabelli
10. Univerſitätsſtudium
11. Requiem
12. Canarie
13. Heckel
14. Modus
15. Ugolini
16. semplice
17. Irrelohe
18. Kaſſation
19. Expreſſioniſt
20. Negroſongs
21. Tremulant
22. Fiſtula
23. Lyceum
24. Anthem
25. Mordent

Die Anfangs- und Endbuchſtaben dieſer Worte ergeben nachſtehenden muſikaliſchen Ausſpruch Ciceros in der freien Überſetzung von F. Stege:

„Welt wird durch Muſik entflammt,
da dem Himmel ſie entſtammt.“

War es die Muße der Ferienzeit, war es die Schwierigkeit der Aufgabe, die dieſem Rätſel eine beſondere Beachtung zuwenden ließ? Zahlreiche Briefe gingen uns zu, aus denen wir insgeſamt 63 richtige Löſungen zählen konnten. Darunter entſchied das Los:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—) für Maria Keyl, Musiklehrerin, Neiße;

einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Paul Schwarz, Pastor, Glogau i. Schl.

einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Albert Baust, Musiklehrer, Karlsruhe i. B.

je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Studienrat Georg Amft, Habelschwerdt — Alex Grimpe, Hamburg — Karl Meinberg, Dirigent, Hannover und Wilhelm Steinheuser, Organist, Recklinghausen.

Bei den Einsendungen fällt ferner auf, daß der Cicero'sche Spruch eine ganze Reihe, zum Teil sehr guter Kompositionen zum Leben erweckte, während uns Dichtungen kaum zugingen. Es ist zu schade, daß wir diese Einsendungen nicht zur Kenntnis unserer Leser geben können, doch werden es die Beteiligten wohl verstehen, daß wir in unserer ZFM, die ja viele Aufgaben hat, immerhin nur einen kleinen Raum für die heitere Rätselecke abzweigen können.

An erster Stelle steht diesmal der unseren Lesern ja nun schon bekannte junge Helmut Bräutigam aus Crimmitschau mit einer „Cantata vom lob der fraue Musicae, gantz lieblich und zierlich gereimet und gesetzet zum nutzen und ergetzen aller musici, zu singen und auf instrumenti zu spielen von clarmente sponso", die mit Eilbrief gerade noch vor Torschluß hier eintraf mit den erklärenden Zeilen: „... Ich arbeite nämlich augenblicklich bei den Bauern in Ostpreußen, die infolge der schlimmen wirtschaftlichen Lage keine bezahlten Hilfskräfte einstellen können. Da ich hier mit der Deutschen Freischar bin, ist die Verarbeitung etwas jugendbewegt. Ich habe mich befleißigt Sprech- und Tonsatzweise des 16./17. Jahrhunderts zu treffen". Und in der Tat ist die ganze Anlage dieser Cantata im Stile der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert empfunden. Dabei stellt sie nicht nur eine gute Einfühlung in die Bedürfnisse der heutigen Jugendbewegung, sondern auch eine gute Anpassung an ihre Aufführungsmöglichkeiten dar. Sie setzt allerdings mehr Können voraus, als das einfache durch nur ganz spärliche Versetzungszeichen erschwerte Notenbild erkennen läßt. Geschickte Reime liegen dem Werkchen zugrunde, das in seiner Ganzheit auf den Ton des mehrmals wiederkehrenden Chores: „Frau Musica ist mir nit feil für tausend gulden, alldieweil sie mich erhebet und erfreut, mir allhier grosse wollust beut. Sie getzet und letzet, viel freuden fürsetzet, verjaget von hinnen, all sorgen und sinnen, ein lichte sonn, ein list und wonn, die löblich Musica!" gestimmt ist. Not und Sorge gehen in so tausendfach Gestalt durch unser Land. Freuen wir uns, wenn die Jungen noch lachen und singen! Für diese heutige besonders gute und originelle Einsendung erkennen wir Helmut Bräutigam einen Sonder-Bücherpreis von Mk. 12.— zu.

Einen weiteren Sonder-Bücherpreis im Werte von je Mk. 10.— erhalten Paul Bleier, Stud.-Ass. f. Musik und Organist, München, der für unseren Text originelle Formen der Vertonung fand und zwar einmal für a cappella-Chor im Stile des 17. Jahrhunderts, für 4 Stimmen mit Händel-Orchesterbesetzung im Sinne des angehenden, für Koloratursopran mit Streichquintett und Cembalo im Stile des ausgehenden 18. Jahrhunderts, als „Sängerspruch" für 4stimmigen Männerchor (19. Jahrhundert) und als 3stimmiger Kanon im Stile des 20. Jahrhunderts; Walter Rau, Chemnitz für seinen gemischten Chor und KMD Rich. Trägner, Chemnitz für seine Fughetta (im vierstimmigen Contrapunkt) für gemischten Chor (die sich auch gut für Orgel verwenden ließe), welch beide letztere uns ja längst als gediegene Könner bestens bekannt sind.

Einen Sonder-Bücherpreis im Werte von je Mk. 8.— erhalten: Studienrat Ernst Dahlke, Dortmund, für seine Intrade für Chor mit 2 Fanfaren-Trompeten, die uns als Eröffnung für eine Musikaufführung wohl geeignet erschiene; A. A. Knüppel, Essen-Altenessen für sein ebenfalls gewandt gesetztes Fugato; Lehrer Rudolf Kocea, Wardt/Xanten-Land für seinen vierstimmigen Kanon und Lehrer Bruno Wamsler, Lauscha i. Thür. für seinen vierstimmigen Sängerspruch.

Einen Sonder-Bücherpreis im Werte von je Mk. 6.— erhalten: Curt Beck, Rostock i. M. für seine Sinfonia; Hauptlehrer Otto Deger, Neustadt/Schw. für seinen vierstimmigen Kanon, und Lehrer Max Jentschura, Rudersdorf/Th. für seinen Sängerspruch zum 11. Deutschen Sängerbundesfest.

Und endlich einen Sonder-Bücherpreis von je Mk. 4.— erhalten: Oberlehrer Martin Georgi, Thum i. Erzgeb. für sein „Requiem", das satztechnisch gut, als einzige der eingesandten Kompositionen jedoch keinen Bezug auf Ciceros Ausspruch nimmt, und die Lieder von Dr. Johannes Hübner, Breslau und Studienrat Ernst Lemke, Stralsund.

Und ferner seien unter den „Dichtern" noch preisgekrönt mit einer Sondergabe im Werte von Mk. 4.— Studienrat Theo Feige, Porta/Weser und KMD Arno Laube, Borna, Bez. Leipzig.

Wir bitten alle Preisträger um baldige Angabe ihrer Wünſche.

Richtige Löſungen wurden weiterhin noch eingeſandt von:

Max Auſt, Organiſt, Detroit —

Emil Baritſch, Kilchberg — A. Bauersfeld, Lehrer, Mühlhauſen — Friedrich Bergmann, stud. phil., Recklinghauſen — Ludwig Betz, Oberprimaner, Hadamar — Nora Bleicher, ſtaatl. gepr. Muſiklehrerin, Leipzig — Hanna Buchwald, Leipzig —

Helene Chriſtian, Muſiklehrerin, Neiſſe —

Paul Döge, Studienrat, Borna b. Leipzig —

Arthur Görlach, Oberpoſtſekretär, Waltershauſen —

Caſpar Heßler, Pianiſt u. gepr. Klavierlehrer, Gronau — Erika Hoffmann, Konzert- und Opernſängerin, Breslau — Frau Elſa Hoffmann, Breslau —

Edwin Janetſchek, Muſikreferent, Prag-Smichov — Grete Jungk, Brake i. Oldbg.

Fritz Klinkhart, Bochum — Werner Kluge, Realgymnaſiaſt, Zwickau — Heinrich Koch, Zeitz — Günther Köhler, stud. phil., Jena — Gertrud Kosiolek, Muſiklehrerin, Neiße —

Peter Letſchert, Lehrer, Rheinhauſen-Hoch. — Wilhelm Löhner, Freiberg —

Eliſabeth Marbach, Konzertſängerin und Muſiklehrerin, Dresden — Helene Meyer, Kiel — Ph. Möller, Hadamar —

Prof. Eugen Püſchel, Chemnitz —

Gerd Ridder, Mülheim —

Walther Schiefer, Kantor, Hohenſtein-Ernſtthal — Karl Schlegel, Recklinghauſen — Otto Schneider, Lehrer, Meiches — Olga Schuchardt, Nordenham-Oldbg. — Eliſabeth Schulte zu Berge, Bochum-Bergen — Ernſt Schumacher, Emden — Elfriede Schwarz, Muſiklehrerin, Neiſſe — Prof. Paul Stöbe, Zittau —

Edwin Telſchow, Lehrer, Jabel —

Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden —

Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B. — Frieda Weber, Regensburg — Hedwig Zwiener, Klavierlehrerin, Neiſſe —

Z.

Lieder-Preisrätſel.

Von E. Dahlke, Dortmund.

Es gilt, einen Vierzeiler zum Preiſe des Liedes von Eichendorff zu bauen, wozu man aus jeder der folgenden Liedzeilen ein paſſendes Wort nehmen möge.

1. Wir ſpinnen Luftgeſpinſte und ſuchen viele Künſte —
2. — ſchickt uns der Herr als Boten aus —
3. Kommt, wir gehn nach Bethlehem —
4. Treu und herzinniglich —
5. Es gingen drei Jäger wohl auf die Birſch —
6. Zwiſchen Berg und tiefem, tiefem Tal —
7. Freu' dich, Erd' und Sternenzelt —
8. Im Wald und auf der Heide —
9. Dein Geiſt hat mich begabet mit mancher Himmelsluſt —
10. — denn wo iſt doch ein ſolcher Gott wie du —
11. Kein andrer Gruß paßt ſo zu aller Zeit —
12. Es kann ja nicht immer ſo bleiben —
13. — keiner weiß vom andern —
14. Dir will ich meine Lieder bringen —
15. Als die Römer frech geworden —
16. Es war ein Kind, das —
17. — ſtimmt an das Lied der Lieder —
18. Geh aus, mein Herz —
19. — aus voller Kehl und friſcher Bruſt —
20. — da weht Gottes Odem ſo friſch durch die Bruſt.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. November an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung gelangen insgesamt sieben Preise zur Verteilung, über die das Los entscheidet, und für die Bücher nach freier Wahl der Preisträger aus dem Verlag von Gustav Bosse zur Verfügung stehen. Die Preisstaffelung ist folgende:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—

Für richtige Lösungen, die in besonders gelungener Form (Dichtung, Komposition und dgl.) eingesandt werden, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung und gegebenenfalls auch Veröffentlichung vor. Z.

Neuerscheinungen.

Kathi Meyer: Bedeutung und Wesen der Musik. Teil I: Der Bedeutungswandel der Musik. (Band 5 der Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen der Universität Basel). 267 S. Mk. 10.—. 1932. Heitz & Cie., Straßburg.

Almanach der Bayerischen Staatstheater München 1932. Her. im Auftrag der Generaldirektion der Bayr. Staatstheater von Dr. A. Bauckner. Mit 180 Bildern und 3 Theaterplänen. 8°, 76 S. Mk. 2.90. Knorr & Hirth, München. Ein interessanter Beitrag zur Geschichte des Theaters; vor allem aber ein willkommener Führer und ein Erinnerungsbuch für alle Festspielbesucher!

Besprechungen.

Bücher:

TORREFRANCA FAUSTO, Le origini italiani del Romanticismo musicale. I primitivi della Sonata moderna. Torino 1930. 774 S.

In Bearbeitung von reichem, vielfach bisher unbekanntem Material weist Torrefranca in diesem Buche die Anfänge der klassischen Sonate auf. Die Erforschung der Grundlagen des Mozartstils stehen im Mittelpunkt seiner Untersuchung. Er führt ihn ausschließlich auf die italienische Kunst zurück, übersieht dabei wohl einige Züge der persönlichen Einstellung Mozarts, wie der deutschen Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Überaus wertvoll ist die Heranziehung von einer solchen Anzahl von Werken, die vielfach auch in Notenbeispielen wiedergeben werden. Torrefranca faßt das Stilproblem sehr tief und kommt im zweiten Teil seines Werkes zu wichtigen neuen Wertungen, vor allem auch der deutschen und italienischen Schule. Unsere Kenntnis der italienischen Kleinmeister der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts wird durch diese Untersuchung sehr gefördert und das Stilproblem in wesentlichen Punkten einer Klärung näher gebracht. Nicht nur für die italienische Musik, sondern für die Instrumentalmusik überhaupt ist Torrefrancas Buch ein grundlegendes Werk. Fellerer.

WELTER, FR.: Justus Hermann Wetzel. Der Künstler und sein Werk (nebst einer Einleitung von O. Steinhagen). Verlag A. Stahl, Berlin 1931.

In ebenso fein geschliffener wie temperamentvoller Sprache suchen die beiden Verfasser dem „gebildeten Musikliebhaber" einen noch wenig bekannten zeitgenössischen Künstler, Justus Hermann Wetzel, näherzubringen und für sein Liedschaffen zu werben. Sie verstehen es ausgezeichnet den Leser in die Schaffensweise Wetzels, eines „Romantikers aus innerster Überzeugung", einzuführen, seine Kunst darzustellen als ein Streben „der verwirrenden Kompliziertheit des Lebens die schlichte Klarheit des Kunstwerks entgegenzuhalten" und ihn selbst als einen alten Idealen treugebliebenen Gegenspieler der modernen führenden Kunst glaubhaft zu machen. Daß letztere hierbei eine etwas einseitige Beurteilung erfährt, sei ohne nähere Erörterung der damit verbundenen, weitgreifenden Fragen nur angedeutet. Denn das vorliegende Büchlein stellt ein persönliches Bekenntnis zur Kunst Wetzels dar und will nur als solches gewertet werden. Gerhard Pietzsch.

MOHR, E.: Die Allemande. Eine Untersuchung ihrer Entwicklung von den Anfängen bis zu Bach und Händel. 1932.

Nicht nur der Musikhistoriker, sondern vor allem der Musiker, der Interesse für die Frühzeit

der Instrumentalmusik hat, wird das Erscheinen dieser fleißig und exact gearbeiteten, alle bisherigen Ergebnisse zusammenfassenden Studie dankbar begrüßen. Erhält er doch in der Einleitung einen guten allgemeinen Überblick über den deutschen Tanz des 16. Jahrhunderts, der zu weiterer Beschäftigung mit diesen Fragen anregt. Das ist auch ein Vorzug der folgenden Kapitel, in denen die Entwicklung der Allemande vom Tanzstück zum stilisierten Spiel- oder Charakterstück gezeichnet wird. Der Nachdruck liegt hierbei auf der sorgfältigen Herausschälung der Stilmerkmale der französisch-niederländischen Allemande (Sammlungen Gervaise, Phalèse, Susato), der Allemande bei den englischen Virginalisten (Byrd, Bull, Gibbons), in der deutschen Orchestersuite (Peurl, Schein), in der französischen Lauten- und Klaviermusik (Gautier, Couperin), in der italienischen Solo- und Triosonate (Corelli, Vivaldi) und schließlich der deutschen Klaviersuite (Froberger, Muffat, Pachelbel, Telemann, Bach und Händel). Melodischer und harmonischer Aufbau, Rhythmik, Motiv-, Sequenzbildungen und andere „Bausteine", die Eigenheiten der verschiedenen Personal- und Schulstile, wie deren wechselseitige Einflüsse, werden bis ins Einzelne an Hand eines reichen Anschauungsmateriales dargelegt, so daß die Verdeutlichung des form- und stilgeschichtlichen Entwicklungsganges dieser Tanzgattung kaum etwas zu wünschen übrig läßt.

Gerhard Pietzsch.

DEUTSCH LEONHARD: Individual-Psychologie im Musikunterricht und in der Musikerziehung. — Ein Beitrag zur Grundlegung musikalischer Gemeinkultur. — Steingräber-Leipzig 1931.

I. Teil. Das mechanistische System der Klavierdidaktik und seine Überwindung. — II. Teil. Die biologischen Grundsätze der Individual-Psychologie und ihre Anwendung auf den Musikunterricht. — III. Teil Lebensauffassung und Erziehungsgedanke der I.-Psy. und ihre Anwendung auf die Musikerziehung.

Schon dieser Überblick beweist, daß der ernstgerichtete Verfasser synthetisch vorgeht. Für die Erfassung und Erlernung der Spieltechnik zwar der einzig richtige Weg. Besonders hinsichtlich des Klavierunterrichts, den der erfahrene Verfasser zunächst im Auge hat. Nur liegt in diesem methodischen Verfahren der Musikerziehung als einer Kunsterziehung die Gefahr, daß das Handgreifliche die Oberhand gewinnt. Dadurch kommt nur zu leicht das Geistige der Musikerziehung zu kurz. Das Technische ist und bleibt doch immer nur Mittel seelischen Ausdrucks. Aufgabe des Musikerziehers kann nur sein, daß diese Beziehung des Technischen als Dienerin des wertvolleren Inhalts dem Lernenden zum Bewußtsein gebracht werde. Die gerade unter Klavierlehrern stark beliebte Art des Methodenkultus spielt in der Kunsterziehung nicht die Rolle, die man ihr mit mehr oder weniger persönlichem Ehrgeiz nur zu oft zuweist. — Der Gesamtanlage fehlt die notwendige Gedrungenheit. In 130 (!) Themen bearbeitet der Autor (auf 207 Seiten) die einschlägigen Fragen. Etwas weniger wäre mehr gewesen. Bekanntes mehr ausgeschieden, hätte sicher dem Ganzen gedient. Gleichwohl enthält diese fleißige Arbeit eine beachtliche Zahl anregender Gedanken. Besonders hinsichtlich der Ausführungen von dem „Arzt und Philosophen" Alexander Neuer. Die Ausführungen des Buches über Atonalität sind reichlich optimistisch gehalten. Es gibt weite Musikkreise, die heut wesentlich gemäßigter in ihrer Bejahung der Neumusik geworden sind. Die Ausstattung durch den rührigen Verlag ist geradezu vorbildlich. Dr. Hugo Löbmann.

FERDINAND KÜCHLER: Lehrbuch der Technik des linken Armes beim Violinspiel. Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Zwei Polaritäten müssen sich verbinden, um eine ganze runde Leistung zu erzielen. Das ist der Leitgedanke von Küchlers Lehrbuch des linken Armes: Befreiung von starrer Form, Eingehen auf mannigfache Möglichkeiten innerhalb einer zielbewußten Schulung. Angefangen von der Haltung des linken Armes, bis in die Fingerspitzen, weiß er die natürliche, dem Bau des Körpers angepaßte Funktion herauszufinden und bis ins kleinste genau zu beschreiben. Vielleicht geht er in dieser Hinsicht sogar zu weit, indem er von Reaktionsbewegungen des Oberarms spricht, die sich bei einer gelösten Haltung ganz von selbst einstellen müssen. Es liegt eine gewisse Gefahr darin, Nebensächlichkeiten in den Vordergrund zu schieben; die Erfahrung lehrt, daß Schüler geneigt sind, solche Dinge zu übertreiben. In Bezug auf Beweglichkeit des Daumens teile ich durchaus die Meinung Küchlers, weil der Daumen eine tätige, den Lagenwechsel aktiv fördernde Aufgabe erfüllen muß. Das Problem des Gleitfingers dagegen kann ohne Hinblick auf die Bogentechnik kaum erörtert werden, ohne einseitig und deshalb für den Lernenden verwirrend zu wirken. Seine Anregungen über Fingersatz für Doppelgriffe, Flageolets und chromatische Läufe sind sehr wertvoll; doch vermisse ich in dem Werke, das die Technik des linken Armes behandelt, ein ausführlicheres Eingehen auf die Funktionen der Finger im Doppelgriffspiel.

Herma Studeny.

Musikalien:

PAUL JUON: Suite für Klavier, Violine und Violoncell, op. 89. C. A. Challier & Co., Berlin.

Ein außerordentlich temperamentvolles und phantasiereiches Opus, das dem Alter des Komponisten das Zeugnis jugendfrischen Empfindens und immer noch unbekümmerten Draufgängertums ausstellt. Eine Intrada — wie ich die kurze Einleitung nennen möchte — hebt dramatisch und vielversprechend an. Der zweite und vierte Satz rücken jedoch von dieser Ausdrucksmusik ab, geben sich vielmehr spielerisch, dafür aber mit pikanter akkordischer Untermalung. Ein sehr zart empfundenes Zwischenspiel (Andantino) unterbricht diese beiden Sätze und der Schlußsatz im $^5/_4$ Takt gibt lebendige Erinnerung an das zaristische Rußland von ehedem.

Die kunstreife Art des Satzes und die Behandlung der Instrumente zeigt Juon auf der Höhe seines Schaffens. Die durchsichtige Art der Instrumentierung nimmt mich für dieses reizvolle Opus besonders ein; es braucht nicht weiter angepriesen zu werden. F. Seraph.

HENIOT LÉVY: Quintett for Piano and Strings. (Breitkopf und Härtel, Leipzig.)

Viersätzig und von nicht allzugroßem Umfang, vom Zug der Zeit völlig unberührt, — was in diesem Falle besonders erwähnenswert erscheint — wird das Quintett bei einem konservativ eingestellten Publikum sicher Beifall finden. In Melodie und Harmonie weicht es vom Herkommen nicht ab. Der Streichersatz ist gut, der Klavierpart dafür um so dickflüssiger gesetzt; auch sonst geht es wenigstens äußerlich recht pathetisch zu, zu Exzessen kann es aus Gründen der Wohlanständigkeit nicht kommen. Die Wechselwirkung von Licht und Schatten ist nur in geringem Umfange vorhanden. Trotz allem sei das gediegene Können des Komponisten und eine peinliche sorgfältige Arbeit ohne jede Einschränkung anerkannt. F. Seraph.

OSKAR VIKTOR ZACK: Fünf Ländler für 2 Singstimmen oder Frauenchor und Klavier. Verlag Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Das Herzblut Eichendorffs in eine derartig minderwertige musikalische Ausdrucksform und Sprache zu kleiden ist eine Versündigung an der Kunst. Prof. Jos. Achtélik.

KARL HÖLLER: „Media vita in morte sumus". Motette für Männerstimmen, Tenor und Baritonsolo. Op. 8. Verlag F. C. Leuckart, Leipzig.

Ein leider nicht in allen Teilen gleichwertiges Werk. Die ersten dreißig Takte sind sehr gut. Es folgen einige Takte konstruierte Quartenharmonik. Soll das ein Männerchor mit Verständnis und Freude singen? Daran schließt sich ein 26 Takte langes Baritonsolo von wunderschöner, ergreifender Deklamation und melodischer Führung, mit Brummstimmbegleitung! Später folgen 21 Takte Organum-Musik in Quinten und Oktaven mit darüberliegendem Tenor- und Baritonsolo in fast durchgehender Terzenparallelführung. Die letzten 33 Takte führen zu einem grandiosen Schluß. Es scheint demnach, daß zwar die Donkosaken, die Nigger-Singers und ähnliche „urdeutsche" Einrichtungen Schule gemacht haben, daß aber die Entwicklung doch schon von den primitiven Uranfängen bis zur „Organum-Zeit" vorgedrungen ist, und auch diesen Standpunkt bald zu überwinden gedenkt. Prof. Jos. Achtélik.

ERWIN LENDVAI: Lieder im Volkston für Männerchor a cappella. Op. 65. Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig.

Es sind Lieder im unechten, gemachten Volkston, dafür im „echten Männerchorton". Gibt es davon immer noch nicht genug?

Prof. Jos. Achtélik.

PAUL FRANKENBURGER: Der 126. Psalm für achtstimmigen Männerchor a cappella. Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Der Psalm ist mit viel Sinn für romantische Klangwirkungen gearbeitet und wird, bei guter Aufführung, von großartiger Wirkung sein. Sein künstlerischer Wert? Die so vielgeschmähte Vergangenheit findet alle ihre Requisiten in dem Psalm wieder: Quartenparallelen über dem liegenden Baß, Großterzenparallelen über dem liegenden Quintintervall, Durdreiklangsparallelen zwischen der liegenden Oktav, kirchentonale Wendungen, die „Afrikanerin", die „Königin von Saba", Klemperer's „Indianer"-Messe, die einst so beliebten Brummstimmen (Butterfly-Erinnerung!) sind vertreten! Ist das neue Musik? „Kinder, schafft Neues!" Prof. Jos. Achtélik.

KURT THOMAS: op. 18a Erste Spielmusik (Suite) für Schülerorchester. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es ist lebhaft zu begrüßen, daß es heute namhafte Komponisten nicht verschmähen, leichte Gebrauchsmusik für solche Liebhaber zu schreiben, die sich an schwierigere Werke nicht heranwagen können. Zur Ausführung der vorliegenden Suite sind nur drei möglichst chorisch besetzte Violinen, Violoncell und Klavier oder Cembalo erforderlich; alle übrigen Instrumente wie Flöte, Oboe oder Klarinette, Trompete oder Horn, Kontrabaß, Pauken und Triangel können je nach Vorhandensein hinzutreten. Zur Not kann sogar das Violoncell fehlen, natürlich auf Kosten der klanglichen Wirkung, die selbstverständlich auch durch das Hinzutreten von Blasinstrumenten farbiger wird. Die Suite hat nicht nur den Vorzug einprägsamer Melodik und leichter Ausführbarkeit, sondern be-

sitzt infolge starker Verwendung der Polyphonie auch erhebliche instruktive und geschmacksbildende Werte. Sie besteht aus 6 kurzen Sätzchen: ein flotter Marsch, in dem von derben Quartengängen stark Gebrauch gemacht wird, ist Anfangs- und Schlußstück; die Überschriften Kanon, Tanz, Duett (zwischen 2 Sologeigen oder Flöte und Geige) und Thema mit 3 Variationen, in denen das Klavier und die 1. Geige solistisch hervortreten, kennzeichnen den Inhalt der anderen Sätze, unter denen besonders das schöne Duett und die geistvollen Variationen hervorzuheben sind.

Paul Mittmann.

ROBERT KAHN: 21 zweistimmige Kanons in verschiedensten Intervallen, op. 83. Verlag Leukkart, Leipzig.

Trotz des sich auferlegten engen Rahmens hat hier ein Meister dieser Kunstform eine Reihe vortrefflicher Kanons geschaffen. Zu allen Kanons tritt eine passende Klavierbegleitung, so daß die Kanons auch für das häusliche Musizieren unter Besetzung von Klavier nebst einigen Melodieinstrumenten zu empfehlen sind. H. M. Gärtner.

KARL SCHÄFER: Sieben Kinderlieder nach Versen von Elisabeth Dauthendey, op. 22 für Gesang und Klavier. Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler A. G., Mainz.

Zu den Versen, die wenig kindlich sind, aber auf die Umwelt des heutigen Kindes Rücksicht nehmen, sind flüssige Melodien geschrieben. Aber was nützen alle Kinderlieder, wenn das Kind sie nicht singen kann? Soll ihm denn ewig vorgesungen werden? Das Kind will singen! Diese Melodien kann es nicht singen, sie sind ihm zu unkindlich und zu schwer. H. M. Gärtner.

KARL HOYER: Sonate d-moll für Violine und Orgel op. 45; Toccata und Fuge für Orgel op. 46. Fr. Portius, Leipzig.

Was beide Werke auszeichnet, ist die kontrapunktisch sehr gewandte Schreibweise, die dabei nie Beziehungen zur Tonalität außer Acht läßt. Imitationen, Canons und Fugen sind mit großem Geschick eingesetzt. Die meist natürliche Harmonik ist reichlich mit Vorhalten und Quartenketten versehen. Formal ist vor allem die Toccata recht gut angelegt, die über wirkungsvolle Orgelpunkte und Pedalsoli in großer Steigerung zum Abschluß gebracht und von einer knapp gehaltenen, fein gearbeiteten Doppelfuge abgelöst wird. Die unproblematische Musizierfreude Hoyers drückt sich in diesem Werk überzeugend aus. Der Satz ist selbst in vielstimmigen Partien stets durchsichtig. Die Violinsonate gibt sich grüblerisch, eine Eigenschaft, die Hoyers Temperament nicht durchaus angemessen erscheint. Hier wirken die linearen Verästelungen, namentlich im ersten Satz, häufig verkrampft, hinterlassen auch die Modulationen den Eindruck des Konstruierten. Im zweiten Satz, der arios gehalten ist, treten romantische Züge in Erscheinung, die zum ersten und dritten (in Form einer virtuos gesteigerten Chaconne) in einem gewissen Mißverhältnis stehen. Natürlich ist auch in diesem Werk des Komponisten großes Können stets spürbar. Orgel — und Violinpart überschreiten nicht das Maß mittlerer Schwierigkeit.

Werner Hübschmann.

LEONHARD DEUTSCH: Klavierfibel. Eine Elementarschule des Primavista-Spielens. 2. Heft. 164 Volkslieder der slavischen Nationen. Steingräber Verlag, Leipzig.

Im vorliegenden II. Band der Klavierfibel setzt Deutsch den Übungsstoff des I. Bandes systematisch fort. Enthielt der I. Band lediglich deutsche Lieder, so bringt dieser als Ergänzung slavische Volkslieder. In einem ausführlichen instruktiven Vorwort begründet Deutsch dies: „Die fremden Volkslieder machen den Lernenden mit den Ausdrucksformen und ihren Elementen vertraut, die im deutschen Lied selten oder gar nicht vertreten sind. Sie zeichnen sich durch den häufigen Gebrauch der Molltonart aus, durch eigenartige Harmonie- und Melodieschritte, durch Eigenarten des Rhythmus, durch mannigfache Unregelmäßigkeiten des Aufbaus, insgesamt durch einen dem deutschen Ohr ungewohnten, doch ungemein reizvollen Ausdruck."

Bei Auswahl der Volkslieder ließ sich D. vor allem durch ihren künstlerischen Wert — die Echtheit bestimmen. Wenn er noch außer dem musikalischen den kulturgeschichtlichen Bildungswert betont, so möchte ich beifügen, daß gerade mit dem inneren Erleben und Eindringen in lebendes fremdes Volkstum die Wertschätzung unseres eigenen deutschen Volksliedergutes sich steigern muß und auch schon im Kind, das nach dem deutschen Lied das fremde kennen lernt, das deutsche Fühlen nur verstärkt werden wird.

Mit ungeheurem Fleiß hat D. 164 Lieder der verschiedensten slavischen Völker ausgewählt, nach ansteigenden musikalischen und spieltechnischen Schwierigkeiten angeordnet und methodisch in Gruppen eingeteilt. Beginnend mit leicht faßlichen Melodien steigert er allmählich die Schwierigkeiten der Ausführung in Harmonik und Rhythmik. Beispiele für Kirchentöne, Exotik, lineare Stimmführung, Polyrhythmie finden sich. Bei der letzten Gruppe ist die Begleitung nur durch Ziffern ausgedrückt als Übung im Generalbaßlesen.

Das Ganze bedeutet ein zielbewußtes Fortschreiten auf seinem Wege des systematischen Primavistaspielens und umfassende Einführung in die

Musik. Auch für den vorliegenden II. Teil gilt, was ich über den ersten sagte: Hinführen zum Musikerleben, Vermeidung jedes schematischen Drills — schnelles Vertrautwerden mit den Grundlagen der Musik. Deutsch notiert die Lieder auch in weniger gebräuchlichen Tonarten, unmerklich steigt der Schwierigkeitsgrad an. Die wundervollen Beispiele makedonischen und bulgarischen Volksempfindens bieten auch metrisch Ungewohntes. Viel Lieder lassen sich außer zweihändig auch vierhändig spielen. Zur Ergänzung des Übungsstoffes sind sorgfältig ausgewählte Instrumentalstücke von Bach bis zur Romantik angegeben.

Man kann nur wünschen, daß von der Klavierfibel weitgehendster Gebrauch gemacht wird, damit wertvolle Kräfte geweckt und gefördert werden. In ungezählten Menschen, die sich gedankenlos der grassierenden Schund- und Schlagermusik hingeben und damit wurzellos oberflächlichsten Amüsiertrieben nachgeben, kann durch Eindringen in diesen Urquell der Musik der Sinn für das wahre Wesen der Musik wachgerufen werden.

Alte Kulturwerte können in vielen, die bisher abseits standen, lebendig werden und zu neuem Erkennen der besten Kräfte des Volkstums führen.

Mögen recht viele sich zur Tat entschließen und mit Hilfe der Klavierfibel in ihrem Wirkungskreis Erwecker werden. Georg Kießig.

JOACHIM STUTSCHEWSKY: Das Violoncellspiel. Neue systematische Schule vom Anfang bis zur Vollendung. Bd. 1 und 2. Verlag B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig.

Dieser bekannte Wiener Violoncellehrer hat diese Schule, deren abschließender 3. Band noch aussteht, aber bald folgen soll, auf Grund langjähriger Erfahrung verfaßt. Er will den Schüler nicht bloß zum Techniker erziehen, sondern auch mit den physiologischen Voraussetzungen und Vorgängen beim Spielen bekannt machen und daneben ihm eine gute musikalisch-theoretische Grundlage geben. Dieses hohe Ziel scheint er mir im allgemeinen erreicht zu haben; er baut jedenfalls, besonders wenn noch seine „Studien zu einer neuen Spieltechnik" und seine „Etüden-Sammlung" (ders. Verlag) herangezogen werden, einen durchaus lückenlosen und systematischen Unterricht auf seinem Instrument auf. Bei der Schilderung der physiologischen Vorgänge folgt er sehr mit Recht dem ausgezeichneten Werke Wilhelm Trendelenburgs „Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentenspiels". Er empfiehlt übrigens sehr den von dem Dresdener Kammermusiker Johannes Fleischer erfundenen, in der Meisterwerkstatt des Prof. F. F. Koch in Dresden hergestellten, mir noch nicht bekannt gewordenen Dauer-Bogenbezug, der statt Roßhaaren eine nach einem besonderen Verfahren aufgerauhte Metallegierung aufweist. Neu ist an dieser Schule, daß sie die bisherige Lagenbezeichnung verläßt und gar keine Übungen in den einzelnen bisherigen Lagen hat. Einzelne Übungen sind statt mit Begleitung eines zweiten Violoncells mit Klavier oder Violine. Das Intervalltreffen soll der Schüler zunächst durch Singen lernen. Die rhythmischen Übungen nehmen auf den in früheren Schulen kaum vorkommenden 5/4-Takt Rücksicht. Beispiele aus der Kammermusik- und Orchester-Literatur sogar der neuesten Zeit sind herangezogen. Zur Ergänzung ist in Anmerkungen auf geeignete Vortragsstücke hingewiesen; am Schlusse des 2. Bandes findet sich auf einer halben Seite eine Literatur-Übersicht für Studium und zum Musizieren; aber diese Übersicht ist sehr einseitig zusammengestellt und höchst lückenhaft; sie hätte lieber wegbleiben sollen. Das ist aber auch das Einzige, was ich an dieser sonst sehr empfehlenswerten Schule auszusetzen habe. S. 68 im 1. Bande ist übrigens der Name des Komponisten Ignaz Brüll verdruckt.

Prof. Dr. Wilhelm Altmann.

ALBERT ROUSSEL: op. 40 Trio für Flöte, Bratsche, Violoncell. Verlag Durand et fils, Paris.

Wenn man keine Partitur zur Verfügung hat und nur die — übrigens sehr dem Klang- und Ausdruckscharakter des Instruments angepaßte — Flötenstimme durchspielt, so gewinnt man den Eindruck einer liebenswürdig-melodiösen Musik ohne ausgesprochen moderne Note. Das ändert sich gründlich sobald die Streicherstimmen hinzutreten. Bis auf die tonalen Schlüsse der drei Sätze haben wir es mit einer vorwiegend atonalen Musik von sehr charakteristischer Eigenart zu tun, die durch ihre kühne und eigenartige Harmonik stets fesselt, wenn sie auch manchmal hart an die Grenze des Erträglichen geht. Während die beiden lebhaften Außensätze auf eine kapriziöse Note gestimmt sind, nimmt der ruhige Mittelsatz durch seine Zartheit gefangen. An die Intonationssicherheit der öfters in unbequemen hohen Lagen geführten Streicherstimmen werden starke Anforderungen gestellt, während der Flötenpart technisch leichter ist. Paul Mittmann.

PHILIPP EMANUEL BACH: Quartett G-dur für Flöte (oder Violine), Bratsche, Violoncell und Klavier, herausgegeben von E. F. Schmid. Edition Bisping, Münster i. W.

Die Bezeichnung Quartett ist durch den Hinzutritt des Cellos zu erklären, das aber im wesentlichen nur zur Verstärkung des Klavierbasses dient und daher notfalls fortbleiben kann. Das Klavier ist durchaus obligat behandelt und nimmt — vielfach mit aufgelöstem Akkordspiel und rei-

chem Figurenwerk — regen Anteil am musikalischen Geschehen. Der erste Satz ist ein liebenswürdiges Allegretto, typische galante Rokokomusik, das Finale ein wirbelndes Presto, das freilich bei weniger lebhaftem Tempo stark an Wirkung verliert und daher im richtigen Zeitmaß gespielt nicht leicht ausführbar ist. Am wertvollsten ist das köstliche Adagio voll schlichter Schönheit. Man wird dem angekündigten Erscheinen von zwei weiteren Quartetten — sie stammen sämtlich aus dem Todesjahr des Meisters — mit Interesse entgegensehen dürfen. Paul Mittmann.

W. A. MOZART: Motette „Exultate, jubilate". E. Eulenburg, Leipzig.

Das bezaubernde Stück — wir würden es heute wohl „Solokantate für Sopran" nennen — ist eine Gelegenheitskomposition des siebzehnjährigen Mozart. A. Einstein hat sie nach dem Original der Berliner Staatsbibliothek herausgegeben mit der ihm eigenen Gründlichkeit und Delikatesse. In einer kurzen Einführung gibt er auch die Entstehungsgeschichte des Werkchens an. Am Schluß der Komposition steht das bekannte Alleluja für Solosopran. v. Saalfeld.

Kreuz und Quer.

Anton Stehle gestorben.

In Köln verschied, als er von einem Konzertbesuch heimgekehrt, an den Folgen eines Schlaganfalles Anton Stehle, der Altmeister der Kölner Musikkritiker. Mit ihm ging ein Mann dahin, dessen Lauterkeit und Fachwissen, dessen Unbestechlichkeit und Gesinnungstreue vorbildlich genannt werden dürfen. 1870 in Schussenried in Württemberg geb. als Sohn Anton Stehles, der sich durch seine vielgesungenen Messen noch heute im Andenken der Kirche und des Kirchenmusikfreundes erhalten hat, wurde er bei seinem Bruder Eduard Stehle, dem heutigen St. Gallener Domkapellmeister erzogen und in Theorie, Orgel- und Klavierspiel herangebildet. 1891 bis 93 besuchte Stehle dann die Universität Tübingen, wo er Emil Kaufmanns Unterweisung genoß. 1894 wurde er als Musikredakteur der Musikalischen Nachrichten nach München berufen, welche Stellung er dann mit einer gleichen am Düsseldorfer Tageblatt vertauschte, um 1910 an der Kölnischen Volkszeitung in sein bis zum Tode in rastlosem Arbeitseifer durchgeführtes Amt zu gelangen. Hier wirkte er neben Otto Neitzel, dem Musikkritiker der Kölnischen Zeitung, mit dem er die Geschliffenheit des Stils, den kritischen Scharfblick und die Unbeirrbarkeit der Überzeugung teilte, während freilich sein immer ruhiges, mildes Wesen im Gegensatz zu der mehr weltmännischen und nonchalanten Art Neitzels stand, der auch gelegentlich zu Einseitigkeit der Sympathie für alles „Spritzige" neigte, die Stehle, dem deutscheren und tieferen Geiste fremd waren. Von Jugend an begeisterter Wagnerverehrer, fand Stehle dennoch auch den Weg des Verständnisses für die von Max Reger ausgehende, neue Musik. Ein tragischer Zufall wollte es, daß er, der noch im vorigen Sommer Joseph Haas während dessen Arbeit an der „Heiligen Elisabeth" im Isartal besucht hatte, wenige Tage vor der, von ihm mit freudiger Spannung erwarteten Kölner Erstaufführung dahinscheiden mußte. Seinem Sarge folgten die Musiker Kölns in echter Trauer, darunter Abendroth, Braunfels u. a. Sein Gedächtnis wird im Kreise der deutschen Musiker und Musikwissenschaftler nicht untergehn! H. Unger.

„Musiker im Gespräch". Prof. Richard Hagel.

Zu seinem 60. Geburtstag.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

„. . . und als wir Orchestermitglieder zur Festspielzeit einmal in einem Café in Bayreuth saßen, kommt plötzlich Hermann Levi daher, nimmt seinen Hut und hängt ihn über die Stange eines Gitters. Aber in seiner Lebhaftigkeit gibt er dem Hut einen solchen Schwung, daß die Spitze der Stange auf der anderen Seite des Hutes wieder herauskommt. Jammert da Levi herzerweichend: Ach den habe ich mir ja eben erst gekauft. — Macht aber gute Miene zum bösen Spiel und setzt sich zu uns. Wie er fortgeht, besieht er sich erstaunt seine Kopfbedek-

kung: Nanu, die ist ja gar nicht entzwei! — Ich hatte das Loch heimlich mit Leukoplast zugeklebt . . ."

Es stimmt nachdenklich und wehmütig zugleich, wie dieser bejahrte Künstler in Erinnerungen schwelgt, weil ihm die Gegenwart keine neuen Anregungen sondern hauptsächlich musikalische Frondienste bietet — dieser langjährige Dirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters, dessen Name bei der Fünfzigjahrfeier des Orchesters nicht ein einziges Mal auch nur genannt wurde — dieser gediegene Praktiker auf Grund einer langjährigen erfolgreichen Kapellmeisterlaufbahn — heute Professor an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik, daneben Dirigent zweier Liebhaberorchester — — —

„Hermann Levi hat sich meiner wärmstens angenommen. Bei einer Gesellschaft im Hause Wahnfried nimmt er mich plötzlich auf die Arme, trägt mich zu Frau Cosima und ruft: Hier ist das Baby des Orchesters! — Damals war ich ganze 17½ Jahre alt . . ."

Prof. Hagels große ausdrucksvolle Augen erhalten Sprache, der düstere, etwas melancholische Ernst seiner Züge weicht einer heiteren Lebendigkeit, und unaufhaltsam kreisen die Gedanken hinter seiner hohen, von Schicksalslinien tiefgefurchten Stirn . . .

Und dann breitet er die Dokumente der Vergangenheit vor mir aus und zeichnet die Stationen seines ereignisvollen Lebens. Orchestergeiger in Bamberg und Bayreuth, wohin ihn Hermann Ritter brachte, öffentliches Auftreten mit dem Philh. Orchester 1896 in Berlin, Städt. Kapellmeister in Barmen, Operndirigent in Leipzig, zugleich auch im Gewandhaus, Leiter des berühmten Riedelvereins — „Wissen Sie, das ist der Chor, der bei der Grundsteinlegung des Festspielhauses die Neunte sang" (immer wieder kehren seine Gedanken nach Bayreuth zurück, dem noch heute sein ganzes Herz gehört), Einstudierung von 23 Oratorien in zehn Jahren von Händel und Beethoven bis zu Brahms und Reger („Gesang der Verklärten") dann Hofkapellmeister in Braunschweig, während des Krieges in gleicher Eigenschaft in Rostock, Den Haag, Brüssel, Lille, Konzertdirigent in Brügge, Gent, Antwerpen, Ostende, nach Kriegsende Dirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters, musikalischer Leiter des vierzigjährigen Orchesterjubiläums, von Kretzschmar an die Akademie berufen, späterhin Dirigent des Danziger Lehrergesangvereins (unter ihm: Erstaufführung ! der Missa solemnis in Danzig), Gastdirigent in Riga, Dorpat, Dresden, München usw., auch heute noch in der Berliner Funkstunde . . .

„Nun, das ist ein reiches von Arbeit gesegnetes Leben! Da haben Sie wohl auch viele persönliche Erinnerungen an große Musiker gesammelt?"

„Ganz gewiß! Ernstes und Heiteres in buntestem Wechsel. Ich habe mit Richard Strauß Skat gespielt, habe ihm persönlich ein ihm noch unbekanntes Omelett soufflé zubereitet, ich habe mit Brahms zusammen musiziert, war mit Bruckner zusammen, als ein Taschendieb dem ahnungslosen „lieben Freinderl" die Taschenuhr entführte — und wissen Sie auch, daß ich zu der Neufassung von d'Alberts „Tiefland" den Anlaß gegeben habe? Ich brachte damals in Leipzig als dritter Kapellmeister auf persönlichen Wunsch d'Alberts den „Kain" heraus. Den „Improvisator", den mir d'Albert anbot, lehnte ich des Textes wegen ab. „Ich werde Ihnen alle meine Texte zu lesen geben", schrieb mir d'Albert und sandte mir das Tieflandlibretto. Ich prophezeite ihm einen Welterfolg, nur schlug ich Striche und Zusammenziehungen vor. Aber d'Albert blieb eigensinnig. Erst später erfuhr ich, daß d'Albert in Magdeburg die von mir vorgeschlagenen Änderungen zugelassen hat. Und so wurde „Tiefland" bekanntlich in der Tat ein Welterfolg!"

In munterem Plaudern enteilen die Stunden. Prof. Hagel gibt noch zwei unvergeßliche Erlebnisse zum besten. Nach einer Aufführung des „Tristan" in Leipzig liest er erschüttert einen an ihn gerichteten Brief zweier Liebenden. Sie haben sich nach dem Genuß des Wagnerschen Hohenliedes der Liebe das Leben genommen. Mit Wagner gingen sie ins Grab. — Und eine heitere Episode: In Dorpat verlangt Hagel von dem dortigen Orchester mindestens vier Kontrabässe. Die Instrumente sind auch zugegen aber sie klingen nicht. Warum? Man hatte ihm zur Beruhigung — Attrappen hingestellt!

„Sind Sie auch schöpferisch tätig, Herr Professor?" — „Ich komponiere nicht mehr. Dagegen ist ein Lehrbuch des Dirigierens soeben abgeschlossen. Wenn Sie vier Stunden Beethoven spielen, brauchen Sie noch nicht Musik zu machen. Aber wenn Sie nur 15 Minuten gewissenhaft Partitur spielen, so ist das von größerem Wert als ein langes, aber gedankenloses Klavierspiel." „Und Ihre Schüler, Herr Professor?" — „Es sind Namen von gutem Klang darunter. Tatkräftige Förderer der Kunst wie Spreckels in Itzehoe, der Pionier für deutsche Musik, Chordirigent Landgrebe in Potsdam, der Regensburger Domkapellmeister Schrems, Georg Kießig, sogar der weltbekannte englische Dirigent Albert Coates."

Endlich aber schlägt die Stunde des Abschieds. „Ich danke Ihnen, Herr Doktor — und wenn Sie über mich schreiben, vergessen Sie bitte meinen kürzlich verstorbenen Vater nicht, dem ich meine künstlerische Entwicklung verdanke: Karl Hagel, Schüler der Spohr-Nachfolge, Kgl. Kapellmeister und Städt. Musikschuldirektor in Bamberg — haben Sie dies auch notiert?"

60 Jahre — ein Jubiläum der Staatl. Hochschule für Musik in Weimar.

Von E. A. Molnar, Weimar.

Das hätte sich die alte „Klosterruine" — wie sie scherzhaft von den Schülern getauft ist — auch nicht gedacht, als sie 1453 errichtet wurde von einem fanatischen Barfüßler-Inquisitor (Johann Capistrano), daß aus ihren altersgrauen Mauern nach rund 500 Jahren mehr weltliche als geistliche Weisen tönen würden! Und wie oft schallt übermütiges Lachen die Kreuzgänge entlang! — Die Jugend aber, die seit nun 60 Jahren in diesem Hause dem Studium der schönsten aller Künste oblag, wird nie daran gedacht haben, daß finsterste Fanatiker hier ein- und ausgingen, bereit, alle, die der Zauberei überführt werden konnten, zu vertilgen. Die Herrlichkeit endete schon etwa 100 Jahre später, als Johann Friedrich der Großmütige das Kloster aufhob und ein Kornhaus daraus machte. Das klingt schon besser und zuversichtlicher: So manches Samenkorn ist hier ausgestreut worden in junge Musikerseelen. Denn der spiritus rector und Schöpfer des Instituts, Carl Müller-Hartung, errichtete hier die erste Orchester-Schule in Deutschland im Jahre 1872. Hinter dem bescheidenen Namen aber verbirgt sich eine unübersehbare Fülle von Wirkungen. Man muß sich einmal klar machen, daß vor 60 Jahren ein Musikpädagog aufwacht und den Orchestermusikern im weiten deutschen Land ein Seminarium, eine Pflanzstätte gibt, in welcher der Nachwuchs herangezogen werden sollte. Und zwar ein solcher Nachwuchs, den man nicht mehr wie bisher über die Achsel ansah, den man wissenschaftlich nicht registrieren wollte. Einen solchen Gedanken in die Tat umzusetzen, allen Hindernissen zum Trotz, das ist nicht jedermanns Sache. Es gehört schon ein Weitblick und ein Idealismus größten Formates dazu: und den hatte Müller-Hartung. Nun ist es heute eine Hochschule! Unsere geistige Inflation hat auch hier ihr Unwesen getrieben. Das Wort macht es wahrlich nicht, nur der Geist. Und gerade die Feststellung ehrt an ihrem Jubeltage die Anstalt, ihren rührigen Leiter, Prof. Hinze-Reinhold samt seinen Mitarbeitern und die Schülerschar: Es ist der alte Geist des Fleißes und der idealen Kunstauffassung, der wohnt auch heute noch in den ehrwürdigen Mauern. Möge es so bleiben auch in den kommenden schweren Zeiten. Denn ein Kampf steht noch bevor — man soll die Augen nicht vor der Gefahr verschließen. Ich deute bloß an: das Landeskonservatorium für Thüringen befindet sich nämlich nicht etwa in der Landeshauptstadt Weimar, o nein! Bitte suchen Sie selber, verehrte Leser und Leserinnen!

Am Freitag, den 24. Juni 1932 versammelte sich im großen Saal unserer prächtigen Stadthalle eine Gemeinde von rund 1000 ehemaligen und jetzigen Schülern der Anstalt mit ihren Angehörigen; die noch lebende Tochter des Gründers der Anstalt saß mitten unter ihnen. Bach und Beethoven beherrschten die Vortragsfolge. Dr. Prätorius führte den Stab über sein ihm anvertrautes Schülerorchester und es wurde im wahrsten Sinne des Wortes „musiziert". Ein besonderes Lob sei dem Bläser der Bach-Trompeten gesagt, das war ja ganz famos. Prof. Hinze-Reinhold, Prof. Bassermann und Konzertmeister Schulz, die Herren des Weimar-

schen Trios gaben durch ihre Kunst eine besondere Weihe besonders im wohlbekannten Triple-Konzert von Beethoven. Ein gemütliches Beisammensein beschloß den wohlgelungenen Abend. Mögen die Worte, die der Leiter der Anstalt in zu Herzen gehender Ansprache betonte ihre volle Wirkung nicht verfehlen: daß immerdar das Interesse der Öffentlichkeit dieser Schule erhalten bleiben möge. Sie verdient es!

Grieg-Anekdoten.

Zum 25. Todestag Edvard Griegs am 4. September 1932.

Grieg und Gade. Der dänische Komponist Niels W. Gade, der Freund Mendelssohns und Schumanns, verfolgte Griegs künstlerische Entwicklung mit warmer Anteilnahme, wenngleich ihm Griegs betontes Norwegertum nicht angenehm war. Als Grieg in Kopenhagen seine Violinsonate op. 13 zur ersten Aufführung brachte, kam Gade in das Künstlerzimmer und sagte: „Lieber Grieg, die nächste Sonate müssen Sie wirklich weniger norwegisch machen!" Der angriffslustige Grieg aber erwiderte: „Im Gegenteil, Herr Professor, die nächste soll es noch mehr werden!" Den besonderen Beifall Gades fanden Griegs Klaviersonate op. 7 und die Violinsonate op. 8, die noch starke Spuren der deutschen Schule tragen. Sehr hübsch erzählt davon Grieg:

Ich nahm sie beide mit zu Gade, welcher draußen in Klampenborg wohnte. Er überflog sie mit Befriedigung, nickte, klopfte mir auf die Schulter und sagte: „Das ist in der Tat hübsch. Nun wollen wir sie genau bis in alle Einzelheiten studieren." So stiegen wir eine enge, steile Treppe zu Gades Studierzimmer hinauf; wo er sich an den Flügel setzte und mit wahrer Begeisterung spielte. Oft war mir erzählt worden, daß Gade eine Menge Wasser trank, wenn ihn etwas entzückte. An jenem Tage trank der Professor vier große Flaschen Wasser leer!

Gade war jedoch nicht immer so gut gelaunt. Als ich ihm z. B. nach einiger Zeit die Partitur zu meiner Ouvertüre „Im Herbst" (op. 11) brachte, schüttelte er den Kopf und sagte: „Nein, Grieg, das ist nichts. Gehen Sie nach Hause und schreiben Sie etwas besseres." Ich war durch dieses Urteil stark entmutigt. Bald nachher aber wurde ich in unerwarteter Weise gerächt. Ich arrangierte die Ouvertüre für Klavier vierhändig und schickte sie nach Stockholm, wo gerade die Akademie für Musik einen Preis für die beste Ouvertüre ausgesetzt hatte. Von den Richtern, deren einer Gade war, wurde mir der Preis zuerkannt! Er muß also das Stück in der Zwischenzeit vergessen haben, oder er war an dem Tage, an welchem ich es ihm zeigte, in sehr schlechter Laune gewesen."

Als Grieg sich mit seiner Frau, der heute hochbetagt in Bergen lebenden Nina Grieg-Hagerup, der späteren idealen Interpretin seiner Lieder, verlobte, erklärte sich Griegs Schwiegermutter mit folgendem drastischen Ausspruch dagegen: „Er ist nichts, er hat nichts und macht eine Musik, die niemand hören will!" Auch bei der Hochzeit war die Stimmung sehr trübe, denn noch niemand wollte an die Prophezeiung des befreundeten Sängers Steenberg glauben, der die Eltern Hagerup mit den Worten zu beruhigen suchte: „Seien Sie nur ruhig, er wird weltberühmt werden!"

Eines Tages fuhr Grieg mit seinem Freund Frants Beyer in Bergen in einem kleinen Boot zum Fischen hinaus. Plötzlich ging G. ein musikalisches Thema durch den Kopf. Er nahm ein Stück Papier aus der Tasche, schrieb den Gedanken in aller Ruhe nieder und legte das Papier neben sich auf die Bank. Ohne daß G. es merkte, jagte ein Windstoß das Blatt ins Wasser. Freund Beyer fischt es heraus, liest es heimlich durch und steckt es in die Tasche. Nach einer Weile pfeift er die Melodie vor sich hin. Wie vom Blitz getroffen fährt Grieg aus seiner Träumerei auf: „Was war das?" Nachlässig antwortet Beyer: „Nur ein Einfall, den ich eben hatte." „Zum Teufel!" erwiderte Grieg, „gerade hatte ich genau dieselbe Idee."

Ausſtellung in der Bayeriſchen Staatsbibliothek.

Von Dr. Bertha Antonia Wallner, München.

Die Bayeriſche Staatsbibliothek feierte unlängſt den 100. Jahrestag des Beſtehens ihres Gebäudes. Auch die Tonkunſt hat durch die dort befindliche Muſikabteilung nicht hoch genug zu wertende Förderung erhalten. Dies kommt bei der zu dieſem Gedächtniſſe veranſtalteten Ausſtellung zur Geltung, ferner in der als Feſtſchrift abgefaßten Sondernummer der Halbmonatsſchrift „Das Bayerland", 43. Jahrg. 1. Juli-Heft. Die erſtere greift u. a. aus den durch Schenkung und Kauf ſeit 1832 in Beſitz der Bibliothek gelangten Werke die wertvollſten und intereſſanteſten Stücke heraus, wie z. B. die Colmarer Liederhandſchrift mit ihren Minne- und Meiſtergeſängen, oder das dem 15. Jahrhundert entſtammende Buxheimer Orgelbuch. Die Widmungsexemplare aus dem Beſitze der bayeriſchen Könige zeichnen ſich durch ihre Prachteinbände aus. Daneben ſehen wir ſeltene Muſikerautographen. Auch das ſchöne Bildnis des Abbé Vogler von Zeller darf nicht vergeſſen werden. — Der Gedenkartikel von Oberbibliothekar Dr. Franz Schuſter ſoll eine kurze Geſchichte des Werdens der Muſikſammlung ſein. Ihre Anfänge gehen ſchon in die Zeit Orlando di Lassos zurück. Damals reihte die herzogliche Bibliothek die Theoretiker bei der Mathematik ein, während die Notenbeſtände der Hofkapelle anvertraut waren. Wertvolles Material hatte ſich ſchon von Anfang an vorgefunden. Wir erinnern nur an die Miniaturenkodizes des Hans Mielich und an die ſchönen Drucke aus der Münchener Offizin des Adam Berg. Wichtige Erwerbungen des 16. Jahrhunderts waren das Hartmann Schedelſche Liederbuch und die Muſikſammlungen Herwart und Werdenſtein. Auch in der Folgezeit mehrten ſich die Beſtände. 1773 bezeichnet der engliſche Muſikhiſtoriker Charles Burney die Bibliothek als eine der reichſten an alten muſikaliſchen Autoren und Kompoſitionen. Auch Zelter rühmt 1827 in einem Briefe an Goethe die ſeltenen und prächtigen Muſikhandſchriften aus dem 16. Jahrhundert. Damals gelangte der größte Teil des Rücklaſſes Michael Haydns aus dem Beſitze des Stiftspredigers Michael Hauber an die Bibliothek. Dieſer erwarb ſich um dieſelbe große Verdienſte durch ſeine 1830 angelegten Kataloge. 1857 wurde in Julius Joſeph Maier der eigentliche Organiſator der Muſikabteilung berufen, der eine Neuordnung der Beſtände vornahm und muſtergiltige Kataloge anfertigte. 1887 löſte ihn Adolf Sandberger ab und baute ſein Werk weiter aus. Seit mehr als einem Menſchenalter betreut Gottfried Schulz die Beſtände. Noch wären weitere Zugänge größerer und wertvoller Muſikbüchereien zu vermelden, ſo aus dem Privatbeſitz der Könige von Bayern, dann aus dem der Hofmuſik, bzw. des Hoftheaters, der Nachlaß des Heidelberger Juriſten und Muſikſammlers Thibaut, der Notenbeſitz Aiblingers, die Fielitz'ſchen Übertragungen alter Vokalmuſik des 16. Jahrhunderts, die Neben'ſche Operntextſammlung, die Rückläſſe Schafhäutl und Rheinberger, endlich der letzte große ungeachtet der Not der Zeit erfolgte Ankauf, die Muſikbücherei Walter Steinkauler. Wirklich, praktiſche Muſik und Muſikwiſſenſchaft ſind der Bayeriſchen Staatsbibliothek und ihrer Muſikabteilung, bzw. deren Leitern zu größtem Danke verpflichtet. Möge dieſelbe der Ungunſt der Verhältniſſe zum Trotz weiter gedeihen und ſegensreich wirken!

Der Bund der Lehrerbildner für das künſtleriſche Lehramt (B.L.B.)

hat im Namen der Lehrerſchaft der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmuſik in Berlin, des Inſtitutes für Kirchen- und Schulmuſik in Königsberg i. Pr. und der Schulmuſikaliſchen Abteilungen der Hochſchule für Muſik in Köln und der Univerſität Breslau an ſämtliche Fraktionen des Preußiſchen Landtags eine Eingabe gerichtet, in der Sicherung der Inſtitute und Befreiung der Lehrkräfte aus unwürdigen Verhältniſſen verlangt wird. Aus der Eingabe geht hervor, daß mit Ausnahme zweier Lehrer ſämtliche Lehrkräfte nicht verſorgungsberechtigt ſind, ſo daß ſie im Alter und bei längerer Krankheit der Not preisgegeben ſind und ihre Witwen und Waiſen unver-

sorgt zurücklassen müssen. U. a. sei ein verdienter Professor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik nach zweiunddreißigjähriger erfolgreicher Lehrtätigkeit auf ein Gnadengehalt von monatlich Mk. 125,— angewiesen, und die Witwe eines zweiten hochverdienten Musikpädagogen erhalte vom Staate keinen Pfennig Pension. Die pädagogischen Musikhochschullehrer seien zudem von Halbjahr zu Halbjahr einer Verringerung ihres Einkommens durch Stundenkürzung ausgesetzt und würden nicht nur durch die für Beamte geltenden Notverordnungskürzungen belastet, sondern auch durch Streichung des bisher einkommensteuerfreien Betrages, obwohl dieser nach wie vor den Lehrern an allen Hochschulen zukäme. Besonders kraß erscheint die Lage der als Lehrerbildner tätigen Musikhochschullehrer dadurch, daß sie selbst unversorgt sind, ihre Schüler aber beamtete Studienräte oder beamtete Dozenten und Professoren an den Pädagogischen Akademien werden. Diese genießen auch den Anspruch auf eine bestimmte Amtsbezeichnung, während der gleiche Anspruch ihren Lehrern nicht gewährt wird.

Gegen den Orchester-Abbau.

Ein Appell an alle Musikfreunde.

In der „Deutschen Welle“ beendete der Hochschullehrer Robert Hernried seine zehn Vorträge umfassende Vortragsreihe „Das Orchester und seine Instrumente“ nach Darbietung aparter Klangmischungen mit folgendem Appell an die Hörerschaft im ganzen Deutschen Reiche:

„Nicht nur der Leistung der Dirigenten, in gleicher Weise auch der künstlerischen Leistung und seelischen Spannkraft der Orchestermusiker ist es zu danken, wenn ein einheitliches Bild einer Tondichtung entsteht. Meine Damen und Herren! Wir leben im Zeitalter des Orchesterabbaus. Die wirtschaftliche Not, von der das deutsche Volk noch in weit höherem Maße bedrängt ist als die übrigen Völker der Erde, ließ manche Kreise den Blickpunkt für das verlieren, was wir mit Recht „Kulturnotwendigkeiten“ nennen. Eine solche Kulturnotwendigkeit sind unsere deutschen Orchester, die in jahrhundertelanger Entwicklung zu erstklassigen Kunstkörpern herangereift sind, um die uns die Welt beneidet. Ein Volk lebt nicht nur vom Essen und Trinken. Seelische und geistige Werte sind zu seiner Erhaltung in genau dem gleichen Maße nötig. Darum sollen sich alle Kunstfreunde — und das sind Sie, meine verehrten Hörer, in entschiedener Weise gegen jeden Abbau an kulturellen Einrichtungen wenden. Kein Wille ist stärker als der Kulturwille eines Volkes. Bekunden wir den Kulturwillen unseres deutschen Volkes also auch darin, daß wir in Städten und Ländern wie im Reich von denen, die zur Entscheidung berufen sind, die Erhaltung unserer Kulturorchester verlangen und vor allem weiterem Abbau Einhalt gebieten. Wenn Sie, meine Damen und Herren, dieser Kulturmission dienen, dann ist der Zweck dieser Vortragsreihe erreicht. Denn es galt mir nicht nur, Wissen zu vermitteln, sondern die Liebe zu der schönsten Kunst, der Musik, zu fördern oder zu erwecken.“

Wie ich zum „Denunzianten“ wurde. — Ein zweites Wort in eigener Angelegenheit.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Vor Saisonschluß hatte ich in der Tageszeitung „Der Berliner Westen“ zu dem beabsichtigten Engagement eines kommunistisch orientierten Dirigenten an der Berliner Städtischen Oper Stellung genommen. Ich hatte Äußerungen dieses Dirigenten zitiert, der sich in einer kommunistischen Tageszeitung schroff gegen die „bürgerliche Form des Konzertes“ und gegen den Musikgenuß im Vergleich zur Arbeitermusik ausgesprochen hatte. Meine rein sachliche Feststellung schloß mit den Worten: „Diese Tatsachen sprechen für sich, und es erscheint zumindest fraglich, ob die Städtische Oper gut daran tut, der ‚Bourgeoisie‘ einen Dirigenten vorzusetzen,

der ſich als ausgeſprochener Kommuniſt freiwillig aus der bürgerlichen Gemeinſchaft ausgeſchloſſen hat."

Da meine Veröffentlichung den gewünſchten Erfolg hatte und die Verhandlungen zwiſchen jenem Dirigenten und der Städtiſchen Oper daraufhin kurzerhand abgebrochen wurden, iſt das prompt einſetzende Wutgeheul der Berliner Journaille als atonale Begleitmuſik zu meinen Ausführungen ohne weiteres verſtändlich.

Was mich an dieſer Stelle zu einer Entgegnung veranlaßt, iſt nicht das Gekläff der „Roten Fahne" und anderer Witzblätter, ſondern die Entſtellungen und Beſchuldigungen eines beſtbekannten Berufskritikers, der in der Fachwelt ein berechtigtes Anſehen genießt.

Dr. Alfred Einſtein ſchreibt in einem Feuilleton-Leitartikel des Berliner Tageblatts (15. Juli) von einem „völkiſchen Kritiker eines im Weſten Berlins erſcheinenden Blattes", der ſeinen Artikel auf den Schreibtiſch der maßgebenden Herren „flattern" ließ (was der „Berliner Weſten" allerdings nicht nötig hat. Der wird ohnedies mit größter Aufmerkſamkeit geleſen), und im Verlauf ſeiner Ausführungen charakteriſiert Dr. Einſtein mein Verhalten als Denunziation. „Über den Denunzianten kein Wort. Er tut, was er nicht laſſen kann."

Dieſe in juriſtiſchem Sinne beleidigende Äußerung zeugt von einer vollkommenen Verkennung der Beweggründe, die mich zu meiner Publizierung veranlaßt haben. Herr Dr. Einſtein ſollte eigentlich wiſſen, daß nicht die parteipolitiſche Richtung als ſolche für eine derartige Einſtellung ausſchlaggebend iſt, ſondern das hinter ihr ſtehende weltanſchauliche Moment, das im Kommunismus in der Form einer antideutſchen Geſinnung ſeinen ausgeprägteſten Niederſchlag findet. Als Deutſcher habe ich nicht nur das Recht, ſondern auch die Pflicht, für die Erhaltung deutſcher Art im Kunſtleben einzutreten und die Träger deſtruktiver Anſchauungsformen von einer dem deutſchen Volke dienenden Kunſtſtätte fernzuhalten. Daß Herr Dr. Einſtein in ſeiner Eigenſchaft als objektiver Kritiker von beſtem Ruf und Anſehen hierfür keine andere Bezeichnung zu finden weiß als den Vorwurf der „Denunziation", iſt eine ſtiliſtiſche Entgleiſung, die nicht ſtillſchweigend hingenommen werden kann. Denn eine derartige Äußerung iſt gleichbedeutend mit einer Verurteilung aller derjenigen, die ſich mit mir für eine Reinigung heimatlichen Kunſtlebens einſetzen.

Eine Verurteilung — allerdings nur unter dem Geſichtswinkel des berechtigte Intereſſen wahrenden „Berliner Tageblatts".

Schickſalswende in Bayreuth.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Furtwänglers Rücktritt von der muſikaliſchen Leitung der Bayreuther Feſtſpiele und die als Grund angegebenen „prinzipiellen Differenzen" mit Frau Winifred Wagner geben zu ernſthaften Sorgen um die künſtleriſche Zukunft Bayreuths Anlaß. Die Kriſenſtimmung, die ſchon durch die damalige Flucht Toscaninis aus Bayreuth offenbar wurde, hat ſich in einer Weiſe verſchärft, die Schlimmſtes befürchten läßt, wenn es nicht gelingt, die Urſache der ſtändig auftretenden Mißhelligkeiten zu beſeitigen. Bayreuth iſt uns alles, iſt uns Symbol, iſt uns ein Heiligtum, in deſſen Mauern deutſcheſte Kunſt ihre echteſten Blüten entfaltet hat. Sollten dieſe Vorausſetzungen fallen müſſen? Sollte Bayreuth lediglich von der Erinnerung zehren, ohne die künſtleriſche Zukunft der Feſtſpielſtadt mit der unbedingt erforderlichen Weitſicht ſicherzuſtellen? Sollte die bekannte Äußerung Toscaninis („Ich verlaſſe Bayreuth angewidert und erbittert. Ich kam dorthin mit dem Gefühl, mich einem wahren Heiligtum zu nähern, und ich verließ ein banales Theater") doch nicht einem ſpontanen Reizzuſtand entſprungen ſein, ſondern tiefere Urſachen haben?

Bayreuth liegt uns allen viel zu ſehr am Herzen, als daß wir mit phraſenhaftem Bedauern und verlegenem Achſelzucken den Schleier des Geheimniſſes weiterhin über dieſe Stadt breiten möchten, deren künſtleriſcher Ruf nur durch eine zwar harte, aber hoffentlich heilſame

Offenheit vor weiteren Nachteilen bewahrt werden kann. Wir wissen, welche Verdienste sich Frau Winifred Wagner um die Festspielleitung erworben hat. Wir sind davon überzeugt, daß sie mit gewissenhafter Pflicht versucht hat, Bayreuth im Geiste Wagners zu erhalten. Aber Frau Winifred ist keine Cosima, geschweige denn ein Richard Wagner selbst. Und wenn Frau Winifred mit den Pflichten, die ihr das künstlerische Erbe Wagners hinterließ, auch die Rechte Wagners für sich in Anspruch nimmt und ein gewichtiges Wort beim Engagement der Mitwirkenden und in der Frage der Rollenbesetzung mitzusprechen sich vermaß, so müssen sich notgedrungen Reibungsflächen zwischen ihr und den von ihr berufenen künstlerischen Leitern ergeben. Es ist ein undenkbarer Zustand, wenn eine nach Bayreuth berufene musikalische Führerpersönlichkeit gewahr werden muß, daß ihrem künstlerischen Machtbereich verhältnismäßig bescheidene Grenzen gezogen sind, daß ihr Wille an der Autokratie der Frau Winifred scheitert. Kann ein musikalischer Leiter mit seinem Namen Fehlbesetzungen decken, die gar nicht seiner eigenen Initiative entspringen, sondern die in vollem Umfange niemandem als Frau Winifred Wagner zuzuschreiben sind?

Man begreift nunmehr, warum Wilhelm Furtwängler als ein von größtem künstlerischen Ernst erfüllter, durch peinlichste Gewissenhaftigkeit ausgezeichneter Wagner-Interpret aus den gegebenen Tatsachen die Konsequenzen gezogen hat. Es mag sein, daß Frau Winifred nicht allein als schuldiger Teil anzusprechen ist. Hinter ihr steht das Kuratorium der Festspielleitung und hinter ihr steht der Geschäftssinn gewisser Kuratoriumsmitglieder, die sich von der abermaligen Berufung Toscaninis nach Bayreuth größeren finanziellen Gewinn versprechen mögen als von der Mitwirkung Furtwänglers. Durch eine derartige Einstellung wird aber eine Freundschaftspolitik begünstigt, eine Personalpolitik genährt, die sich nie und nimmer zum Segen des Wagnerschen Erbes auswirken kann.

Schicksalswende in Bayreuth? In der Tat. Bayreuth steht vor der Alternative, ob es nunmehr einen von allen Fragen persönlicher und wirtschaftlicher Eitelkeit befreiten Weg gehen will in selbstloser Treue zur Wagnertradition, oder ob es seine Zukunft mangelhaften Beratern anvertrauen soll, die das Selbstbewußtsein der ungekrönten Königin von Bayreuth in unverantwortlichem Maße stärken, Zwiespalt und Rivalität säen und das künstlerische Lebensschifflein Bayreuths aus geschäftlich zu einseitigen Rücksichten einer nahen Klippe zusteuern.

„Hier hilft nur Eines, nur der Eine," singt Gurnemanz im „Parsifal". — „So nenn' uns den!" antwortet der Knappe. Hier ist die Antwort: Ein musikalischer Führer mit uneingeschränkten Kompetenzen, der in jeder Beziehung vollauf für alle Engagementsfragen verantwortlich ist und keine Eingriffe von anderer Seite zu befürchten hat. Erst dann kann an eine wirklich verheißungsvolle künstlerische Aufbauarbeit gedacht werden. Furtwängler wäre der gegebene Mann für eine solche Stelle gewesen. Vielleicht gelingt es noch einer Vermittlung Tietjens, die Hindernisse einer Verständigungsmöglichkeit aus dem Wege zu räumen und Frau Winifred zu der erforderlichen Einsicht zu verhelfen. Aber ein grauer Pessimismus ist leider, leider angebracht . . .

Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe über den Wert der Hausmusik.

Wir erleben in heutiger Zeit eine ständig wachsende Förderung der Schulmusik. Ministerielle Richtlinien und Erlasse bringen eine Anhäufung des Arbeitsstoffes, die in Widerspruch steht zu der geringen Zahl von Schulmusikstunden. Noch aber fehlt eine gangbare Brücke zwischen der Schulmusik und dem häuslichen Musizieren, das als natürliches lebendiges Echo der schulmusikalischen Praxis stärkere Beachtung verdient. Sehr richtig bemerkt Dr. Peter Raabe im Aachener „Volksfreund": „Das von der Schule Gelehrte müßte nun aber in der Familie die entsprechende Ergänzung finden, sonst nützt aller noch so guter Unterricht nichts. Die Pflege der häuslichen Musik ist aber den Anregungen der Schule bis jetzt nicht gefolgt, oder wo es der Fall ist, doch in verschwindend geringem Maße . . . Die

Not der Zeit muß wie für alles andere so auch für den Mangel häuslicher Musikpflege als Entschuldigung herhalten. Oft wird man diese Entschuldigung gelten lassen müssen, sehr oft aber auch nicht. Man kann sich mit sehr geringen Mitteln im Hause vielerlei musikalische Genüsse verschaffen, wenn man einigermaßen gut selbst ein Instrument spielen oder wenn man singen kann. Die meisten Eltern, die als erste, ihnen selbstverständlich erscheinende Sparmaßnahme den Musikunterricht ihrer Kinder aufgeben, wissen nicht, wieviel sie den Kindern entziehen, wie grausam sich in der Zukunft diese Unterlassungssünde rächt!

Wenn es je nötig war, die Seele eines jeden einzelnen unseres Volkes zu beschwingen, so ist es jetzt der Fall. Und der Teil unserer Jugend, der . . . sich und andern Freude macht durch die Pflege guter Hausmusik, leistet vielleicht für Deutschlands Zukunft mehr als viele, die sich in politischen Versammlungen über diese Zukunft erhitzen."

Der Rheinische Sängerbund in der Krise.

Von Prof. Dr. Hermann Unger, Köln.

Die Natur hat die Bewohner Westdeutschlands mit den drei wichtigsten Vorbedingungen des Männergesangs begabt: Gemeinschaftssinn, lebendiges Empfinden und gesunde Stimmen. So müßte gerade hier, wie ein ausgezeichnetes „Eingesandt" im Düsseldorfer „Mittag" ausführt, auf das wir uns hier beziehen, das ideale Land der Sängerbünde sein, und tatsächlich fehlt es ja auch nicht an zahllosen einzelnen Vereinen und zahlreichen Gruppenverbänden. Umso betrüblicher muß es anmuten, wenn in letzter Zeit sich immer wieder Absonderungsbestrebungen regen, so etwa im Gau Rhein, Nahe, Trier, deren Wunsch, sich dem Saar-Sängerbund anzuschließen, auf Seiten des Deutschen Sängerbundes stärkstem Widerstand begegnet. Allerdings würde ihre Begründung der örtlichen Nähe mit der Saar nur dadurch gegenstandslos gemacht werden können, wenn innerhalb des Bundes selbst der Zusammenhalt so eng ist, daß auch solche spezielle Vorteile nicht zur Absonderung verführen könnten. Um die Einigkeit zu erhalten, schlug man unlängst vor, den Rheinischen Sängerbund so aufzuteilen, daß Nahe-Mosel-Saar die eine, Mittelrhein und Niederrhein die beiden anderen Gruppen ergäben. Leider hat man noch keine klare Mitteilung darüber erhalten können, wie sich die Leitung des Bundes zu diesem Vorschlage, der bestimmt durchberaten worden ist, gestellt habe. Klarheit wäre auch in diesem Falle das Beste, um unnötige Verwirrung und daraus leicht entstehende Zwietracht von vornherein fernzuhalten.

Randglossen zum Musikleben.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Ein „Memoria Judaeorum" als Preischor. Der Internationale Gesangswettstreit in Amsterdam ist eine Einrichtung, die zur Förderung der Gesangskultur innerhalb der Chorwelt manches für sich hat. Selbstverständliche Voraussetzung ist aber jedenfalls die einwandfreie Auswahl eines künstlerisch wie textlich unanfechtbaren Preis-Chores. Merkwürdig berührt jedoch die Tatsache, daß eine Komposition des Amsterdamer Konservatoriumsdirektor Sem Dresden angenommen wurde, die ausgerechnet die Geschichte der Juden behandelt. Das „Memoria Judaeorum" betitelte Werk entnimmt seinen Stoff dem fünften Buch der Historia des Tacitus mit seinen trockenen, gelehrsamen und musikalisch reizlosen Mitteilungen über die geographische Lage Judaeas, das im Osten von Arabien, im Süden von Aegypten begrenzt wird usw. Hätte Sem Dresden, der wohl einmal etwas von Strawinskys „Oedipus Rex" gehört hat, nicht den Originaltext des Tacitus, also die lateinische Sprache, verwendet, so wäre der Verdacht nicht unbegründet gewesen, daß dem Chorwerk die Absicht eines verkappten „Lehrstückes" zugrunde gelegen hätte. Und eine solche Komposition, deren Musik laut vorliegenden Pressestimmen als hypermodern-linear abgelehnt wurde, soll deutsche Sänger begeistern? Es ist nur ein Glück, daß an diesem eigenartigen Wettbewerb nur zwei deutsche Männerchöre aus Dortmund und Düsseldorf teilnehmen. Seitens des deutschen Sängertums hätte ein solches Ansinnen eigentlich eine energische Ablehnung verdient.

„Warum pfeift niemand? Die Entdeckung, daß der bekannte Aufzug der heimkehrenden Krieger im letzten Akt der Operette „Der Zigeunerbaron" gleichbedeutend ist mit „Nazismus" und „brauner Pest", ist so welterschütternd, daß die Schriftleitung des Berliner Blättchens „Das freie Wort" dem Verkünder eine ganze Spalte zur Verfügung stellt, in deren Raum er sich nach Belieben austoben kann. Und so lesen wir daher folgende Bekenntnisse einer schönen Seele: „Militärkram im Kientopp und Theater mißfällt uns, — also: pfeifen wir! Auf Schlüsseln gehts übrigens am schönsten!"

Wir hätten keine Ursache, diesem pfeiflustigen Rowdy die Ehre einer Zitierung zuteil werden zu lassen, wenn diese Flucht in die Öffentlichkeit nicht geradezu typisch für den Geist einer Zeit ist, die ihre Furcht vor den kommenden Dingen und ihr schlechtes Gewissen hinter einer gut einstudierten Frechheit verbirgt. Diese Witterung der „Nazipest" selbst in harmlosen Bühnenvorgängen, deren Inhalt sich nun einmal aus dem Fortgang des Dramas logisch ergibt, ist das Kennzeichen hochgradigster Nervosität und wütendster Ohnmacht. Wenn aber linksradikale Elemente auf der Opernbühne unsere Klassiker bolschewisieren und eindeutige Tendenzstücke aufs Tapet bringen — dann hat der Bürger den Mund zu halten und beifallspendend die Pfötchen zusammenzuschlagen — nicht wahr?

Mandolinenmusik im Rundfunk. Hand in Hand mit einer Förderung der Volksmusik muß notwendigerweise eine Statistik über die Zahl der veranstalteten Volksmusikkonzerte gehen, um die Kurven der Volksmusikbewegung von Jahr zu Jahr überwachen zu können. Die Zeitschrift „Das Mandolinen-Orchester hat sich daher ein Verdienst erworben, wenn sie in Nr. 6 eine Zusammenstellung der Mandolinenmusik im Rundfunk während des Jahres 1931 veröffentlicht. Demnach wurden an Mandolinen-Orchesterkonzerten geboten: In Deutschland 122, in Österreich 13, im Ausland 245. Soli und Kammermusik für Gitarre: in Deutschland 41, in Österreich 6, im Ausland 37. Lieder zur Gitarre oder Laute: 44 in Deutschland, in Österreich und Ausland 2 bzw. 40. Die Programme der deutschen Sender enthielten 112 Originalwerke deutscher Komponisten, 96 Originalwerke italienischer Herkunft, im übrigen Bearbeitungen.

Musikempfindliche Pflanzen. Der sehr ernsthaften Zeitschrift „Le Courier Musical" zufolge hat ein Wissenschaftler die Beobachtung gemacht, daß Blumen unter Einwirkung von Musik ihre Blüten von der Musikquelle abwenden und eine deutlich wahrnehmbare Drehung nach der weniger schallgetränkten Seite des Raumes ausführen. Es steht aber leider noch nicht ganz fest, ob die Schnelligkeit dieser Bewegung in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Stil des vorgetragenen Tonstückes steht und ob die Darbietung atonaler Musik den rätselhaften Vorgang vielleicht gar beschleunigt . . .

Der Komponist Dohnanyi über den Rundfunk. Die Erkenntnis, daß der Rundfunk dem Musikleben mehr nützt als schadet, bricht sich immer mehr Bahn. Auch der bekannte Komponist Ernst Dohnanyi teilt in der „Neuen freien Presse" (Wien) diese Ansicht: „Es ist kaum zu glauben, wie sehr dank dem Radio das Musikinteresse in der Provinz aller Länder zugenommen hat. Auf dem Lande hören jetzt Leute ernsten Konzerten zu, die es sich früher nicht hätten träumen lassen, sich um eine Mozart-Symphonie zu kümmern. Kürzlich ist mir selber ein lebendiges Beispiel untergekommen. In einem meiner Konzerte sehe ich in der ersten Reihe einen Bauer in Röhrenstiefeln, neben ihm seine Frau im Kopftuch und weiten, bäuerischen Faltenrock. Es war, als säßen sie da, um für die bahnbrechende Macht des Radio Zeugnis abzulegen. Sie haben mich daheim, auf dem Land, so oft im Radio gehört, daß sie neugierig wurden und sich nun vergewissern wollten, wie all das, was sie aus dem Rundfunk schon so gut kannten, im Konzertsaal vor sich geht."

„Parteigenosse Kleiber." Die marxistische Zwangsherrschaft geht heute so weit, daß man als Kapellmeister nicht einmal mehr den Fridericus-Rex-Marsch dirigieren kann, ohne parteipolitisch angepöbelt zu werden. Diesen besagten Marsch gab unlängst der Berliner

Generalmusikdirektor Erich Kleiber zum Besten in einem Schloßkonzert der Berliner „Kunstwochen". Sofort kreidet die „Neue Montagszeitung" diesen Fall in einem Artikelchen mit der Überschrift „Pg. Kleiber" an, wirft ihm Konjunkturgelüste vor und schließt mit dem schönen Satz „Heil Kleiber, pardon Pg. Kleiber! Zwar bist du semitischer Herkunft, aber es kommt nicht darauf an, was man war, sondern wie schnell man die Gesinnung wechselt. Das hast du vorzüglich begriffen." — Das ist „Erziehung zur Kunst"!!

Die Sowjet-Geige. Die Sowjet-Union hat schwere Sorgen. Der politische Horizont Rußlands wird neuerdings verdunkelt durch die Tatsache, daß das Holz der Orchestergeigen nicht auf russischem Boden gewachsen ist. Aber diesem Mangel ist mit Leichtigkeit abzuhelfen. Ein Befehl verfügte unlängst, daß Geigen nur noch aus russischem Holz herzustellen sind. Und das war die Geburtsstunde der „Sowjet-Geige", des neuesten Produktes sowjetrussischen Geistes. Selbstverständlich darf auf sowjetrussischen Geigen nur sowjetrussische Musik gemacht werden, und sollte es gar jemand wagen, die Qualität der sowjetrussischen Geigen anzuzweifeln, so steht ihm der Weg nach Sibirien offen.

Buntes Allerlei.

Für ein „Musikalisches Eichamt" trat Prof. Rudolf Nilius in Wien in einem bemerkenswerten Auffatz (im „Neuen Wiener Tagblatt" vom 21. Juli) ein. Die Hauptaufgabe der vorgeschlagenen amtlichen Stelle wäre die gesetzliche Festlegung der Grundstimmung des Normal-A, des sogenannten Kammertons, dessen absolute Tonhöhe bekanntlich von der auf der Stimmtonkonferenz des Jahres 1885 allgemein angenommenen Normalzahl von 870 Schwingungen in der Sekunde längst verschiedentlich abgewichen ist, sodaß z. B. das A in Wien fast um ¼ des Tons zum B gestiegen ist, aber auch in anderen Ländern, z. B. in Italien und Frankreich, in Bezug auf die Normalstimmung große Verwirrung herrscht. Die zur Behebung der für Instrumentalisten wie für Sänger verhängnisvollen Divergenz berufene Stelle sieht Nilius im Rundfunk, der das nun nochmals festzulegende Normal-A, den unbedingt maßgebenden, von Musikern und Instrumentenbauern gewiß mit Freuden und mit Erleichterung begrüßten Kammerton, auf die leichteste Weise allen daran Interessierten jederzeit vermitteln könnte.

Die kluge Anregung Prof. Nilius' verdient Dank und Beherzigung. V. Junk.

Scherzando.

Furtwänglers Rundfunkniederlage.

Man weiß, wie schwer sich Furtwängler dazu bewegen läßt, seine Kunst vor dem Mikrophon auszuüben. Man sollte meinen, daß die dankbare Hörerschaft diesen Genuß um seiner Seltenheit willen hoch zu bewerten weiß. Aber selbst hier gibt es Ausnahmen, wie ein Schreiben beweist, das der schweizerische Rundfunk unlängst von einer Hörerin erhielt. Es lautet:

„Gestern hörte ich ein Unterhaltungskonzert aus Basel, in dem die Jodlerin E. B. sang. Bitte, lassen Sie sie doch recht bald wieder auftreten. Aber veröffentlichen Sie es im Programm, damit man es auch weiß. Ich hörte gestern Abend Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern und entdeckte die entzückende Jodlerin nur durch Zufall, als ich einen Strich nach links rückte. Da ließ ich Furtwängler im Stich und blieb bei Fräulein E. Das war ein Erlebnis!"

Furtwängler — besiegt von einer Jodlerin! Er wird diese Niederlage wohl kaum verwinden. Wie sagt doch Fritz Reuter? „Was dem einen sin Uhl, ist dem andern sin Nachtigall."

Aber diese Briefschreiberin war — eine Deutsche. Und der schweizerische Rundfunk, der diesen Brief zur Veröffentlichung hergab, wird nicht gerade einen vorteilhaften Eindruck von dem musikalischen Geschmack deutscher Frauen erhalten haben. Wir wollen zum Besten der Hörerin Gedankenlosigkeit als Entschuldigung annehmen.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Alfred Mahowsky: „Knecht Jerney", Oper (Brünn).

Arthur Honegger: „Abenteuer des Königs Pausole", Operette (Genf).

Konzertwerke:

Ahos von Buttykay: Violinkonzert in einem Satz (29. Juli, Bad Pyrmont).

Otto Wartisch: Drei Lieder für Altstimme, und

Hans Sachse: Musik für Streichorchester (Darmstadt).

Karl Hasse: „Das deutsche Sanktus" f. Doppelchor (Dresden).

Günther Raphael: „Vom jüngsten Gericht" f. gem. Chor a capp. (Leipzig).

René Montenillard: Konzert für Flöte, Harfe und Streichorchester.

Georg Nellius: „Von deutscher Not", Kantate f. Chor (Frankfurter Sängerbundesfest, 22. Juli).

Rudolf Ochs: „Schnitter Tod" f. Chor (Frankfurt a. M.).

Otto Busch: Orgelpassacaglia c-moll (Dortmund).

Johannes Brockt: „Aus dem Atelier eines Malers", Suite f. Orch. (Breslau).

Otto Jochum: „Der jüngste Tag", ein Oratorium. (Frankfurter Sängerbundesfest, 21. Juli).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Manfred Gurlitt: „Nana", Oper nach Zola (voraussichtlich Städt. Oper, Berlin).

Arthur Kusterer: „Was ihr wollt", Oper (Dresden).

Konzertwerke:

Paul Graener: Sinfonia brevis (Leipzig).

Jaromir Weinberger: „Bosnische Rhapsodie" (Minneapolis, im November).

Karl Hagen von Horix: „Gedanken vor dem Marienaltar" (Paris, französ. Urauff.).

Hans Gal: „Burleske" (Köln).

Klußmann: Cellokonzert (Köln).

Jarnach: Orchestervariationen (Köln).

Wellesz: Chorkantate (Köln).

Wilhelm Kempff: Violinkonzert op. 38 (Darmstadt).

Adolf Busch: „Capriccio für kleines Orchester" (14. September, Venedig).

Karl Hoyer: „Wie schön leucht' uns der Morgenstern", Canzone für Sopran, Flöte, Violine und Bratsche (Bremen).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN.

LÜBECKER ORGELTAGE
(Juli/August 1932.)

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Der Besitz an wertvollen Orgelinstrumenten in Lübecks altehrwürdigen Kirchenstätten, die Verpflichtung dem Erbe Dietrich Buxtehudes gegenüber und die nicht vergeblich erhoffte Belebung des Fremdenverkehrs waren die Gründe, die unter anfeuernder Initiative der „Nordischen Gesellschaft" (Lübeck) zur Einrichtung dieser aus dem spezifisch lübischen Kulturboden erwachsenen Orgeltage geführt hatten. Die virtuose Meisterung und seelische Durchleuchtung bei Fritz Heitmanns (Berlin) Wiedergabe von J. S. Bachs „Klavierübung Dritter Teil" auf der großen Orgel von St. Marien, Walter Krafts (Lübeck) stilsichere Interpretation Buxtehudescher Miniaturen auf der Totentanzorgel in St. Marien, Günther Ramins (Leipzig) erneutes Auftreten an der historischen Orgel der St. Jakobskirche (Meister der Barockzeit) und schließlich das ein wenig unorganisch sich in diesen Rahmen fügende Cembalo-Kammerkonzert (unter Leitung Hugo Distlers-Lübeck) im stimmungsvollen Raum des Remters im St. Annenmuseum (Werke von Bach und Händel) ergaben eine höchst erfreuliche künstlerische Gesamtbilanz für diesen erstmalig stattgehabten, ausschließlich dem Barockzeitalter gewidmeten Konzertzyklus der Hochsommerzeit.

MÜNCHENER FESTSPIEL-TAGEBUCH 1932.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

„Die Meistersinger von Nürnberg" eröffnen auch diesmal den Reigen. Noch ehe ich das Haus am Prinzregentenplatz betrete, höre ich neben mir die Stimme des ewigen Beckmessers: „Fällt den Leuten denn nie etwas anderes ein? Immer der nämliche Auftakt!" Wie wäre es, wenn man alle jene Herrschaften, die sich mit solchen Bemerkungen furchtbar tiefsinnig und wichtig vorkommen, zu Gegenvorschlägen aufforderte? Ich

fürchte, es möchte nicht viel Gescheites dabei herauskommen. Denn der innere Reichtum dieses Werkes ist so unerschöpflich, daß er zu jeder Zeit und Lage, für jede Stimmung oder Einstellung seine Bezüge hat. Die ersten Takte des Vorspiels erklingen, und schon spinnen sich Beziehungsfäden, schon wirkt der unentrinnbare Zauber dieses Kunstwerks. Hans Knappertsbusch vereint als dessen musikalischer Leiter die Tugenden Stolzings mit jenen des Hans Sachs. Vom ersten hat er das feurige Lodern des Gefühls, vom anderen dessen weise und überlegene Bändigung. Hans Hermann Nissen verleiht dem Sachs eine edle Wärme des Gesangs wie der Darstellung, Fritz Kraus singt den Stolzing mit heldentenoraler Verve, Elisabeth Feuge die Eva mit unvergleichlicher Anmut. Berthold Sterneck als Beckmesser, Walter Carnuth als David, Georg Hann als Kothmer und Hedwig Fichtmüller als Magdalena: bestes Münchener Meistersingerensemble. Nur einen vermißt man: Paul Benders Pogner. Denn Ludwig Weber mag wohl stimmlich, niemals aber in der Gestaltung ein Ersatz sein.

„Figaros Hochzeit" sieht diesmal Paul Schmitz am Pulte, denn Knappertsbusch hat das Schwergewicht seiner Tätigkeit fast ausschließlich auf die Wagnerfestspiele im großen Hause verlegt. Schmitz, feinnervig, präzis, hin und wieder ein wenig kühl, besitzt eine große Tugend, er verzärtelt seinen Mozart nicht. In unseren Tagen des Stilverfalls bedeutet die Susanne von Elisabeth Schumann eine einzigartige Erscheinung. Sie ist eine schlechthin unübertreffliche Mozartsängerin. Die Gräfin von Felicie Hüni-Mihascek eine Gestalt von vollendetem Adel, die die leise Tragik Rosinens nur mit leichten Fingern anstreift, allein schon dies *pp* genügt, um sie zur menschlich ergreifendsten Figur des Ganzen zu erheben. Rehkempers Figaro: man kann diese Rolle nicht beweglicher spielen und singen. Die Überraschung für Feinschmecker: der Antonio des klassischen Charakteristikers Joseph Geis.

„Der Ring des Nibelungen" trägt vorläufig nur zur Hälfte ein szenisch neues Gewand. „Rheingold" und „Walküre" müssen sich noch mit dem Vorhandenen bescheiden; für „Siegfried" und „Götterdämmerung" hat Adolf Linnebach im Verein mit dem Oberspielleiter Kurt Barré bereits eine vollständige Neuinszenierung geschaffen. Der vollen Verantwortung bewußt, die gerade München als „Wagnerstadt" zu wahren hat, richtete sich das Augenmerk dieser Neugestaltung vor allem auf stilreine, Wagners Vorschriften schöpferisch befolgende, aber durchaus nicht sklavisch nachahmende Wiedergabe. Vieles, was in früheren Inszenierungen umgangen, vertuscht oder sehr verlegenheitsweise gelöst worden war, hat man in voller Eindeutigkeit wieder hergestellt. Knappertsbusch ist schon mit dem „Rheingold" in großer Fahrt. Man bangt zuweilen, ob ihm neue, übergipfelndere Steigerungen gelingen. Er fasziniert aber bis zum letzten Takte der „Götterdämmerung". Seine Haupthelfer im Streite: Gertrude Kappel als überragende Brünnhilde, Wilhelm Rode, seit Jahren der klassische Wotan der Münchener Festspiele, ihm ebenbürtig an Plastik der Deklamation und Größe der Gestaltung: Luise Willer (Fricka, Waltraute), Ludwig Weber, wundervoll als Fasolt, noch ein Atom zu weich als Hagen, Kurt Taucher, als Siegfried zwar kein Stimmkrösus, aber ein kluger Gestalter, die unheimliche Intensität Carl Seydels als Mime, der von Abend zu Abend an Verinnerlichung wachsende Siegmund von Julius Pölzer.

In die „Zauberflöte" ging man in den vergangenen Jahren mit dem gewissen inneren Unbehagen. Man wußte, daß die Inszenierung nicht gut war. Sie ist, im Kerne verfehlt, auch diesmal nicht besser geworden. Aber in musikalischer Hinsicht erlebt man eine große Überraschung. Da sitzt der Gastdirigent der heurigen Festspiele am Pulte, Thomas Beecham, und erweist sich als verblüffender Kenner der Partitur, die er ohne geckenhafte „Nuancen", mit einem bewundernswerten Gefühl für richtige Tempi, mit einem liebenden Wissen um sonst oft stiefmütterlich behandelte Achtel- und Sechzehntelwerte deutet. Man schaut sich gegenseitig an und liest sich die Frage aus dem Gesichte: „Sollte dieser Vorkämpfer der deutschen Musik in England gar jener Mozartdirigent sein, den München seit Jahren sucht?"

„Parsifal", den Knappertsbusch ohne Not niemals aus der Hand gibt, wird durch diesen Dirigenten, der sich in geradezu zelebrierende Andacht hineinsteigert, und von der Bühne her durch Paul Benders Gurnemanz, einer Leistung von unvergleichlicher menschlicher Größe, zu einem Gipfelpunkte der Festspiele. Nun besitzt München in Sabine Offermann endlich auch jene Kundry, der gegenüber die laudatores temporis acti kleinlaut werden. Stimme eines solchen hinter mir: „Die Morena freilich, die Faßbender ... aber besser haben sie es eigentlich auch nicht gemacht.."

„Tannhäuser", ebenfalls in neuer szenischer Montur, kommt in den beiden ersten Akten nicht so richtig zur Entfaltung. Es mag auch daran liegen, daß diese Schöpfung, die noch nicht für verdecktes Orchester geschrieben, im Prinzregententheater nicht ihre letzte klangliche Erfüllung zu finden vermag. Aber im letzten Aufzuge holt Paul Schmitz, der Dirigent des Abends, mächtig auf. Nun hat auf einmal alles Farbe,

Stimmung, Glut und Poesie. Das Gebet der Elisabeth, von Elisabeth Feuge mit geradezu entmaterialisiert schönen Tönen gesungen, die edle Wärme Nissens als Wolfram, die Romerzählung, die Fritz Krauß in unerhörter Steigerung aufbaut — durch sie gewinnt man erst das richtige Bild vom Münchener Tannhäuser. „Schade, mein ungeduldiger Freund von nebenan, du hättest nach dem zweiten Akte nicht gehen sollen!"

„Don Giovannni" steht unter allen Werken Mozarts der künstlerischen Eigenart von Hans Knappertsbusch am nächsten. Er kann sich zwar im ersten Akte noch in keine rechte Stimmung hineindirigieren und überläßt den Kontakt mit dem Publikum den schönen Stimmen auf der Bühne, der leidenschaftlichen Gesangsintensität von Felicie Hüni-Mihascek (Donna Anna) und Hildegarde Ranczak (Elvira), der geflügelten Anmut von Elisabeth Schumanns Zerlina, den Spitzentönen des Tenors Rudolf Gerlach (Oktavio) und dem geschmeidigen Bariton Rehkempers (Don Giovanni), aber im zweiten Akte kommt Schwung in den Abend und der ... Rundfunkanschluß.

„Cosi fan tutte" — ja, wenn es alle so machen könnten! „Sie fragen, Mister Brown, was man in München unbedingt gesehen haben muß? Man braucht sich nicht lang zu besinnen: „Cosi fan tutte!" Ohne Lokalpatriotismus, so macht es wohl keine andere deutsche Bühne mehr — das ist eine Münchener Spezialität ersten Ranges!" Wir haben in den letzten Jahren unvergeßliche Aufführungen unter Richard Strauß erlebt. Diesmal dirigiert „nur" Knappertsbusch. Aber er hat seinen Strauß gut studiert. Er ist bei Laune, und die virtuoseste, ausgeglichenste Aufführung unserer Mozartfestspiele bezaubert das Haus mit unwiderstehlicher Gewalt. „Bitte auch die Namen der Sänger notieren, die hier keine Ensemblekunst des Schauspiels zu überbieten vermöchte. Sie heißen: Elisabeth Feuge (Fiordiligi), Luise Willer (Dorabella), Elisabeth Schumann (Despina), Fritz Krauß (Ferrando), Heinrich Rehkemper (Guglielmo) und Berthold Sterneck (Alfonso). Wo Sie einen * machen sollen, Mister Brown? Finden Sie nicht auch, daß es hier nur eine Möglichkeit gibt? Nämlich hinter jeden Namen einen ** !"

„Idomeneo", der vor anderthalb Jahrhunderten in demselben Residenztheater seine Uraufführung erlebte, darf in der festlichen Reihe nicht fehlen. Zwar kann es nicht verwundern, wenn das herrliche Werk dem internationalen Publikum zunächst etwas ferner zu stehen scheint als andere Schöpfungen Mozarts, allein es zeugt für die Substanzkraft der Oper (und zugleich für das Geschick der Bearbeitung von Wolf-Ferrari), wenn die anfangs etwas befremdete und reservierte Zuhörerschaft von Akt zu Akt tiefer in den Bann „Idomeneos" gerät und schließlich das Theater in dem Bewußtsein verläßt, eine wertvolle Entdeckung gemacht zu haben. Schade, daß die Aufführung trotz des Einsatzes schöner Stimmen sich über das Durchschnittsniveau der Repertoirevorstellung nicht wesentlich erheben konnte!

Das Festkonzert des Staatsorchesters hat Sir Thomas Beecham dirigiert. Die 3. Symphonie in Es von Joseph Haydn entzückt durch die flüssige Art seiner Interpretation, die etwas ungemein Erfrischendes hat. Dann „Brigg fair" von Fr. Delius mit erlesener Klangkultur und zum Schluß „Heldenleben" von Richard Strauß, rhythmisch sehr energisch, aber nicht derb angepackt, bedeutend im Aufbau der Steigerungen. Richard Strauß, der dem Konzerte angewohnt hatte, sieht sich am Schlusse plötzlich auf das Podium erhoben und vom begeisterten Beifall der Menge umjubelt.

„Die Entführung aus dem Serail", bei den vergangenen Festspielen gleich einem Stiefkind aus dem Spielplan verbannt, kommt dieses Jahr wieder zu hohen Ehren. Ein vorzügliches Ensemble mit den Damen Jokl (Konstanze) und Helfing (Blonde) sowie den Herren Patzak (Belmonte), Carnuth (Pedrillo) und Sterneck (Osmin) und dazu am Pulte Beecham. Dieser verfällt nicht in den Fehler seines Landsmannes, des Musikschriftstellers Dent, Mozarts „Bräutigamsoper" noch nicht als vollgültige, in ihrer Art einzige Schöpfung zu nehmen. Hält es vielmehr mit C. M. von Weber, der meinte, „eine Entführung habe Mozart nur einmal schreiben können". Mit welcher Glut bringt er das Janitscharenhafte dieser Musik, wie klingen die Chöre, wie leuchtet in Märchenfarben der Orient! Wie weiß er dagegen Belmontes Liedstil, den deutsch-europäischen, in feiner Gefühlsschattierung abzusetzen und dann wieder dramatisch bewegt zu musizieren. In der Tat, Beecham scheint der künftige Mozartdirigent unserer Festspiele. Das Gastspiel von 1932 darf nicht das erste und letzte gewesen sein.

„Tristan und Isolde" — mit diesem hinreißendsten Eindruck der Münchener Festspiele möchte ich schließen. Hans Knappertsbusch ist die Feuerseele des Abends. Er, der eminente Techniker und dann wieder vom Gefühlsstrom mitgerissene Musikant, vermag diese beiden Grundelemente seines Wesens gerade bei diesem ewigen Gedicht zu idealer Einheit zu binden. So tief er in das wogende Meer der Einzelschönheiten, wahre Klangwunder zu Tage fördernd, niedertaucht, niemals erblindet dabei sein Blick für die großartige Architektur des Ganzen. Gefühl und Kunstver-

stand reichen sich hier die Hände zu gegenseitiger Vollendung. Mit Künstlern wie Gertrude Kappel (Isolde), Luise Willer (Brangäne), Kurt Tauchert (Tristan), Paul Bender (Marke), Wilhelm Rode (Kurwenal) erhebt sich der Abend auch auf der Bühne zu einsam ragender Höhe. Einer jener beglückenden Fälle, wo der Kritiker völlig im Bewunderer untergehen darf. Und wer möchte um solchen Preises willen nicht mit Freuden auf sein Rezensentenamt verzichten?

GOETHE UND DIE MUSIK.

Goethe-Ausstellung, München 1932.

Von Dr. Bertha A. Wallner, München.

„Zwar hat der Dichter nur einen einzigen Tag hier geweilt, als er im Herbst 1786 von Karlsbad nach Italien fuhr, aber das München König Ludwig I. war eine Schöpfung aus Goethe'schem Geist." Es ist das Ziel der Ausstellung vor allem den gestaltenden Einfluß der Ideen des Dichters auf unsere Kultur darzulegen, der bis zum heutigen Tage auf fast allen Gebieten fruchtbringend geblieben ist. Kann man sich aber eine würdigere Umgebung für diese Veranstaltung denken, als jene auf Geheiß eines geistesverwandten Fürsten geschaffenen Räume der Münchener Residenz, deren Bau und Ausschmückung Künstlern anvertraut war, die noch in enger, meist persönlicher Fühlung mit Goethe selbst gestanden waren? Es ist hier nicht möglich auf die verschiedenen Gruppen der Ausstellung einzugehen: Goethe und München, Goethe und Bayern, Goethes Gestalt, Goethe und Bettina (u. a. hier auch die Kompositionen dieser genialen, vielseitigen Frau), Illustrationen zu Goethes Werken, Goethe und die Magie, Goethe und der Orient, Goethe und die Naturwissenschaft, Goethe und Italien (enthält auch die Bilder zur Stegreifkomödie und zu italienischen Volkstänzen), Erstausgaben Goethe'scher Werke. Es dürfte wenig bekannt sein, daß die ersten dem Dichter zugeschriebenen Verse auf Corona Schröter in Johann Adam Hillers „Wöchentlichen Nachrichten die Musik betreffend" Jahrgang 1867, S. 204 erschienen. Ihnen schließen sich 1770 Bernhard Theodor Breitkopfs „Neue Lieder in Musik gesetzt" an, deren Texte von Goethe stammen. An dieser Stelle interessieren vor allem die Abteilungen Goethe und das Theater und Goethe und die Musik. In ersterer „wurde die Zeit seiner Theaterleitung in Weimar (1791—1817) herausgegriffen, weil sie naturgemäß die Epoche seiner intensivsten Anteilnahme an der Schaubühne bedeutet". Dem Lustspiel und der Oper mußte ein breiter Raum gewährt werden gegenüber der Tragödie und zwar nicht bloß, weil das Publikum darnach Verlangen trug, Goethe und Schiller selbst hielten die Oper für den letzten Ausdruck der Theatermöglichkeiten", ein Gedanke, der einst die Florentiner Camerata ebenso beschäftigte, wie später Richard Wagner. Schillers „Wallenstein" bedeutete den Höhepunkt der Weimarer Bühne. Goethe selbst hat reformierend für die künstlerische Erziehung der Darsteller gewirkt durch die von ihm begründete systematische Gestaltung der Proben. Vielfältiges Material an Illustrationen wie Literatur veranschaulicht uns sein Wirken. Szenenentwürfe und Rollenbilder erinnern nicht nur an das klassische Schauspiel, sondern auch an das Singspiel Goethes und seiner Vertoner, Hillers und anderer Zeitgenossen, das Melodram Bendas, die Opern Mozarts, Salieris, Weigls, Spontinis. Die Abteilung Goethe und die Musik soll die Fabel vom unmusikalischen Goethe zerstören. Sie entstand, weil der Dichter in seinen musikalischen Anschauungen noch in der Kunst des 18. Jahrhunderts wurzelte, auch seine musikalischen Berater Reichardt und Zelter waren nicht imstande ihren Gesichtskreis darüber hinaus zu erweitern. So konnte er, obwohl in seinen Dichtungen weit in der romantischen Bewegung vorauseilend, nie in ein richtiges Verhältnis zu Beethoven, Schubert und Weber gelangen, bei ersterem mögen auch persönliche Gegensätze im gesellschaftlichen Verkehr trotz Bettinas Bemühungen dem Näherkommen noch hemmender im Wege gestanden sein. Goethe aber, der schon in Frankfurt die Hausmusik so hoch schätzte, und ihr eine Fülle von Eindrücken verdankte, der Johann Sebastian Bach bewunderte, hat in seinen Singspieltexten und noch mehr in seiner Lyrik der Tonkunst soviel neue Wege gewiesen, daß dieser Vorwurf in Nichts zerfällt; seine Gedichte an sich sind schon Wohlklang und Musik. Nun aber ersehen wir aus dem vorliegenden Material, in welch engem Verhältnisse der Dichter zur Tonkunst stand. Da erstehen vor uns die Gestalten des musikalischen Weimar, Herzogin Anna Amalia, die Vertonerin von „Erwin und Elmire" an der Spitze. Reichardt und Zelter treten vor uns mit ihren Liedern, und all die großen Sängerinnen, denen der Dichter gelauscht, die Mara-Schmeling, Corona Schröter, Catalani, Schröder-Devrient u. a., die Musiker, welche den Dichter aufsuchten, Spontini, Ferdinand Hiller, die noch jugendlichen Felix Mendelssohn und Clara Wieck. Die Nichtverstandenen, Beethoven, Schubert und Weber kommen mit den Erstlingsdrucken ihrer unsterblichen Goethevertonungen. Nun folgt das Singspiel, sowohl mit Goethes Worten als die ihm vertrauten Tonsetzer Johann Adam Hiller, Johann André, Herzogin Anna Amalia, Jean Jacques Rous-

seau, Anton Schweizer usf., dazwischen ein mit eigenhändigen Korrekturen versehenes Manuskript von „Lila" und Erstdrucke der übrigen Singspiele. Den Schluß bilden kostbare Autographen von Vertonungen Goethe'scher Gedichte oder Ideen: Beethovens „Bundeslied", von Liszt Gesänge und sein „Triomphe funèbre du Tasse", Wagners Faustouvertüre, von Hans Pfitzner das Lied „An den Mond". An die Goethe-Ausstellung reiht sich gleichsam als Huldigung an seinen Genius die Vorlegung einer fast unübersehbaren Zahl von Dichterautographen, sämtliche aus dem Besitze der Stadtbibliothek München. Manches Werk darunter hat der Tonkunst neuen Ansporn verliehen, man denke nur, um eines der allerneuesten herauszugreifen, an Gertrud Le-forts „Hymnen an die Kirche".

Noch erübrigt es sich auf den als Beitrag zur Goethe-Bibliographie und -Ikonographie ungemein wertvollen Katalog hinzuweisen, der im Auftrage der Goethe-Gesellschaft von einer Reihe von Autoren in vorbildlicher Weise zusammengestellt wurde. Er kann durch seine mit soviel Sachkenntnis und Hingebung geschriebenen Einleitungen auch dem Nichtbesucher sehr viel bieten. Zuletzt endlich ist es Dankespflicht derer zu gedenken, die eine solch wertvolle Schau ermöglichten, aller der Sammlungen und Privatpersonen, welche selbstlos ihre Goethe-Reliquien zur Verfügung stellten, dann aber auch des Schöpfers der ganzen Ausstellung, des Stadtbibliotheksdirektors Hans Ludwig Held; bei unseren Betrachtungen dürfen wir auch nicht der Gestalter der Theater- und Musikabteilung vergessen, Franz Rapp und Rolf Babenhausen, sowie Willy Krienitz, den Betreuer der städtischen Musikbibliothek.

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 1. Juli: J. S. Bach: Präludium und Fuge D-dur (vorgetr. v. G. Ramin). — J. S. Bach: „Singet dem Herrn", Mot. f. 2 Ch.

Freitag, 8. Juli: M. Reger: Improvisation aus der II. Orgelsonate d-moll (vorgetr. v. G. Ramin). — Günter Raphael: „Vom jüngsten Gericht" f. gem. Ch. a capp. (Urauff.).

LEIPZIG. (Schluß) Nun zum Konzertleben. Nach Weihnachten setzte es ganz matt ein, um dann aber stärker anzuziehen, als auf Grund der Verhältnisse zu erwarten war. Neben einer nicht unbeträchtlichen Zahl von allerdings wenig gut besuchten kleineren Solistenkonzerten gab es auch die bekannten großen Abende berühmter, von Konzertdirektionen verpflichteter Künstler. In der Alberthalle (Eulenburg) sangen und spielten die Giannini, Onegin, Kreisler und Fr. Völker, welch letzterer, der glänzende Wiener Tenor, für Leipzig neu war. Er siegte auch hier, ohne gerade hinzureißen. Von den sonstigen Solistenkonzerten sei der Klavierabend des famos sich weiterentwickelnden S. Grundeis genannt (Schubert, Mussorgsky, Liszt, Ravel, Albeniz, Toch), und zwar deshalb, weil der hier ausgebildete, bis dahin aber in München wirkende Pianist sich nunmehr in Leipzig niedergelassen hat. Das bedeutet gerade deshalb eine Bereicherung, weil Leipzig an hervorragenden Pianisten sehr arm ist. Ob man sich dieser jungen, ausgezeichneten Kraft auch wirklich bedienen wird, bleibt bei der Klebrigkeit und Kleinlichkeit des hiesigen Musikgeistes allerdings abzuwarten.

Stark zurückgegangen ist die Pflege großer Chorwerke, so daß wir hinter vielen mittleren Städten zurückstehen. Es muß hier schon einmal eine ganz bedeutende Persönlichkeit ans Ruder kommen, um gründlich Wandel zu schaffen. Mit zwei Konzerten unter Straube im Gewandhaus und einigen des finanziell gehemmten Riedel-Vereins unter Ludwig ist's nicht getan. In seinem zweiten Konzert gab dieser Bruckners e-moll-Messe und das Deutsche Requiem in übrigens sehr schönen und warmen Darbietungen, wobei der Nachdruck noch besonders auf „warm" gelegt sei. Denn gerade Wärme, natürliche Wärme geht mehr oder weniger dem ganzen hiesigen Musikleben ab, so daß es zu begrüßen ist, wenn der Rundfunk Schuricht noch mehr, als es geschehen ist, an Leipzig fesselt. So war auch in dem genannten Konzert der schöne, naturwarme Sopran von Fr. Peiseler, der in diesem Winter öfters zu hören war, wohltätig. Um so regeres Leben herrscht in a cappella-Chören. Hier steht nun neben den Thomanern der Madrigalkreis Leipziger Studenten obenan. Ersterer führte in seinem Weihnachtskonzert außer alten Gesängen das Weihnachtsoratorium von K. Thomas auf, bei dem man bei allem aufgewendeten Geist gerade im weihnachtlichen Sinn knapp gehalten wird: die eigentliche Wärme fehlt. Sein Sommerkonzert gestaltete Straube zu einem Goethe-Abend (Zelter, Reichardt, F. und Arnold Mendelssohn, Hauptmann und G. Schreck), über den sich ein ganzer Aufsatz schreiben ließe. Die geistigsten Komponisten im männlich-natürlichen Sinn waren doch die zeitgenössischen Komponisten, mit Mendelssohn tritt eine musikalische Verbürger-

lichung ein — wie geht er mit „Auf dem See" um, schlankweg den Schlußteil kassierend! —, die natürliche männliche Geistigkeit hat aber auch der danach strebende A. Mendelssohn noch nicht wieder erreicht. Schrecks kleines, den damaligen Thomanern auf den Leib „komponiertes" Juwel „Hochzeitlied" muß man allerdings noch unter dem Komponisten gehört haben, um von seiner entzückenden Natürlichkeit die richtigen Vorstellungen zu haben. Unter den neuen, in der „Motette" gebotenen Werken ragte G. Raphaels 104. Psalm für 12 Stimmen als ein bedeutsames und erfreuliches Werk hervor. Wo es ihm von einem höchsten Standpunkt aus fehlt, ließe sich im einzelnen aufzeigen; es sind Dinge, die mit der „Sachlichkeit" im letzthin gebrauchten Sinne zusammenhängen und eine besondere Darstellung verlangen würden. Schließlich aber, wozu haben wir eine Menge gut bezahlter Kompositionslehrer, wenn ihnen in den eigentlichen Musikfragen erst die Lichter aufgesteckt werden müssen!

Die ältere, vorbachsche a cappella-Musik findet ihre beste Vertretung in dem Madrigalkreis Leipziger Studenten, der unter F. Rabenschlag noch drei Abende veranstaltete: 1. Altniederländische Chorkunst (J. d. Près), 2. Motettenkunst des Frühbarock (Sweelinck, H. Praetorius, J. H. Schein und Schütz) sowie einen weltlichen Abend: Deutsche Chorkunst um 1600, wo übrigens auch das Leipziger Kammer-Orchester unter Dr. H. Mlynarczyk mitwirkte. Dieser Chor, die erfreulichste Bereicherung des hiesigen Musiklebens, versammelt allmählich eine größer werdende Gemeinde um sich, was er reichlich verdient. Der Eindruck beider geistlicher Abende, besonders des zweiten mit einigen noch unbekannten Stücken von Schein und ganz herrlichen von Schütz war ebenso rein wie stark. Aber auch sonst herrscht in manchen Kirchen Leipzigs ein angeregtes Leben. Von den „Orgelvorträgen G. Winklers (Andreaskirche), der sowohl angesehene Komponisten wie K. Hasse als auch Solisten — auch die Gerhardt sang einmal — zu verpflichten weiß, ist etwa die Rede gewesen. Aber auch andere sind zu nennen, so Max Fest (Matthäikirche) mit Neuer deutscher Kirchenmusik (Grabner, Mendelssohn, K. Thieme) und der Schützschen Matthäuspassion, und P. Oehme (Michaeliskirche), der außer auf Mozart den Hauptnachdruck auf Brahms (op. 74, 1), G. Schumann (op. 31) legte und mit dem Reformations-Festlied von G. Albrecht (1826—1901) schloß. Auch außerhalb Leipzigs bekannt geworden ist die Kantorei des Landeskonservatoriums unter K. Thomas, die mich allerdings an dem Abend, an dem ich sie hörte, noch nicht voll befriedigte; das Gefühl ernstlicher Arbeit nahm man aber mit. An der Johanniskirche (früher der bekannte Röthig) waltet W. Stark, der an Weihnachten mit einer Kantate Bachs hervortrat, wozu er das tüchtige Berufs-Kammerorchester der Gesellschaft der Musikfreunde unter W. Daegner heranzog, dem wir auch einen gut verlaufenen Haydn-Abend verdanken. Überhaupt wird, gewissermaßen im stillen, eigentlich mehr musiziert als vor dem Krieg, die Liebe zur Musik und besonders der praktischen Musikübung ist entschieden gewachsen. Daß auch Leipzig eine Orchester-Gemeinschaft stellenloser Orchestermusiker hat, ist beinahe selbstverständlich. Bis Anfang des Jahres leitete sie Günter Ramin, unter dem sogar Liszts Faust-Sinfonie, und zwar sehr gut, zu hören war. Nunmehr ist der junge S. Müller ihr Dirigent.

Zahlreich sind Orgelkonzerte, gegeben vor allem von K. Hoyer, F. Högner und G. Ramin. Högners erfolgreiches Eintreten für den auf einem besonderen Blatt stehenden J. N. David führte sogar zu einem Sonderabend bei Anwesenheit des Komponisten mit der Uraufführung des Introitus, Choral und Fuge über ein Thema von Bruckner für Orgel und zehn Bläser, wobei nun allerdings der Aufwand nicht ganz lohnte. Aber wie's bei David ist, ohne weiteres erschließt er sich nicht, außerordentlich sind die reinen Orgelwerke. Zwiespältig war der Eindruck als Vokalkomponist, zwingend eigentlich nur bei einem der modern eingestellten Lieder mit verschiedenen Instrumenten. Das führt auch wieder zum allgemeinen Konzertleben zurück. Konzerte mit moderner Musik stehen unter dem Protektorat, oder wie man's nennen will, der hiesigen Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (auch der David-Abend), und im ganzen gab es drei. Ich hörte noch den ersten, der als Erstaufführung ein zwar nicht bedeutendes, aber soweit bekömmliches Werk von Milhaud (Suite de Concert, D-dur) und das 3. Streichquartett von Schönberg brachte, Musik, die uns weniger berührt als chinesische oder indische. Wie das Genzel-Quartett Derartiges aber spielt, ist bewunderungswert. An sonstigen einheimischen Quartetten hatten ihre verschiedenen Abende — außer dem des Gewandhauses — die von Davisson-Münch und von Schachtebeck, das sich in seiner neuen Besetzung im Vortrag klassischer und romantischer Werke aufs neue trefflich bewährt. Die Stadt veranstaltete auch diesen Winter sechs Kammermusikabende zu billigsten Preisen, die von den genannten Quartetten und auch dem vorzüglich sich entwickelnden Weitzmann-Trio bestritten wurden. Natürlich kam's auch zu einem Haydn-Abend, wie denn Haydn vor allem in klei-

neren Kreisen nachdrücklich gefeiert wurde. In einem vornehmen Haydn-Mozart-Abend sprach Fr. T. Schmidt-Ziegler Persönlichstes der beiden Meister, die ausgezeichnet aufeinander eingespielten F. Weitzmann und Dr. Mlynarczyk spielten unsterbliche Sonaten. Ganz wenig und Unbekanntes wurde in einem Abend des Philharmonischen Orchesters unter L' Hermet geboten, außer Opernarien einige bedeutsame Lieder: Bonaparte oder die Wanderer in Ägypten, Das sterbende Kind und Das strickende Mädchen, eindrucksvollst gesungen von Cläre Ferres. Auch die Sinfonie „La Reine" hörte man endlich bei dieser Gelegenheit wieder einmal, während J. Klengel das D-dur-Konzert spielte. Leider fand der künstlerisch gelungene Abend (Alberthalle) ein wenig zahlreiches Publikum vor. Weiter ist zu erwähnen, daß Schuricht eine kleinere Zahl Konzerte mit dem Sinfonieorchester im Gewandhaus für bestimmte Vereinigungen (Verein Deutsche Bühne, Arbeiterbildungsinstitut) gab, die durch Rundfunk verbreitet worden sind und gerade auch durch ihre mannigfaltigen Programme auffielen. Wird noch an die zahlreichen künstlerisch hochstehenden Veranstaltungen des Konservatoriums erinnert, so wäre wenigstens ein Querschnitt vom hiesigen Musikleben seit Neujahr gegeben.

Mit Ausnahme des Rundfunks, der auf eine sogar außerordentliche Arbeit zurückblicken darf. Man hört jetzt öfters, und zwar von auswärts, daß der hiesige Sender musikalisch an erster Stelle stehe, das Ergebnis des Zusammenwirkens von Dr. L. Neubeck und Liebermann-Roßwiese. Lediglich die Nennung der hervorstechendsten Abende ergäbe eine lange Liste, die anzulegen und mit einigen Bemerkungen zu versehen deshalb von besonderem Wert sein könnte, damit das übliche Konzertleben davon „profitiert". Es ist ja tatsächlich so, daß dieses weder nach rechts noch links blickt, was an die Adresse unserer Konzertdirigenten gerichtet ist. Nur ein einziges Beispiel sei gegeben. Wurde da Spohrs Sinfonie „Irdisches und Göttliches im Menschenleben" gegeben, heute ein so gut wie verschollenes Werk, aber, wie sich herausstellte, von so großer Wärme und Eindringlichkeit, daß mich noch einige Zeit nachher musikalische Leute dahin ansprachen, wie wohl ihnen das Werk getan habe. Im Gewandhaus gedachte man in diesem Jubiläumsjahr Spohrs mit einem ganz ausgefallenen, kleineren Werk; den Mut, eine Sinfonie zu bieten, brächte man auch gar nicht auf. Vielleicht jetzt, nach dem Vorgehen des Senders und ausdrücklichem Hinweis. Wie gesagt, die mukalische Arbeit der Mirag verdiente eine ausdrückliche Würdigung, gerade auch hinsichtlich zeitgenössischer Werke.

A. H.

LEIPZIG. Als Nachtrag zur letzten Spielzeit verdienen noch zwei Veranstaltungen kurz Erwähnung. Die erste betrifft das Debüt des jungen Sigfrid Walter Müller als Dirigenten der bisher von Ramin geleiteten Leipziger Orchestergemeinschaft. Vorläufig geht es noch ziemlich roh und ungebändigt her (armer Haydn!) und man muß abwarten, ob und wie sich Müller entwickelt. Die eigene Uraufführung eines Divertimentos verrät wiederum das begabte Talent, zugleich aber einen bedenklichen Mangel an Geschmack. Als zweites ist die Erstaufführung einer tschechischen Oper „Spuk im Schloß" von Jaroslav Křička anzumerken. Mißglückte Opern haben wir auch in Deutschland, so daß kein Grund besteht, solche von auswärts zu beziehen. Křička hat zwar böhmisches Musikantenblut aber keine Opernintelligenz, sonst hätte er einen Tort, der einen Stilmischmasch von Operette, Satire und doch wieder ernst genommen sein wollender Oper darstellt, nicht komponieren dürfen. Die Aufführung war gut, das Orchester aber zu schwerfällig behandelt.

W. Weismann.

AACHEN. Nach Wochen der Ungewißheit über das künftige Schicksal vom Städt. Orchester, städtischem Konzertwesen und städtischem Theater haben die maßgebenden Körperschaften nun beschlossen, das Orchester nicht zu entlassen und damit Konzert- und Theaterleben weiterbestehen zu lassen! Wie GMD Dr. Raabe in seiner Ansprache gelegentlich eines Werbekonzertes mit Recht hervorhob, kommt diesem Beschlusse eine weit über die Grenzen Aachens reichende kulturgeschichtliche Bedeutung zu. Stellt er doch nichts mehr und nichts weniger als ein unumwundenes Bekenntnis zur Lebensverbundenheit des Deutschen mit der Kunst, insbesondere mit der Kunst des Deutschen, der Musik, dar, und bekundet er ferner den in dieser Notzeit doppelt schätzbaren und anerkennenswerten Willen, dieser Lebensverbundenheit durch nicht geringe Opfer Ausdruck zu geben. Dr. Raabe verhieß uns dafür seinerseits und vonseiten des Orchesters weiterhin alles zu tun, was in ihren Kräften stehe, um den Lasten und Mühsalen des Werkeltages, in denen heute jedermann mehr denn je stehe, Feste der Freude und Erhebung, der Entrückung in die andere geistige Welt zu bereiten und so dem Opfer den Lohn entsprechen zu lassen. Eine Verheißung, an deren Verwirklichung niemand zweifeln wird, der die Person des Sprechers und der unser Orchester kennt.

In einer anderen Beziehung haben uns die letzten Wochen eine wichtige Umschichtung gebracht: Prof. Raabe übernimmt nun auch die Leitung der Oper im Stadttheater. Wer weiß, wie vertraut Raabe durch seine jahrzehntelange Tätigkeit als Theaterkapellmeister an hervorragenden Bühnen mit der Welt der Oper ist, und wer sich erinnert, welche Genüsse erlesener Art er uns bereitete, wenn er gelegentlich hier den „Fidelio", den „Othello" u. a. m. leitete, der wird diese Umschichtung mit Freuden begrüßen. Allerdings mußte Paul Pella, der bisherige 1. Kapellmeister des Theaters, von seinem Posten weichen. Niemand wird verkennen, daß ihm diese Notwendigkeit hart ankommt. Aber deswegen eine Auseinandersetzung in der Ortspresse vom Zaune zu brechen, war zwar menschlich verständlich, aber in ihrer Art doch recht ungeschickt und wenig ersprießlich. Ich persönlich begrüße den Abgang Pellas als einen schon längst fälligen Vorgang; denn bei aller Anerkennung für Pellas Fleiß und Energie, auch in gerechter Würdigung seines gewiß nicht gewöhnlichen Klangsinnes muß doch ihm in erster Linie zur Last gelegt werden, daß wir in den letzten Jahren einen Spielplan hatten, in welchem die Werke fremder Völker einen unverhältnismäßig breiten Raum einnahmen — in einem Jahr standen deutsch und ausländisch sich im ungefähren Verhältnis wie 1:3 gegenüber! —, daß vor allem Richard Wagner bei uns zeitweise ganz in den Hintergrund getreten war, zum wenigsten mit einigen seiner Hauptwerke. Und dann fällt bei der Beurteilung der ganzen Sachlage nicht zuletzt ins Gewicht, daß Pella selber Ausländer ist und wir, zumal als kulturell wichtiges Grenztheater, doch die ganz selbstverständliche Pflicht erfüllen sollten, zunächst einmal den tüchtigen deutschen Kapellmeistern ein Betätigungsfeld zu eröffnen. Mag der tschechische Staat und mögen die tschechischen Gemeinden dann für ihre Staatsbürger eintreten. Das braucht unsere Sorge nicht zu sein...

Rein technisch hat die in Rede stehende Änderung auch den unzweifelhaften Vorzug, daß die bisherige, oft recht ansehnliche Probenlast des Orchesters eine starke Verminderung erfahren wird. Die Vereinigung von Theater und Konzert in einer Hand und die Bühnenerfahrenheit Dr. Raabes werden diese Erleichterung fast zwangsläufig mit sich bringen. So können wir also den künftigen Ereignissen in dem musikalischen Geschehen unserer Stadt in mehrfacher Hinsicht mit Vertrauen und in schönen Hoffnungen entgegensehen. Gewiß ein seltener Fall in diesen unsicheren, ja gefahrvollen Zeiten für alle ernsthafte Kunstübung.

Dafür, wie ernsthaft auch während des letztverflossenen Jahres gearbeitet wurde, legte jedes Konzert in seiner Weise Zeugnis ab. Von den beiden Chorkonzerten — Haydns „Jahreszeiten" und Bachs „Mathäuspassion" — ragte die Darbietung der Passion durch ihren wahrhaft erschütternden, auch das Letzte erschürfenden Ausdruck über jedes gewohnte Maß hervor. Der Städtische Gesangverein übertraf sich an Klangschönheit und rhythmischer Sicherheit selber, Karl Erb war ein idealer Evangelist, Johannes Willi (Frankfurt) ein ergreifender Jesus, wie er mit vollendeterem, männlich-adeligem Tone nicht gleich wieder gefunden werden wird, und bei Richard Bitterauf (Aachen, jetzt Stuttgart) waren die Baßpartien des Werkes in besten Händen.

Den orchestralen Höhepunkt der Berichtszeit stellte Raabes unsagbar schöne Ausdeutung von Bruckners Achter dar. Wie hier das Wunder peinlich genauer Wiedergabe der Partitur mit dem — anscheinend — ungehindert freien persönlichen Nachschaffen Gestalt gewann, war ein Erlebnis besonderster Art. Bei Beethovens Siebenter schien mir das Zeitmaß des letzten Satzes — ich habe das schon öfter anmerken müssen — übertrieben schnell. Wenn die Melodie aus dem Orchestergetöne heraus nicht mehr rein erfaßbar bleibt, muß m. Er. „gebremst" werden. Auch die schnellsten Sätze, vornehmlich unserer Klassiker, sind einfach nicht überwiegend Rhythmus und Rausch, sondern wollen auch noch den Wert der Einzelmelodie gewürdigt wissen.

Im 7. Konzert leitete Hans Hermann Wetzler seinen „Symphonischen Tanz" in baskischem Stil aus der Oper „Die baskische Venus" selber. Das Werk hat unverkennbare rhythmische und klangliche Eigenheiten und Reize und vermag für den Augenblick stark zu fesseln. Einen bleibenden Eindruck vermochte es mir jedoch nicht zu hinterlassen. — Einer uraufgeführten Symphonie von Albert Werkauf wird viel Tüchtiges und Verheißungsvolles nachgerühmt; ich war leider verhindert, sie zu hören.

Große Erfolge erspielten sich Alfred Höhn (Frankfurt) mit Regers titanischem fis-moll- und Mitja Nikisch (Leipzig) mit Tschaikowskys b-moll Klavierkonzert. Beide Künstler standen auf der vollen Höhe ihrer Aufgaben und, gemessen an der Schwierigkeit ihres „Stoffes", ist bzw. war einfach nicht zu unterscheiden, welcher der größere von ihnen war. Indessen lag es in der Natur der Tschaikowskyschen Klangwelt und im besonderen an der Tiefe und inneren Gewalt gerade des b-moll-Konzertes, daß Nikisch den größeren äußeren Beifall fand. — Als eine Art „Tastenhexe" von fast dämonischer Besessenheit

erwies ſich Irmgard Grippain-Georges (Hamburg) — uns ſeit langem wohlbekannt — an zwei muſikaliſch nicht gerade wertvollen, ſpieltechniſch jedoch außerordentlich anſpruchsvollen Werken von Chopin und Ljapunoff. — Drei junge Künſtler auf Geige, Gambe und Kontrabaß — Arnold Heß (Krefeld), Karl Schwamberger (Köln) und Erich Karow (Aachen) —, jeder in ſeiner Art ſchon ganz frei und eigentümlich, vervollſtändigten die Reihe der namhaften Inſtrumental-Soliſten.

Wenn ich zum Schluſſe die bekannte Dresdener (früher Aachener) Künſtlerin Martha Fuchs mit einem eigenen Liederabend und das bemerkenswert fein aufeinander eingeſpielte Peter-Quartett (Krefeld) mit Werken von Beethoven, Schumann und Bartok, ferner mehrere Schüler- und Volkskonzerte, in denen auch durchweg Tüchtiges zu Gehör kam, erwähne, dann dürfte das Bild unſeres ſozuſagen „offiziellen" Konzertlebens in ſeiner Fülle und Vielgeſtaltigkeit ziemlich geſchloſſen umrahmt werden und einen deutlichen Begriff davon zu geben imſtande ſein, was uns fehlte, wenn es nicht mehr da ſein würde ... Reinhold Zimmermann.

BAMBERG. Den Höhepunkt des Bamberger Muſiklebens bildeten — wie immer — die Gaſtkonzerte der Dresdener Philharmoniker im Muſikverein, die ſich im vergangenen Jahre zweimal mit auserleſenem Programm hören ließen. Unter der geſtrafften Leitung von Fritz Buſch kam neben den raffiniert inſtrumentierten Variationen über ein Mozartſches Thema aus der Feder ſeines Bruders Adolf Buſch klangſchön und energiegeladen bis zum ſieghaften Schluß Bruckners „Fünfte" zu hinreißender Geſtaltung. Beim zweiten Abend brachte das ausgezeichnete Orcheſter nach dem Haydnſchen Cellokonzert (Richard Sturzenegger) unter der zwingenden Stabführung des jugendlichen, faſt allzu temperamentvollen Werner Ladwig zwei bekannte Werke zur örtlichen Uraufführung: Strawinskys farbenglühenden „Feuervogel" und Max Regers Böcklinſuite, für deſſen Bachanale durch den ungewohnt ſtarken Beifall eine Wiederholung erzwungen wurde, obwohl mancher Muſikfreund, durch die prächtige Ausdeutung der „Toteninſel" tiefer und dauernd beeindruckt worden ſein dürfte als durch den orgiaſtiſchen Lärm des freilich bravourös geſpielten Finale. Unter den bekannten großen Soliſten kamen mit beſtem Erfolg Wilhelm Kempf und Bronislaw Hubermann hier erſtmals zu Wort. Die wirklich überragende Kunſt des großen Geigers hätte es nicht nötig gehabt, ſich mit einigen Preſſeartikeln erſt in Szene zu ſetzen, über deren Zweckmäßigkeit ſich nach dem Konzert ein pro und contra entſpann, das beinahe den muſikaliſchen Burgfrieden der Stadt geſtört hätte. Unter den Geſangskünſtlern fand Julius Patzak bei ſeinem erſten Auftreten in Bamberg eine vom Rundfunk her vorbereitete Gemeinde. Frau Hüni Mihascek, offenbar ſtimmlich nicht beſonders disponiert, erfüllte nicht die Erwartungen, die man allgemein zu hegen berechtigt war. Ein Klavierabend Dietrich Amendes hinterließ von dem vorwärts ſtrebenden Künſtler keinen ungünſtigen Eindruck, wenn auch die volle künſtleriſche Reife an ihm noch nicht erfüllt iſt. Der Domchor zeigte in einem Kirchenkonzert unter Domkapellmeiſter v. Klein ſeine fortſchrittliche Geſinnung, ohne ſich überſtürzt der kirchenmuſikaliſchen Moderne ganz in die Arme zu werfen. Unter den Kammermuſikvereinigungen erſpielte ſich neben dem Leipziger Trio das Crefelder Peterquartett beſonders mit Debuſſy einen ſchönen Erfolg. Der einheimiſche Pianiſt Karl Leonhardt brachte ſeinen Klavierzyklus, der mit vorbachiſchen Meiſtern begonnen hatte und über Mozart führte, mit einem Beethovenabend zum Abſchluß. Mit Ernſt Schürer (Violine) und Hans Knörl (Cello) vereinigte er ſich zu einem Trio, das bereits mit gutem Erfolg an die Öffentlichkeit trat. Neuen Antrieb erfuhr das bodenſtändige Muſikleben auch durch ein neues von Ernſt Schürer begründetes Quartett (Schürer, Engelhardt, P. Leonhardt und Mulch), welches bei ſeinem erſten Auftreten im gut beſetzten Harmonieſaal mit dem Taufakt eines neuen Streichquartetts von Max Schmidtkonz eine ſchwierige Aufgabe trefflich zu löſen verſtand. Das Werk ſelbſt iſt von gemäßigt moderner Faktur und vermeidet bei aller Durchſichtigkeit formale Pedanterie. Der Bamberger Komponiſt Karl Schäfer ſtellte an einem eigenen Abend ſein Liedſchaffen zur Diskuſſion, wobei ihm Henriette Klink-Schneider eine ausgezeichnete Interpretin war. Bei der offiziellen Goethefeier der Stadt Bamberg wurde die von Walter von Molo gehaltene Feſtrede von zwei Arbeiten Bamberger Komponiſten umrahmt, die durch den „Liederkranz" in Uraufführung zu Gehör kamen: Franz Bertholds „Harfnerlieder für Kammerchor und Harfe" und Lukas Böttchers „Geſang der Engel aus Fauſt" für großen Chor und Orcheſter. Der neue Dirigent des Liederkranz, Gg. Bauer, hat ſich in einem geſchmackvoll zuſammengeſtellten Mozartabend und mit einer Jubiläumsqualität aufweiſenden Aufführung von Haydns „Jahreszeiten" in jeder Hinſicht als würdiger Nachfolder Valentin Höllers erwieſen, der aus geſundheitlichen Rückſichten ſein Amt niederlegen mußte und deſſen großer Verdienſte um das Bamberger Muſik-

leben der beiden letzten Jahrzehnte hier nochmals anerkennend gedacht sei.

Das Stadttheater Bamberg brachte es unter der nunmehrigen Alleinherrschaft von Direktor Paul Heller trotz des bescheidenen Zuschusses von 75 000 Mk. fertig, bei allseits anerkanntem künstlerischen Niveau den Vollbetrieb ohne nennenswertes Defizit durchzuhalten. Der Opernspielplan wies 13 größere Werke auf, darunter „Tristan", „Fidelio", „Figaro" und „Die tote Stadt" in relativer Höchstleistung. Trotzdem will das Gerücht nicht verstummen, daß in der kommenden Spielzeit die große Oper entfallen soll. Möge es dem Theaterpatronat gelingen die Beibehaltung des Vollbetriebs zu erreichen. Nachdem die Bamberger Bühne seit Jahren auch Schweinfurt und Erlangen bespielt und sich gerade in letzter Zeit im Bamberger Umland z. B. in Forchheim neue Abonnentengruppen organisierten, hat das Bamberger Theater mit seiner 130jährigen Tradition immerhin den Charakter einer fränkischen Städtebühne, die gerade in heutiger Zeit als kultureller Stützpunkt der Erhaltung in vollem Umfang auch unter Opfern wert wäre. Erfreulich bleibt, daß das Theaterorchester in seiner ganzen Stärke für die Zeit vom 8. Mai bis 18. September als Kurkapelle nach Bad Kudowa bei Breslau verpflichtet wurde. Hoffentlich finden die wackeren Musizi den Weg wieder zurück an den alten Platz ihrer Betätigung. Mögen ihnen die Verhandlungen im Stadtrat den Weg dahin wieder frei machen! F. B.

COBURG. Ein Rückblick auf die verflossene Spielzeit und Konzertsaison veranlaßt wiederum die Feststellung, daß sich unser Musikleben in durchaus beachtlicher Höhe bewegt. Im Mittelpunkt des Interesses der Musikfreunde Coburgs wie auch eines weiten Umkreises steht natürlich die Oper des Landestheaters. Es ist auch wirklich anerkennenswert, daß Coburg mit seinen nur 25 000 Einwohnern eine auf vielfach anerkannter hoher künstlerischer Stufe stehende Bühne besitzt mit ganzjähriger Spielzeit. Eine teilweise Entlastung wird kommen, da sowohl Bayreuth wie auch Bamberg (Oper) teilweise bespielt werden sollen. Die Aufführungen in der Oper wie im Schauspiel brachten wohl fast durchweg erstklassige Aufführungen. Ein Novum in der verflossenen Spielzeit waren die Morgenfeiern im Landestheater (Quintette von Brahms und Mozart; Oktett von Schubert; Haydn-Gedächtnisfeier). Ferner wurde auf Anregung des rührigen Intendanten Walleck eine Bläser-Kammermusik-Vereinigung gegründet, auf dessen Initiative hin auch Symphonie-Konzerte für die Schüler höherer Lehranstalten mit praktischer Einführung stattfanden. Im edlen Wettbewerb mit diesem Kunstinstitut und zugleich im guten Einvernehmen sorgt die „Gesellschaft der Musikfreunde in Coburg" (musikalische Leitung: Hofkapellmeister Fichtner) für manche Stunden edelsten Kunstgenusses, wie schon ihr Programm dartut. Es wurden drei Symphoniekonzerte mit dem Landestheater veranstaltet, wozu als Solisten gewonnen waren: der Cellist Mainardi, der Pianist Wilh. Kempf und der Geiger Professor Havemann. Zwei Solistenabende bestritten die Sopranistin Adele Kern und der Tenor Fritz Wolff. Sensation boten die Comedian Harmonists und der Geiger Vasa Prihoda. Der Höhepunkt war die Festvorstellung der „Walküre", bei der die Sängerinnen Frau Larsen-Todsen, Frau Cleve, Frau Luise Schmidt-Gronau und die Sänger Graarud, Roth, Braun unter der Stabführung Elmendorffs auftraten. — Auch die musikalischen Abende des „Vereins" hatten Höhepunkte mit Liederabenden von Rud. Watzke und Graarud, einem Künstlerkonzert der Violinistin Alma Rosé und des Wendlingquartetts. — Auf dem Gebiete der sacra musica verweisen wir auf die Passionskonzerte des Kirchenmusikdirektors Schamberger, der Perlen der alten Kirchenmusik in prächtiger Form darbietet. Traditionsgemäß veranstaltete der Ernst-Albert-Oratorienverein in Gemeinschaft mit dem Landestheater und dem Lehrer-Gesangverein eine vollgültige Aufführung der Johannes-Passion von J. S. Bach. Dr. Tr.

FLENSBURG. Wider Erwarten hat das bodenständige Musikleben unter der Wirtschaftsnot nicht wesentlich gelitten. Der Konzertplan des Städt. Orchesters ist, mit dem ersten Symphoniekonzert am 12. Oktober beginnend, bisher durchgeführt worden; die Zahl der Konzertbesucher blieb hinter der früherer Jahre nicht sehr erheblich zurück. Die trotzdem sich ergebende Differenz der tatsächlichen und der vorausgesetzten Einnahmen konnte durch eine Reihe billiger volkstümlicher Sonderkonzerte im ausverkauften Saale (etwa 1600 Plätze) und vor allem durch eine Vereinbarung mit der Norag über 25 Rundfunkkonzerte ausgeglichen werden. Zudem ist der Stadt seit 2 Jahren und noch für eine Reihe von Jahren voraus die Sorge um die Unterhaltung des Orchesters in den Sommermonaten durch die Verpflichtung als staatliches Kurorchester nach Bad Ems abgenommen. So ist die Frage des Abbaus unseres städtischen Orchesters, die vor drei Jahren die Gemüter erregte, nicht wieder akut geworden.

Diese verhältnismäßig gesicherte Stellung verdankt unser Orchester dem Umstand, daß es während der politischen Grenzkämpfe der wirtschaft-

lich außerordentlich schweren ersten Nachkriegsjahre als kulturelles Bollwerk gegen die dänische nationale Werbetätigkeit gegründet wurde; es mußte als Grenzlandorchester leicht beweglich, d. h. zahlenmäßig nicht allzu groß sein (damals etwa 40 Musiker), künstlerisch zur höchsterreichbaren Leistungsfähigkeit erzogen werden, und durfte nicht mit einem kostspieligen und schwerfälligen Verwaltungsapparat belastet werden. Dadurch erklärt es sich, daß der städtische Zuschuß für dieses kleine hochstehende Orchester so gering ist, daß er im Haushaltsplan keine entscheidende Rolle spielt und von den rigorosen Sparmaßnahmen in allen anderen Verwaltungszweigen verschont geblieben ist. Der Konzertplan sieht für sämtliche Montage des Winters je ein Symphoniekonzert und drei Volkskonzerte im Monat vor, außerdem im laufenden Halbjahre zwei Chorkonzerte und drei Kammermusikabende. Die sorgfältige Erziehung des Orchesters durch seinen ausgezeichneten, von höchstem künstlerischem Verantwortungsbewußtsein erfüllten Dirigenten, Musikdirektor Kurt Barth, macht sich von Jahr zu Jahr in schöneren Leistungen geltend. Den Grundgehalt der Vortragsfolge stellten naturgemäß unsere großen Symphoniker, in den drei Symphoniekonzerten der ersten Winterhälfte zum Beispiel Brahms' F-dur, Beethovens Eroica und Bruckners Zweite, letztere ein Höhepunkt der bisherigen Spielzeit. Mozart und Haydn wurden ausgiebig gepflegt, den Romantikern namentlich in den Volkskonzerten die gebührende Stellung eingeräumt und mit vorsichtiger Auswahl zeitgenössische Musik geboten. Mit einem Abend neuzeitlicher Komponisten begann die Konzertreihe des neuen Jahres, an dem zum ersten Male in Flensburg Günter Raphael mit seinen „Variationen auf eine schottische Volksweise" zu Worte kam. Der Komponist errang als Gastdirigent seines Werkes einen durchschlagenden Erfolg, den er durch die Veranstaltung eines eigenen Kompositionsabends (Kammermusik) unter der Mitwirkung der einheimischen Konzertmeister Nocke (Violine) und Suchanek (Cello) und einer Meisterschülerin noch erheblich steigerte und vertiefte. So hat das Jahr 1932 für unser Konzertleben unter gleich glückhaften Vorzeichen begonnen, wie das vergangene Jahr abschloß. Wie die Verhältnisse sich weiter entwickeln werden, läßt sich noch nicht übersehen; es liegt aber kein Grund zu übertriebenem Pessimismus vor.

Seit der Wirksamkeit Richard Liesches nimmt die musica sacra eine hervorragende und auch in ihren Ausstrahlungen auf die Grenzprovinz der städtischen Musikpflege ebenbürtige Stellung in Flensburg ein. Liesches Nachfolger, Johannes Röder, hat sich des Erbes tatkräftig angenommen. Nachdem er im März des vergangenen Jahres mit dem Flensburger Kantatenchor Arnold Mendelssohns „Gebet des Herrn" zur Erstaufführung in ganz Norddeutschland brachte, (im Verein mit der glänzend neu einstudierten Bach-Motette „Singet dem Herrn" wurde die Aufführung im Herbst wiederholt und durch Rundfunk verbreitet) waren alle Kräfte des Leiters und der drei in seiner Hand vereinigten Chöre, des „Oratorien-Vereins", des „Kantatenchores" und des „St. Nicolaus-Kirchenchores" (zusammen etwa 400 Sänger) auf die Vorbereitung des zweiten Heinrich Schütz-Festes der neuen Heinrich Schütz-Gesellschaft am 27. und 28. Febr. konzentriert. Innerhalb der siebenteiligen Festfolge wurden reichlich 70 Werke aufgeführt, die zum weitaus größten Teile zum erstenmal erklangen und zu diesem Behufe von Röder erst bearbeitet werden mußten. Daß trotz dieser durch die wirtschaftliche Notwendigkeit, an käuflichem Notenmaterial zu sparen, bedingten, für die Klärung der Fragen um Schütz aber hoch bedeutsamen, Riesenarbeit das kirchliche Leben nicht vollständig ruhte, ist besonders hoch anzuerkennen. Außer dem „Kantatenchor" betätigte sich der St. Nicolai-Kirchenchor" in einer Anzahl musikalischer Abendfeiern und erwies — besonders in einer Advents-Motette — seine kaum noch zu überbietende technische Leistungsfähigkeit, chorische Kultur und begeisterte Singfreudigkeit. Mit einer kleinen Auswahl aus seinen Chören brachte Röder außerdem gelegentlich der liturgischen Konferenz Niedersachsens die von Alfred Huth komponierte Musik zu einem liturgischen Pfingstgottesdienst zur Uraufführung. Alle diese Leistungen boten die beste Gewähr für das Gelingen der großen Aufgaben des Heinrich Schütz-Festes (vgl. auch den Bericht über das Heinrich Schütz-Fest Maiheft der ZFM 32). H.

GÖRLITZ. Auch in der zweiten Hälfte der vergangenen Saison konnte das musikalische Leben unserer Stadt weiterhin den gewohnten Fortgang nehmen, ohne durch die Ungunst der Zeiten allzu stark behindert zu werden. War es auch an sich betrüblich, daß die führende Musikvereinigung nur noch mit einem Sinfoniekonzert aufwarten konnte, dessen Programm mit Haydn, Mozart (A-dur-Violinkonzert) und Brahms (1. Sinfonie) nicht einmal sehr locken konnte, so ließ doch die Reinheit der Wiedergabe des Violinkonzertes durch Jan Dahmen und vor allem ein im Januar voraufgegangener Klavierabend Edwin Fischers, der in einem Kranz von Zugaben sein Bestes ausplauderte, den äußeren Verlust von zwei Konzer-

ten verschmerzen. Überdies fand die Orchestermusik weitere Pflege in einem Kompositionsabend Emil Kühnels, der die gewandte Instrumentationstechnik und melodische Erfindungsgabe dieses einheimischen Komponisten unter Beweis stellte. Regsamer waren indessen die Chorvereine. Die Singakademie brachte unter Eberhard Wenzel noch Ende April eine sehr wohlabgewogene und stilreine Aufführung des „Messias" zuwege, die sogar zum ersten Mal ein Cembalo nach Görlitz gebracht hatte; nur die Solisten konnten nicht ganz der Höhenlage des Abends genügen. Mit großem Erfolge beteiligte sich auch der Lehrergesangverein an einer Abendmusik in der Peterskirche, wiederum unter Eberhard Wenzel, in der er unter Mitwirkung der Zittauer Konzertsängerin Annemarie Rauch ein so interessantes Werk wie des Bamberger Komponisten Karl Schäfer „Musik um einen Choral" für Orgel, Männerchor, Sopransolo und zwei Trompeten erfolgreich zur Diskussion stellte. Das übliche Mittelschulkonzert unter Kurt Richter war diesmal mit Kantaten von Zelter und anderen zyklischen Werken auf einen größeren Stil eingestellt als sonst und Massenwirkung — leider nur dies! — war es auch, was die Volkssingakademie unter Walter Schartner in einer gewiß sehr mühevollen Wiedergabe des tendenziösen „Kreuzzugs der Maschine" bot. Reine Freude waren dafür aber alle Gaben, die auf kammermusikalischem Gebiete dargebracht wurden. Neben der wertvollen Verpflichtung führender Quartettvereinigungen wie des Rostal- und des Wendling-Quartetts, deren Bekanntschaft man der rührigen Kammermusikvereinigung dankte, und des Dresdener Streichquartetts, das für eine Goethefeier der Literarischen Gesellschaft gewonnen war, sah man auch einheimische Künstler auf dem Podium: Die Geigerin Annemarie Maß-Hoffmann, die, künstlerisch unterstützt von Martha Bartling, mit Strawinskys artiger Pergolesi-Suite und dem gewichtigeren „Concerto Gregoriano" von Respighi vorteilhaft bekannt machte und in einer Haydn-Gedächtnisfeier Hilde Weinmeister-Kohlschmidt als Pianistin, Elsbeth Klaus als Sängerin und wiederum Annemarie Maß-Hoffmann, die gemeinsam manche vergessene Perle Haydnscher Kammermusik ausgegraben hatten. Und einheimische Künstler waren es auch, die mit klassischen Werken einen Kammermusikabend des Bühnenvolksbundes bestritten: Albin Hoffmann (Violine), Pepo Eifelt (Cello), J. Buchholz (Klavier) und Hans Bonneval (Gesang). Auch das Erhard-Michel-Trio, das dem Lausitzer Konservatorium verbunden ist, bereicherte mit einem etwas vielseitigen Programm die Zahl unserer Kammerkonzerte, während kurz zuvor Karl Fehling und Alberto Uzielli, beide ebenfalls dem Lausitzer Konservatorium zugehörig, mit einem Robert Schumann-Abend vorbildlich in der Programmgestaltung gewesen waren. Ein Besuch Juan Manéns gehörte schließlich gar zu den denkwürdigen Ereignissen des Winters. Die Abendmusiken der Peterskirche unter Eberhard Wenzel, z. T. auch kammermusikalisch durchsetzt und immer anregend und künstlerisch gereift, fanden ihre Höhepunkte in der Aufführung der Lechnerschen Johannispassion durch den Bachchor und einem in jeder Weise sehr ergiebigen Abend mit Werken alter Görlitzer Kantoren. Im Stadttheater herrschte zunächst das „Weiße Rößl" einige Wochen unbeschränkt; dann aber besann man sich auf Aufgaben von Rang wie Mozarts „Cosi fan tutte", Wagners „Parsifal" und Schrekers „Gezeichneten", deren ganz verschiedenartige, doch durchweg hohe Anforderungen unter Walter Schartners Dirigentenstab oft überraschend gute Lösungen fanden. Mit gewisser Zuversicht darf man dem kommenden Winter entgegen sehen, nachdem die Erhaltung des Stadttheaters und damit des städtischen Orchesters, dessen auch die gesamte übrige Musikpflege unserer Stadt nicht entraten kann, gesichert ist.

Dr. Otto Riemer.

GREIFSWALD. Mittelpunkt und Kern des Musiklebens ist das Stadttheater. Wie so vielerorts droht Schließung der Oper, zum größten Teil wohl aus Finanznot, leider aber auch wegen mang lnden Musikverständnisses in der Bürgerschaft. Es reden in diesen Fragen, wie so häufig in Deutschland, Leute mit, die ihre Unkenntnis in musicis nicht einmal immer durch Wohlwollen zu ersetzen bestrebt sind. Und doch wäre ohne das tüchtige Orchester überhaupt ein Musikleben undenkbar. Was hier in der Oper in den letzten Jahren unter Leitung des ebenso musikkundigen wie geschäftsklugen Intendanten E. Voß geleistet worden ist, kann freilich der unparteiische Kenner höher bewundern, als der Bürger dieser kleinen 27 000 Einwohner zählenden Universitätsstadt: es ist oft erstaunlich. Wurde an großen Opern im letzten Winter u. a. „Rosenkavalier", „Schwanda", „Ariadne" aufgeführt, so diesmal unter bisher 9 Opern mit 36 Vorstellungen (Operette 11 : 76, Schauspiel 25 : 69) „Orpheus", Isonards vergessene Märchenoper „Cendrillon", „Falstaff" in einer ganz ausgezeichneten Vorstellung, unter Leitung W. Bitters, ein Ehrentitel für das Theater, und neuestens ebenso gut Künneckes „Nadja", die dank geschickt und

flüssig gearbeiteter Musik zu effektvoll spannendem Buch Publikumserfolg auch weiterhin haben wird.

Die Damen Caroni (Jugendlich-dramatische), Dietrich (Sopran), die Herren Raedler (Tenor), Müller (Baß), Ehrenberger (Bariton) werden ihren Weg machen. Zu den Opern kommen insgesamt 9 Konzerte, darunter solche mit anspruchsvollen Symphonien wie Brahms' Dritter und Bruckners Vierter unter Bitter, gediegene Leistungen. Wieder fanden 2 Konzerte der „Freien Vereiniung zur Pflege zeitgenössischer Musik" unter des Berichterstatters Leitung statt als Sonntag-Morgenfeiern (bei freiem Eintritt!). Milhauds 7. Streichquartett gefiel am meisten, auf das ernste, kontrapunktische „Konzert für 2 Streichorchester und 2 Trompeten" von Boris Blacher (Uraufführung) sei aufmerksam gemacht. Ein Wohltätigkeitskonzert, gemeinsam von Collegium musicum, Medrowschem Madrigalchor und Städtischem Orchester ausgeführt, brachte (erstmals!) nur Werke pommerscher Meister, (vgl. des Verf. „Drei Werke pommerscher Meister", Greifswald 1931), darunter die bereits in den „Denkmälern der Musik in Pommern" Heft 2, 1932, veröffentlichten Choralfantasien von Paul Luetkeman (1597), ein prachtvolles Chorwerk, Psalm 91, von Joh. Vierdanck († 1646) und das sich als bedeutendes und tief eindrucksvolles Werk ausweisende „erste deutsche Oratorium", der Actus musicus „Vom reichen Manne und Lazarus" von A. Fromm (1649). Ein „Verein zur Pflege pommerscher Musik" wurde gegründet, der in einem Mitteilungsblatt neben Historischem auch personale Notizen pommerscher Musiker sammeln will. Vielleicht wirkt dieser Hinweis als Aufforderung zur Mitarbeit und Teilnahme Interessierter im Reich! —

Das Collegium musicum der Universität (unter Leitung des Berichterstatters) konnte im Stadttheater den 25. seiner „Offenen Abende" begehen, die seit 1927 eine Masse unbekannter, älterer, auch einige neueste Musik brachten und viel Anteil fanden. C. Goetzmann brachte hübsche Schüler- und in den Programmen besonders beachtliche Konzerte (Schütz, Matthäuspassion) in der Kirche, R. E. Zingel ebensolche. Der Konzertverein ließ auswärtige Virtuosen (Colessa, Leipziger Streichquartett) kommen. Auch eine Volksmusikschule wurde (von Hedwig Engel) ins Leben gerufen. Hoffentlich gelingt straffere Organisation ernste Gefahren für das so wertvolle und für die Universitätsstadt unentbehrliche Musikleben abzuwenden!

Privatdoz. Dr. Hans Engel.

MÜNSTER (Westf.). Das erste Konzert des Winters 1931/32 begann mit Joh. Seb. Bach. Der Chor „Jauchzet, frohlocket" war ganz dazu angetan, die Pforten zum Eingang in eine weihevolle Stimmung weit zu öffnen und einem wieder einmal deutlich zum Bewußtsein zu bringen, wie hier Gott in der Musik zum Menschen spricht. Es folgte das Violinkonzert in E-dur. Die Solistin, der ein großer Ruf voranging, Frau Suter-Sapin, Zürich, konnte leider nicht sonderlich überzeugen, obwohl das Orchester auffallend schön und warm „begleitete". Sie fühlte sich offenbar besser in ihrem Element bei dem ihr gewidmeten Violinkonzert von Dar. Milhaud, das hier als deutsche Erstaufführung erklang. Das Werk als solches enttäuschte bitter. Wir haben es wirklich nicht nötig, von solcher Kunst ein besonderes Aufheben zu machen. Die von Mottl bearbeitete Ballett-Suite von Grétry hörte man gern einmal trotz der zum Widerspruch herausfordernden Bearbeitung. Dagegen wirkte echt und anfeuernd die 2. Sinfonie von Borodin in h-moll. Man stellt sich gerne auf diese musikantische Urwüchsigkeit und Kraft um und bewertet sie aus Zeit und Umgebung. GMD Dr. Richard von Alpenburg war dem ganzen Programm der überlegene Führer, der aus geistiger Abwägung und aus sicherer Musikalität heraus jede Nummer in ihrer Art zur überzeugenden Gestaltung brachte. Man war ihm besonders dankbar für die 2 Mozartnummern des nächsten Abends, der Titusouvertüre und der Sinfonie in D-dur (ohne Menuett), denen sich als dritte Mozartnummer das von Caspar Cassado bearbeitete Waldhorn-Cellokonzert zugesellte. Der hervorragende Solist, dessen herrlicher, reiner und blühender Ton besonders auffällt, trug zudem noch die ebenfalls von ihm bearbeitete Arpeggiosonate von Schubert vor, und nur ungern trennte man sich von diesem melodientrunkenen Ohrenschmaus. Den Beschluß des Programms bildeten Wlad. Vogels 2 Etüden für Orchester. Sie sind gar nicht radikal oder atonal oder mißtönig, wie ihnen der Ruf voranging. Im Gegenteil wie so vieles andere neue sind auch sie nicht ohne die Vergangenheit denkbar; in ihrer Kürze steht ihnen die besondere Betonung des rein rhythmischen Elements ganz gut; sie sind dankbar und zugkräftig und werden vielleicht deshalb noch öfter gespielt. Richard von Alpenburg ließ in der Wiedergabe keinen Wunsch offen; besondere Anerkennung mußte darin dem Orchester ausgesprochen werden. Das erste der vorgesehenen Chorkonzerte gestaltete sich zu einem ganz besonderen Ereignis. Es brachte zwei Tage nach der Kasseler Uraufführung die Wiedergabe des neuen Chorwerkes von Joseph

Haas, „Die Heilige Elisabeth". Beiden, dem Dichter und dem Komponisten, war es bewußt darum zu tun, ein Volksoratorium zu schaffen, nach der äußerlichen Seite dahin gehend, Stil und Faktur möglichst einfach und verständlich zu halten, nach der inneren, das Konzertpublikum gleich einer Gemeinde in dem tatsächlichen, echten Erleben des Werkes zu sammeln und in ihm wahren Elisabethgeist wach zu rufen. Die schlichte und herzlich fließende Dichtung Wilhelm Dauffenbachs hat den Musiker Haas zu einer wahrhaft volkstümlichen, nach der lyrischen und dramatischen Seite gleich ansprechenden, edel gehaltenen Musik angeregt, die sich dem Hörer wirkungsvoll und eingänglich zugleich gestaltet. Der Höhepunkt des ganzen Werkes ist in der Partie der Heiligen Elisabeth selbst verkörpert, wo die Tiefe und die Größe der musikalischen Gestaltung breit dahinfließen. Über das hervorragende Gelingen der Aufführung ist nachzutragen, daß die Sopranistin Hilde von Alpenburg die Partie der Elisabeth mit einer warmen Herzlichkeit und mit leuchtender Stimme ganz und gar im Sinne dieser herrlichen Frauengestalt wiedergab, und daß auch das Orchester seinen Part freudig und hingebend musizierte. Weitere treue Helfer waren dem Werk noch der Sprecher Leo Roland Ostermann, der Männergesangverein „Sängerbund", der Kinderchor der Annette von Droste-Schule und an der Orgel Dr. Richard Greß. Der anwesende Komponist und der Dichter haben ihrer begeisterten Freude über die Aufführung wiederholt Ausdruck gegeben. GMD von Alpenburg waltete mit liebevoller und sicherer Gestaltung über dem Ganzen und gab weiches Versenken und Kraft gleichermaßen da, wo es die Partitur verlangte. Die Aufführung war aber noch in einer weiteren Hinsicht bemerkenswert und wichtig.

Die „Chorvereinigung Münster", die über die stattliche Zahl von ungefähr 200 Stimmen verfügt, hatte sich dabei an ihre erste große Aufgabe gemacht und diese hervorragend und mit begeistertem Herzen gelöst. — Der Musikverein absolvierte in diesem Winter seine Konzerte und Choraufführungen mit auswärtigen Dirigenten. Als erster Gastdirigent des Musikvereins, zugleich als Pianist und Komponist, trat Hermann Zilcher auf den Plan. Er dirigierte Brahms' erste Sinfonie vorzüglich, plastisch und überzeugend. Am Flügel (von da aus zugleich das Orchester leitend) interpretierte er Mozarts Konzert in B-dur (Köchel Verz. Nr. 595). Margret Zilcher-Kiesekamp bewältigte mit erstaunlicher Kraft seinen (Zilchers) Hölderlinzyklus, der nur allzu sehr unter einer nicht endenwollenden Länge litt. Das zweite Vereinskonzert war dem hier lebenden Fritz Volbach gewidmet, der am Tage des Konzertes in erstaunlicher Frische und Rüstigkeit seinen 70. Geburtstag feiern durfte. Unter der Leitung Otto Volkmanns (Osnabrück) wurde die zweite Sinfonie des Jubilars (in h-moll) vorgetragen, von der der erste Satz den stärksten Eindruck machte, ferner sang Amalie Merz-Tunner Lieder, die der Komponist zum Teil am Flügel begleitete, zum Teil am Dirigentenpult selbst leitete. Als Beschluß erklang Volbachs „Mette von Marienburg", geleitet von dem Männerchordirigenten A. Lamberts und gesungen von seinem Chor Constantia, unterstützt von Knaben des Paulinums, mit Franz Lammerding an der Orgel. Das Konzert brachte dem „Geburtstagskind" großen Beifall und Ehrungen aller Art.

Aus der Fülle zahlreicher anderer musikalischer Veranstalter ist zunächst der Lehrergesangverein (Leitung Dr. Heinr. M. Sambeth) zu nennen. In zwei höchst bemerkenswerten Abenden bestätigte er erneut die in vorhergehenden Berichten erwähnten Qualitäten, das eine Mal, als er auf Anregung des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, Ortsgruppe Münster, und zusammen mit Angehörigen dieser Organisation eine Feierstunde für die Arbeitslosen der hiesigen Stadt, und das andere Mal, als er ein besonderes Weihnachtssingen veranstaltete. H. M. Sambeths Weihnachtsmotette für zwei Volks- und fünf Chorstimmen offenbart aus einer bestimmten Haltung heraus gediegenes Können und viel Sinn für die Behandlung des unbegleiteten Chors. — Die Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik bot in den bisherigen zwei Abenden ein Konzert mit dem Dresdner Streichquartett, sowie eines mit dem glanzvoll aufstrebenden Bochumer Bariton Ewald Kaldeweier. Die „Dresdener" gaben den Höhepunkt in der fein geschliffenen Darbietung eines Dittersdorf'schen Quartettes. Kaldeweiers prachtvoller Gesang fand in Dr. Hermann Enßlin, der zwischendurch Schuberts große B-dur Sonate durchgeistigt und seelisch anregend wiedergab, beste Unterstützung. Von Männergesangvereinskonzerten wird das des Sängerbunds (Leitung Werner Göhre) erwähnt. Es wurde dabei Fritz Volbach mit drei größeren Werken geehrt, seinen neuen „Grenzen der Menschheit", seiner sinfonischen Dichtung „Es waren zwei Königskinder" und dem längstbewährten „Am Siegfriedsbrunnen". Das einheimische Göhre-Wasowicz Trio machte sich mit einem Abend „Deutsche Hausmusik aus dem 17. und 18. Jahrhundert" auf Originalinstrumenten verdient und durfte sich eines auffallend guten Besuches erfreuen; das Westfälische Streichquartett bot in zwei Morgen-

veranſtaltungen lobenswerterweiſe unter anderem auch das Oktett von Mendelsſohn; wobei Fritz Frier, Werner Göhre, Kurt Platz, Max Renger durch weitere vier Herren des ſtädtiſchen Orcheſters ergänzt wurden. Bei Brahms' Klavierquartett in A-dur waltete anregend und führend Erich Hammacher am Flügel. Der von Ena Ludwig geleitete Frauenchor wartete unter anderem mit einem japaniſchen Liederſpiel ſeiner Leiterin auf, von dem die erſte Nummer als beſonders gelungen auffiel. Zuletzt kann von einer neu gegründeten Kammermuſikvereinigung, dem Streichtrio Borries, Spannagel, Dr. Schäfer berichtet werden, die in ihrem Einführungsabend ſehr verheißungsvoll abſchnitt und dabei gleich mit einer Uraufführung auf den Plan trat, dem Streichtrio Nr. 3 von Werner Korte.

R. G.

ULM (Donau) (Konzerte und Oper). Erfreulichſtes Merkmal des nachweihnachtlichen Konzertlebens war die zunehmende Pflege der Kammermuſik. Den Auftakt machte das Dresdener Streichquartett als Gaſt der Liedertafel. In Beethovens op. 132 führte es mit letztem Einſatz zu den äußerſten Bezirken des muſikaliſch noch Ausdrückbaren. Die neugegründete Kammermuſikvereinigung des Stadttheaters brachte außer Quartetten von Haydn, Beethoven und Schubert das Horntrio von Brahms und die packende „Muſik für ſieben Streichinſtrumente" von Rudi Stephan. Der jugendliche Konzertmeiſter Schmalwieſer erſpielte ſich mit Ceſar Francks Violinſonate einen bemerkenswerten Erfolg. In der Liedertafel erwies ſich Fritz Hayn von neuem als berufener Vermittler Bachſcher Kammermuſik. Der „Kunſt der Fuge" ließ er jetzt „Das Muſikaliſche Opfer" folgen. Das 4. Brandenburgiſche Konzert konnte zweimal aufgeführt werden.

Die Chor- und Orcheſterkonzerte der Liedertafel ſtanden im Zeichen Goethes und Haydns. Eliſabeth Feuge ſang Goethelieder von Schubert, Wolf und Schöck, Margarete Roll die dramatiſche Kantate „Ariadne auf Naxos" von Haydn. Das D-dur Klavierkonzert Haydns wurde von der einheimiſchen Pianiſtin Hanne Stark ſehr ſauber geſpielt.

Bei der Karfreitagsaufführung der Johannespaſſion von Bach durch den Verein für klaſſiſche Kirchenmuſik fand erſtmals ein Cembalo Verwendung. Sein eigenartiger Klang bereichert das Klangbild weſentlich. In einem Cembaloabend führte Hayn das Inſtrument noch beſonders vor.

Dürftig war die Ausbeute an großen Orcheſterkonzerten. Immerhin verdient es höchſte Anerkennung, daß Otto Schulmann im zweiten Sinfoniekonzert des Stadttheaterorcheſters ſich an Bruckner und Brahms wagte. Die prachtvolle c-moll Sinfonie Brahmſens erklang dabei in Ulm zum erſtenmal.

Die Oper war auch in der zweiten Hälfte der Jubiläumsſpielzeit erfolgreich. Wir beſchränken uns darauf, die Einſtudierung des „André Chénier" von Giordano zu nennen und die Wiederaufnahme des „Roſenkavalier", in den die arbeitsreiche ſiebte Spielzeit unter der Leitung des Intendanten Erwin Dieterich ausklang.

F. W.

AUSLAND.

PRAG. Der vereinigte gemiſchte Chor des Prager Deutſchen Männergeſangvereins und des Deutſchen Singvereins brachte als Erſtaufführung für Prag die Schuloper „Der Jaſager" von Brecht-Weill und des letztgenannten Komponiſten Kantate „Der Lindbergflug" zur Aufführung. Werke, über die in dieſer Zeitſchrift ſchon genügend im guten und ſchlechten Sinne gechrieben wurde. Es genügt feſtzuſtellen, daß beide Werke beim Publikum außerordentlichen Anklang fanden und daß ihre Wiedergabe unter Dr. Heinrich Swobodas umſichtiger, aber rhythmiſch nicht genug feſter muſikaliſcher Leitung anſehnliches Niveau hatte. Ein bei dieſem Konzerte gleichfalls erſtaufgeführter Zyklus von Orcheſterliedern „Gebete der Mädchen zu Maria" von dem jungen deutſchen Tonſetzer Karl Marx machte keinen ſonderlichen Eindruck. Es ſind eklektiſche Lieder, die auch einer perſönlich geſtaltungkräftigeren Sängerin bedurft hätten, als ſie in der Sopraniſtin Liſa Frank zur Verfügung ſtand. — Die Deutſche Muſikakademie, die für die zeitgenöſſiſche moderne Tonkunſt wiederholt eingetreten iſt, brachte durch ihre Chorabteilung und ihr Zöglingsorcheſter unter der Stabführung Prof. Leo Franz' die Kantaten „Frau Muſika" von Paul Hindemith und „Der neue Hiob" von Herm. Reutter zur Erſtaufführung. — Schließlich iſt auch zweier tſchechiſcher Uraufführungen zu gedenken: Zunächſt der Aufführung der ſinfoniſchen Kantate „Jugend" von B. Vomáčka durch den tſchechiſchen Geſangverein „Hlahol" und das Orcheſter der Tſchechiſchen Philharmonie unter Prof. Jiráks muſikaliſcher Leitung. Dieſe Kantate ſtellt die zweite Faſſung des Werkes dar, da ſich die erſte wegen übertriebener Chorforderungen als unaufführbar erwies. Vomáčka geht nicht den Weg atonaler Muſik. Seine Kantate „klingt", iſt geſangsmäßig gehalten, harmoniſch ungewöhnlich, aber nicht die Tonalität verleugnend und inſtrumental ausdrucksvoll. Ihr Stil knüpft an Guſtav Mahler an, ſtützt

sich aber auch auf typisch nationale tschechische Musikelemente. — Das zweite uraufgeführte tschechische Werk war eine Kammersuite für fünf Blasinstrumente „Aus dem Leben der Insekten" von Wenzel Smetáček, ein Opus, dessen vier Sätze („Im Bienenkorb", „Marsch der Ameisen", „Der verliebte Mistkäfer" und „Flohfuge") in ihrer sinnreichen inhaltlichen und musikalischen Verknüpfung sowie in der charakteristischen Tonmalerei eine starke Talentprobe des jungen Autors darstellen. — Noch sei berichtet, daß das Deutsche Theater mit der Erstaufführung der durch Karl Kraus textlich erneuerten Operette „Madame l' archiduc" von Jaques Offenbach ungewöhnlichen Erfolg hatte und daß der neue italienische Dirigent und Toscanini-Schüler Antonio Votto mit einer dynamisch prächtig gegliederten Neueinstudierung von Puccinis „Bohème" begeisterte Anerkennung fand.

E. J.

ROM. Mit großen Erwartungen sah man in Rom den beiden Konzerten der Berliner Philharmoniker entgegen. Ein glänzendes Publikum hatte sich versammelt, man sah manchen der ganz hohen Beamten, die durch übergroße Inanspruchnahme ihrer Zeit kaum im Augusteo zu treffen sind; für Furtwängler hatten sie sich frei gemacht, auch die Königsloge war ganz besetzt. Trotz der für Rom sehr hohen Preise strömten die Massen nur so zu. Das Programm war etwas bunt: Rossini Anakreonte Ouverture, Brahms D-Dur-Symphonie, Hindemith Novita del Giorno, Strauß Till Eulenspiegel und Tannhäuser - Ouverture im I. Konzert, Haydn Symphonie G-Dur, Strawinsky L'Uccello de fuoco und Beethovens V. im zweiten. Furtwängler wurde zu Anfang schon lebhaft applaudiert und nach der Rossini-Ouverture stürmisch hervorgerufen. Die ausgezeichnete Disziplin des Orchesters, das vorzügliche Zusammenspiel und das Verwachsensein von Musiker und Dirigenten durch jahrelange Zusammenarbeit hat allgemeine Bewunderung hervorgerufen. Vielleicht war Furtwängler am zweiten Tag noch in besserer Verfassung als am ersten. Die Haydn-Symphonie ist ihm hervorragend gelungen und den Beethoven brachte er ganz in der für ihn charakteristischen Auffassung heraus. Das Publikum spendete solche Beifallskundgebungen, daß am Schluß der beiden Konzerte entgegen den Bestimmungen der Augusteo-Konzerte noch je eine Dreingabe erfolgen mußte. Furtwängler und sein Orchester wurden ungeheuer gefeiert und das Publikum fühlte sich in seinen Erwartungen in jeder Weise befriedigt.

Dr. E. I. Luin.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Internationale Bruckner-Gesellschaft veranstaltet in den Tagen vom 19. bis 23. Oktober in Wien das 2. Internationale Bruckner-Fest. Mitwirkende: Wiener Philharmoniker (Clemens Krauß), Wiener Konzert-Verein (Leop. Reichwein), Domchor (Ferd. Habel), Burgkapelle, Rosé-Quartett, Wiener Lehrer a cappella-Chor u. a. Das Hauptereignis des Festes bildet die erste öffentliche Aufführung der Originalfassung der IX. Symphonie durch die Philharmoniker. Außerdem gelangen mehrere bisher unbekannte oder wenig aufgeführte Werke des Meisters zur Aufführung. Im Mittelpunkt des Festes steht die ordentliche Hauptversammlung. Auch ist eine kirchliche Gedenkfeier für den verstorbenen Ehrenpräsidenten Franz Schalk in der Burgkapelle und ein Besuch des Stiftes Klosterneuburg vorgesehen.

Gelegentlich dieses 2. Internationalen Bruckner-Festes wird die „Zeitschrift für Musik" ein eigenes Bruckner-Festheft herausbringen, das eine Reihe wertvoller Beiträge zur Bruckner-Forschung, wie auch persönliche Erinnerungen an den Meister enthält. Besonders wertvoll wird diese Veröffentlichung durch die Beigabe einiger wenig bekannter Bilder und durch den Abdruck des 2. Satzes „Andante molto" der f-moll-Symphonie von Anton Bruckner in der Übertragung für Klavier zu 2 Händen von Cyrill Hynais.

Der Allgemeine Deutsche Musikverein, die Internationale Gesellschaft für neue Musik und der Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer geben bekannt, daß Kompositionen, welche für ihre Musikfeste 1933 in Betracht gezogen werden sollen, unter folgender Anschrift einzureichen sind: Akademie der Tonkunst für den Allg. D. Musikverein, München, Odeonsplatz. Es ist anzugeben, ob ein Werk für alle drei Gesellschaften oder nur für die eine oder die andere in Frage kommen soll. Der Einreichungstermin endigt mit dem 1. September 1932. Zur Einreichung in Betracht kommen: Werke kammermusikalischen Charakters, solche für kleines und großes Orchester, Chor- und Bühnenwerke. Die Einsendungen sollen den Namen des Autors, die Adresse des Absenders und die Angabe tragen, ob das Werk bereits aufgeführt ist. Die Kompositionen sollen in Partitur und gutleserlicher Handschrift eingereicht werden; bei Chor- und Bühnenwerken ist ein Klavierauszug erwünscht. Der Sendung ist ein Rückporto beizufügen (von aus-

ländischen Einreichern in Form von Coupon Reponse international). Anm. d. Schriftltg.: Diese Nachricht erhalten wir unter Poststempeldatum vom 20. 8. 32. Die Schuld an dieser verspäteten Bekanntgabe des Einlieferungstermins trifft also die Geschäftsleitung der obigen Musikfeste!

Anläßlich seines 50jährigen Bestehens veranstaltet der bekannte Meistersche Gesangverein in Kattowitz unter der musikalischen Leitung von Prof. Fritz Lubrich im Frühjahr 1933 ein Musikfest, das ausschließlich deutschen Meistern gewidmet ist. Es gelangen u. a. zur Aufführung Max Regers 100. Psalm, Hans Pfitzners Chorfantasie „Das dunkle Reich", Brahms' c-moll-Sinfonie, a cappella-Chöre von Bach, Reger, alte Meister des Barocks, sowie Orgelwerke von Bach, Reger und der Neuzeit. Zur solistischen Mitwirkung werden erste deutsche Künstler herangezogen; außerdem wird das verstärkte Orchester des Oberschlesischen Landestheaters mitwirken.

Das achte Deutsche Regerfest der Max-Reger-Gesellschaft (Sitz Leipzig) findet am 1. u. 2. Oktober in Baden-Baden statt. Eingeleitet wird das Fest durch die Mitgliederversammlung und einen Vortrag über Erlebnisse mit Max Reger. Der Vortrag wird von Orgelspiel umrahmt sein. Für den ersten Abend ist ein Orchesterkonzert vorgesehen mit Aufführung des Klavierkonzertes. Der zweite Tag bringt vormittags eine Kammermusik mit dem nachgelassenen Klavierquintett, abends ein zweites Orchesterkonzert mit der Ballettsuite „An die Hoffnung" und den Hiller-Variationen. Die künstlerische Leitung des Festes liegt in den Händen von GMD Ernst Mehlich (Baden-Baden).

Die Vorarbeiten für die Festspiele 1933 sind im Bayreuther Festspielhause zu vorläufigem Abschluß gebracht worden. In gemeinsamer Arbeit haben Frau Winifred Wagner, Generalintendant Tietjen und Prof. Preetorius alle Dekorations- und Kostümpläne für die Neuinszenierung des „Nibelungenrings" und der „Meistersinger von Nürnberg" durchgeführt; die Entwürfe und Modelle sind fertiggestellt. Prof. Preetorius übernimmt nunmehr die Ausführungsarbeiten in den Ateliers des Festspielhauses und verbleibt zur ständigen Überwachung und Förderung der Arbeiten zunächst in Bayreuth.

Das Programm des 1. Internationalen Musik-Kongresses in Venedig, Ende April 1933, sieht Sinfoniekonzerte der Orchester von Florenz, des römischen Augusteo und der Mailänder Scala, Vorträge zu Zeitfragen und eine Ausstellung der schönsten italienischen Streichinstrumente vor.

Der Rat der Stadt Leipzig beabsichtigt, den 50. Todestag Richard Wagners mit größeren Feiern zu begehen. Das Neue Theater wird einen Wagner-Zyklus herausbringen, der die elf Opern von „Rienzi" bis „Parsifal" umfaßt, beginnend mit einer Aufführung des „Rienzi" am 12. Februar. Außerdem wird an diesem Tage, dem Vortage des Todestages Wagners, im Neuen Theater eine Gedenkfeier stattfinden. Da zu gleicher Zeit in Bayreuth keine Totenfeier vorgesehen ist und die Leipziger Veranstaltungen durch Rundfunk auf alle Sender übertragen werden sollen, hat der Festakt den Charakter einer Reichsgedenkfeier, zu der auch jetzt schon Haus Wahnfried seine Anwesenheit in Aussicht gestellt hat. Die Hauptvorstellung des „Fliegenden Holländer" dirigiert Max von Schillings; den „Lohengrin" der Intendant der Mirag, Prof. Dr. Ludwig Neubeck; für die „Meistersinger" schweben noch Verhandlungen. Wilhelm Furtwängler mußte wegen gleichzeitiger anderweitiger Verpflichtungen absagen.

Der für das kommende Jahr im Rahmen der musikalischen Maifeiern geplante Erste Florentiner Musikkongreß wird einen gesamteuropäischen Charakter tragen. Es soll ein Musikkongreß, kein musikwissenschaftlicher oder musikhistorischer Kongreß werden; ebenso sollen engere Fachinteressen ausgeschaltet sein. Dagegen soll die kniffliche Frage der Musikkritik auf breitester Grundlage erörtert werden, die aufs engste mit der vielangefochtenen Musikästhetik verbunden ist, und ferner sollen die Beziehungen zwischen Musik einerseits und Bühne, Rundfunk, Film und Grammophon anderseits zum Gegenstand der Verhandlungen erkürt werden. Ein weites Feld, wie Fontane zu sagen pflegte. f. r.

Bei den diesjährigen Salzburger Festspielen nahm Richard Strauß nach mehrjähriger Pause seine dortige Dirigententätigkeit wieder auf und zwar als Leiter der beiden Festaufführungen von Beethovens „Fidelio" und zweier Festkonzerte der Wiener Philharmoniker Ende August.

Das nächste Deutsche Sängerbundesfest soll 1937 in Leipzig stattfinden. Dieses Fest ist gleichzeitig als Rahmen für die Feier des 75jährigen Bestehens des Deutschen Sängerbundes gedacht.

Die Stadt Kassel veranstaltet am 10. und 11. September ein Kammerorchester-Fest, bei dem, unter Leitung von Robert Laugs, das Konzert für Cembalo und Hammerklavier mit Orchester in Es-dur von Ph. E. Bach in Originalbesetzung, sowie Werke von Boccherini und Mozart im Schloß Wilhelmshöhe und am 2. Tage Werke moderner Komponisten im Roten Palais

und Werke italienischer Meister in Schloß Wilhelmstal zum Vortrag kommen.

Vom 15. bis 21. August fand wieder eine musikalische Ferienwoche auf dem bayer. Herzogsschloß Banz, das herrlich das obere Maintal überragt, statt. Die Cembalistin Kroeber-Walch und Konzertmeister Schüßler aus Düsseldorf vermittelten Bach und Händel. Der Weimarer Kunsthistoriker Dr. H. Timotheus Kroeber hielt Vorträge über die Kultur des Barock und Rokoko. Ausflüge in die Bischofsstadt Bamberg und zur Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen fanden statt, wo Orgelmusik aus der Barockzeit gespielt wurde. —r.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

In Berlin hat sich eine Arbeitsgemeinschaft für die Orgelbewegung gebildet, die es sich zum Ziel setzt, die Gedanken der Orgelreform und kirchenmusikalischen Erneuerung in möglichst weite Kreise zu tragen. Die Arbeitsgemeinschaft wird vom 8. bis 10. Oktober dieses Jahres mit einem Einführungszyklus vor die Öffentlichkeit treten, der u. a. folgendes bieten wird: Vorführung der erneuerten Orgel der Thomaskirche; Orgel- und Cembalokonzert in der Jacobikirche; Liturgischer Gottesdienst in St. Jacobi; Händelkonzert mit Orchester (Ramin); Vorträge und Vorführung von Kleinorgeln; Schlußfeier an der Schnitgerorgel in Charlottenburg. Ihre Mitwirkung haben zugesagt: Günther Ramin, Hermann Schelling, Eugen Simmich, Wolfgang Auler und Gerhard Schwarz. Die Vorträge werden Pfarrer Riethmüller und Hanns Henny Jahn halten. Die Teilnehmergebühr für sämtliche Veranstaltungen beträgt Mk. 1.—. Gegen Überweisung dieses Betrages auf Postscheckkonto Berlin Nr. 13 215 an den Organisten Wolfgang Auler werden den Teilnehmern die Programme ab 15. September zugesandt.

Die Musikalische Gesellschaft in Köln, die in diesem Jahr auf ein 120jähriges Bestehen zurückblicken kann, hat sich mit dem Verein Kölner Kammermusikfreunde zusammengeschlossen. Dadurch wird erfreulicherweise ermöglicht, die Kammermusikabende weiterzuführen. Für den kommenden Winter sind zehn Konzerte im Saal der Musikhochschule geplant.

Der Berliner Ärzte-Chor beabsichtigt, aus seinen Reihen einen kleinen a cappella-Chor abzuzweigen, der sich der Pflege unbekannter Motetten, Madrigale, Volkslieder widmen soll. Zu besonderen Gelegenheiten soll dieser Chor solistisch hervortreten.

In Paris ist eine neue Gesellschaft für zeitgenössische Musik unter dem Namen „Triton" gegründet worden. Die Gesellschaft bezweckt die Verbreitung von Kammermusikwerken in ständigen Konzerten. Näheres durch das Sekretariat: 114 bis, Boulevard Malesherbes.

Bei der Berliner Jahresversammlung des Verbandes der deutschen Konzert-Direktionen wurde einstimmig eine Resolution angenommen, daß der Verband mit allen Mitteln auf die Künstler einzuwirken versucht, um einen Abbau der Stargagen zu erreichen, was sich in billigeren Preisen für die Konzerte bereits in der kommenden Saison auswirken soll.

Der „Deutsche Konzertgeberbund" und der „Verband der Konzertierenden Künstler Deutschlands" vereinigten sich zu einem „Bund deutscher Konzert- und Vortragskünstler". Der Vorstand besteht aus den Herren Prof. Karl Klingler, Prof. Dr. Gustav Havemann, Dr. Heinrich Hermanns, Prof. Moritz Mayer-Mahr, Georg Bertram, Emil Kühne, Prof. Dr. Georg Schünemann, Walter Schumann, Prof. Julius Dahlke, Prof. Dr. H. J. Moser, Dr. Richard Stern und Bruno Eisner.

Die „Tago" (Technisch-wissenschaftliche Arbeitsgemeinschaft und Gesellschaft für Orgelbau) veranstaltet Anfang Oktober im Institut für Orgelbau und Kirchenmusik Berlin eine Tagung in Verbindung mit dem Kirchenmusiktag des Brandenburgischen Provinzial-Verbandes für Kirchenmusik.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

10 Jahre Musikwissenschaftliches Seminar Erlangen. In aller Stille konnte in den Maitagen ds. Jhs. die Universität Erlangen das 10jährige Bestehen ihres Musikwissenschaftlichen Seminars feiern. Gewiß eine kurze Spanne Zeit und bei gewöhnlichen Verhältnissen vielleicht kaum der Rede wert. Aber gerade die Musikwissenschaft in Erlangen hat für das Frankenland ihre besondere Bedeutung und so darf auf das Jubiläum im folgenden etwas ausführlicher eingegangen werden: Es war im Mai 1922, als unter den vielen Ankündigungen am schwarzen Brett der philosophischen Fakultät Erlangen auf einem kleinen Anschlag zu musikwissenschaftlichen Vorlesungen eingeladen wurde. Dr. Gustav Becking, ein Schüler Hugo Riemanns, hatte sich als Privatdozent für Musikwissenschaft habilitiert. Ein kleines Zimmerchen im obersten Stockwerk des weitläufigen Universitätsbaues barg das Seminar, dessen Inventar neben den üblichen Bänken und dem Katheder einige Bücher aus der Privatbibliothek

Beckings aufwies. Nur wenige Studenten interessierten sich zunächst für diese noch junge Disziplin und nur langsam gelang es dem Dozenten, sich die notwendige Anerkennung zu verschaffen. Aber er, der mit jugendlichem Eifer an seine Arbeit ging, bekümmerte sich um keine Hindernisse; für ihn waren sie geschaffen, um überwunden zu werden. Noch heute erinnere ich mich jenes kleinen Stübchens, das Dr. Becking als erste Heimstätte in Erlangen bei dem nunmehr verstorbenen Prof. Saran innehatte und denke gerne zurück an die Stunden der ersten Unterredung, aus der eine recht gedeihliche Zusammenarbeit entstehen sollte. Nach kurzer Zeit hatte sich die lebendige Art des Beckingschen Vortrages bereits herumgesprochen und sein Hörsaal begann sich zu füllen. Schon meldeten sich die ersten Aspiranten zu Doktorarbeiten und mit Freude widmete man sich den neuen Aufgaben. Vor allem war es die Gründung des Collegium Musicum, welche mit einem Schlage überall Aufsehen erregte. Alte Musik nicht nur theoretisch zu erläutern, sondern vor allem in lebendigen Klang umzusetzen, dieses Streben schlug bald weitere Kreise. Durch Becking erhielt in der Folgezeit auch das Musikleben Erlangens manche wertvolle Ergänzung. Waren die ersten Versuche in alter Musik zunächst nur für den Seminarbetrieb gedacht als wertvolle Erläuterung zu den wissenschaftlichen Ausführungen, so konnten sich die Mitglieder des Collegiums bald auch öffentlich hören lassen. Kurze Einführungsvorträge erschlossen einem weiteren Kreise die alte Klangwelt. Beckings Ziel, in Zusammenarbeit mit dem Nürnberger Konservatorium der Musik Praxis und Theorie zu einen, scheiterte leider an dem geringen Entgegenkommen der Nürnberger Stellen.

Der Erlös aus den verschiedenen Aufführungen, die auch außerhalb Erlangens, wie in Nürnberg, selbst in München Beachtung fanden, wurde zum Ausbau des Seminars verwendet. Es bleibt das uneingeschränkte Verdienst Dr. Beckings in Erlangen ein Musikwissenschaftliches Seminar geschaffen zu haben, das heute an Reichhaltigkeit der Bibliothek wie der alten Instrumente keinem anderen Institut nachsteht. Trotz der schweren Zeitverhältnisse, wie sie die Inflation und ihre Begleiterscheinungen mit sich brachten, gelang es, manchen Freund und Gönner zu gewinnen. Die Unterstützung der Firma Neupert, die wertvolle alte Instrumente schenkte und damit den Grundstein zu einer kleinen eigenen Sammlung legte, verdient besondere Erwähnung. Hand in Hand mit dem Ausbau der Instrumentensammlung ging die Anlage von Sammlungen guter Phonogramme und Photokopien; aus Verlagen und aus der Altdorfer Bibliothek flossen Bücher zu, sodaß die Bibliothek bald sehr reichhaltig wurde. — Von den Doktoranten-Arbeiten, — es sind weit über zwanzig — beschäftigten sich manche mit fränkischen Gebieten, wie dem Volkslied, dem Instrumentenbau, dem Notendruck in Franken, so daß die Erschließung solcher heimatlicher Gebiete wiederum dem Seminar zugute zu halten ist. — Das Emporstreben des jungen Institutes führte zur Berufung Beckings an die Universität Prag, der er Folge leistete, da das Bayerische Staatsministerium sich nicht entschließen konnte, in Erlangen eine Professur für Musikwissenschaft zu errichten. Der Schritt Beckings war darum durchaus verständlich. Sein Nachfolger wurde Dr. Rudolf Steglich, der vorher als Musikreferent in Hannover tätig war. Er ist bestrebt, das Erbe Beckings nicht nur im Sinne seines Vorgängers zu verwalten, sondern weiter auszubauen. So gelang es Steglich, die Arbeitsmöglichkeiten weiterhin zu verbessern. Zugute kommt ihm hier neben einem allerdings nicht sehr reichlichen staatlichen Zuschuß manche Zuwendung des Nürnberger Sonderfonds des Universitätenbundes. Dazu gesellen sich andere Stiftungen und die Erträgnisse der Aufführungen des Collegium Musicum, das Steglich ebenfalls weiterführt. Sein Bemühen geht ja überhaupt dahin, Musikwissenschaft als Klangwissenschaft, nicht als bloße Notengelehrsamkeit zu betreiben. Darum versuchte Dr. Steglich das Schallplattenarchiv dahin auszubauen, daß er Material zur Einführung in die Klanganalyse von der Gegenwart aus beschaffen ließ, das zugleich die Möglichkeit der Vergleichung gab. Die Aufführungen des Collegium Musicum wurden fortgesetzt und zwar mit einem Händel-, einem Telemann-Abend, mit Musik des 18. Jahrhunderts und was besonders wichtig erscheint auch mit Gegenwartsmusik. Ein Abend deutscher Musik der Gegenwart zeugt davon, daß im Seminar nicht nur alte Musik gepflegt wird, sondern daß man auch die Verbindung mit der Gegenwart nicht vergißt. So stellt sich die Arbeit des Musikwissenschaftlichen Seminars im ersten Dezennium seines Bestehens als überaus fruchtbar und segensreich dar. Hoffentlich sieht man auch in München ein, daß Franken auf diese musikkulturelle Arbeit an dieser Stätte nicht verzichten kann.

Dr. Fritz Jahn, Ansbach.

Das Kultusministerium hat der Stadt Berlin die Anregung zukommen lassen, eine Schule einzurichten, die in erster Linie alle die Kinder zusammenfassen soll, die eine besondere Befähigung nach der musikalischen Seite hin erkennen lassen. Die Errichtung dieser Schule ist zugleich als eine Ehrung des vor hundert Jahren (15. Mai 1832) in Berlin verstorbenen Karl Friedrich Zelter gedacht und

soll daher den Namen Karl-Zelter-Schule führen. Hoffentlich kommen diesem Institut diejenigen Erfahrungen zugute, die die rühmlichst bekannte Weimarer Aufbauschule gewonnen hat.

Den heutigen Bestrebungen nach Wiederbelebung historischer Instrumente Rechnung tragend, führt die Staatl. Hochschule für Musik zu Weimar mit Beginn des Wintersemesters in ihrem Lehrplan den Unterricht im Gamben-Spiel ein. Als Lehrer wird Konzertmeister Walter Schulz tätig sein.

Die Gesamtzahl der Studierenden an der Münchener Akademie der Tonkunst (einschl. Hospitanten und Hörern) betrug im vergangenen Schuljahr 624, womit, ein sprechendes Symptom der gegenwärtigen Wirtschafts- und Kulturkrise, gegenüber dem Vorjahr ein Rückgang von nahezu 100 zu verzeichnen ist. Die Reifeprüfungen haben 61 Studierende mit Erfolg bestanden und 25 von ihnen erhielten die Qualifikation zum Übertritt in die Hochschule.

Die Leitung des Landeskonservatoriums in Leipzig eröffnet auf Anregung des Mitteldeutschen Rundfunks im Herbst dieses Jahres ein Institut für Rundfunkkunst, dessen Lehrplan demnächst veröffentlicht werden wird. Die Gründung erfolgt in dem Bewußtsein der Notwendigkeit, in engster Zusammenarbeit mit dem Mitteldeutschen Rundfunk einen künstlerischen Nachwuchs für die musikalischen und literarischen Aufgaben des Rundfunks heranzuziehen und die funkeigene Darbietungsform weiter zu entwickeln.

Das Musik-Institut der Universität Tübingen und der akad. Musikverein traten in den vergangenen Sommermonaten mit einer Reihe wertvoller Veranstaltungen hervor. So fand zu Ehren Goethes eine reiche musikalische Ausgestaltung der öffentlichen Goethefeiern im Sinne Goethescher Musikliebe statt. Ein Symphoniekonzert des Stuttgarter Philharmonischen Orchesters unter Leitung von Prof. Hasse brachte Hugo Wolfs „Corregidor", Arnold Mendelssohns „Gesänge des Epimetheus" aus „Pandora" und Beethovens 5. Symphonie. Bei der offiziellen Goethefeier der Universität hörte man die Zauberflötenouverture von Mozart, Beethovens Musik zur Schlußszene aus Goethes „Egmont", während freies Orgelspiel Prof. Hasses die Feier einleitete und beschloß. Vier weitere Konzerte waren als Solistenkonzerte ausgestaltet.

Die Städt. Akademie der Tonkunst in Darmstadt veranstaltete im abgelaufenen Winter wieder 10 Akademie-Konzerte, bei deren 5 das Orchester der städt. Akademie unter Leitung von Prof. Wilhelm Schmitt mitwirkte. Dabei fanden Telemanns „Tafelmusik", Boccherinis Violinkonzert in D-dur, Haydns Symphonie A-dur, Paul Graeners „Flöte von Sanssouci" ihre dortige Erst-Aufführung.

Die bekannten internationalen Sängerkurse Lohmann-Martienssen in Potsdam waren auch in diesem Sommer voll besetzt unter besonders starker Beteiligung von Sängern des Auslandes.

Der Berliner Lautenist Hans Neemann hält vom 1. bis 4. Oktober 1932 in Berlin einen Kursus für doppelchörige Laute ab, der folgende Arbeitsgebiete umfaßt: Alte Spielmusik usw., Aufführungspraxis alter Lautenmusik (Stil, Formencharakter, Rhythmik, Tempo, Dynamik), Instrumenten- und Literaturkunde, Collegium musicum der Teilnehmer (alte Werke für 2—4 Lauten, auch chorisch) und Solospielstunden. Der Haupt-Teilkursus (1.—2. Okt) soll auch Auswärtigen, die nur über Wochenende nach Berlin kommen können, Gelegenheit zur Teilnahme geben. Teilnehmergebühr 6.— RM. bzw. 10.— RM. Anmeldungen und nähere Auskünfte: Sekretariat Hans Neemann, Fredersdorf bei Berlin.

Das Basler Kammerorchester veranstaltete unter Leitung von Paul Sacher und Ina Lohr an 6 Abenden einen öffentlichen Einführungskurs in den Gregorianischen Choral.

Die Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin trat auch im vergangenen Sommersemester mit einer Reihe von Veranstaltungen an die Öffentlichkeit. Den Anfang bildete eine Haydn-Feier in Form eines Kammermusikabends, die ausschließlich von den Studierenden bestritten wurde. Aus den übrigen Konzerten sei noch besonders erwähnt „Eine kleine Gartenmusik zur Erinnerung an K. F. Zelter" unter Leitung von Prof. Jöde. Das Semester schloß mit einer Feier anläßlich des 70. Geburtstages des früheren Akademiedirektors Prof. Carl Thiel.

Das Konservatorium und Musikseminar Hagen i. W. (Ltg. Dir. Otto Laugs) stellt uns eine Übersicht zur Verfügung über die von der Anstalt in den Jahren 1931/32 veranstalteten Konzerte, die eine ansehnliche Leistung darstellen. An Uraufführungen wurden in diesem Zeitraum herausgebracht: Hugo Herrmanns „Strassensingen", Hugo Kauns 7 a cappella-Chöre, Heinrich Lemachers „Erwünschte Frühlingstage" und Arthur Laugs' „Sinnsprüche der Liebe" und „Engelgesang". Im Verlauf von 19 Beethoven-Abenden machte Direktor Laugs mit sämtlichen Klaviersonaten des Meisters bekannt. Zahlreiche weitere Klavierkonzerte mit Orchester brachten u. a. Kla-

vierkonzerte von Bach, d-moll und c-moll (für 2 Klaviere), Brahms B-dur op. 83, Grieg a-moll, Mendelsfohn g-moll op. 25, Mozart B-dur K. V. 450, Es-dur K. V. 482, A-dur K. V. 488 und Robert Schumann a-moll op. 54.

Das collegium musicum an der Technifchen Hochfchule zu Danzig, im November 1926 von Prof. Dr. Gotthold Frotfcher ins Leben gerufen, veranftaltet Anfang September feine 100. Aufführung. Außer der Mitwirkung bei akademifchen Feiern hat fich das Danziger collegium musicum die Aufgabe geftellt, Studierende und Freunde feiner Sache mit älterer und neuerer, fonft kaum zu hörender Mufik bekannt zu machen. Alle Aufführungen fanden bei freiem Eintritt ftatt. Oft war der Saal derart überfüllt, daß bis zu zwei Wiederholungen angefetzt werden mußten. Dem collegium musicum ftehen aus eigenen Kräften ein Kammerorchefter, ein Blockflötenchor, ein Kammerchor, Gefangs- und Inftrumentalfoliften zur Verfügung. Von befonderen Veranftaltungen feien angeführt: zwei Abende mit altdanziger Mufik (Bütner, Gronau, Meder, Strutius, Werner); drei Bach-Abende; ein Bach-Händel-Abend; eine Brahmsfeier (Ernfte Gefänge, 11 Choralvorfpiele); ein Abend mit Mannheimer Sinfonien (Beck, Holzbauer, Polaci, Stamitz); zwei Beethoven-Feiern; alte und neue Serenadenmufik; ukrainifche Volkslieder; Weihnachtsmufik des Mittelalters und Weihnachtsmufik des Barock; Spielmannsmufik des Mittelalters; Volkslieder des 15. Jhdts.; Mufik im 13. Jhdt.; Volkslieder, in Sätzen des 15./16. und des 20. Jhdts. gegenübergeftellt; Sätze des Lochheimer und Glogauer Liederbuchs; Mufik um Goethe; zwei Hindemith-Abende; moderne Laienmufik. Von größeren Inftrumentalwerken feien aus den Programmen genannt: Bach, J. S.: Orchefterfuiten C und D, Brandenburgifche Konzerte Nr. 3, 4, 5, Konzert d für 3 Klaviere, Violinkonzert a; Bach, Ph. E.: Klavierkonzert a; Beethoven: Jenaer Sinfonie, Ritterballett, Mödlinger Tänze, Rondino, Bläferoktett; Corelli: Concerti grossi; Friedrich der Große: 2 Sinfonien; Händel: Feuerwerksmufik, Waffermufik, Concerti grossi, Orgelkonzert Nr. 11, Oboentrio Es; Haffe: Flötentrio, Ouverturen; Halm: Serenade; Hannemann: Trio für Flöte, Saxophon und Viola (Uraufführung); Haydn: Sinfonien c, fis, Bläferoktett; Hindemith: Konzertmufik für Blasorchefter, Spielmufiken, Kanons, Violinfonate op. 11, 2; Hoyer: Bläferquintett; Locatelli: Trauerfinfonie; Mozart: Trauermufik, Serenaden c, Es, B, Ballettmufiken, Ouverturen; Purcell: Suiten; Quantz: Flötenkonzert G; Rameau: Ballettmufiken; Schubert: I. Symphonie, Ouverture D; Spohr: Nonett; Telemann: Suite a; Toch: Spiel für Blasorchefter, Violinfonate op. 44; Vivaldi: Concerto grosso d. Gambenfätze von Höffler, Kühnel, Marias, Simpfon. Orgelwerke von Bach, Böhm, Bruhns, Buxtehude, Kniller, Kuhnau, Pachelbel, Praetorius, Scheidt, Schlick, Siefert, Sweelinck, Tunder, Vetter, Walther, Weckmann, Zachow. Von größeren Vokalwerken kamen zu Gehör: Bach: Weihnachtsoratorium (Kantate I—III), Kantate „Ach Gott, wie manches Herzeleid", Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn", Kantate „Ich habe genug", Kantate „Ich weiß, daß mein Erlöfer lebt", Oberkeet-Kantate; Feo: Miferere; Händel: Deutfche Arien; Haffe: Miferere; A. und J. Ph. Krieger: Lieder und Arien; Meder: Ach Herr, mich armen Sünder; Pergolefi: Stabat mater; Schubert: Salve regina; Schütz: Geiftliche Konzerte; Siefert: Pfalm 28; Ludwig Weber: Chriftgeburt.

KIRCHE UND SCHULE.

Der St. Michaelis-Kirchenchor-Hamburg unter Leitung feines Gründers, Prof. Alfred Sittard wird anläßlich feines 20jährigen Beftehens im Oktober 1932 eine Feftaufführung der Matthäus-Paffion von Bach in der St. Michaelis-Kirche veranftalten unter Mitwirkung des Philharmonifchen Orchefters und erfter Soliften u. a. Karl Erb (Evangelift) Kurt Wichmann (Chriftus).

Der Brukenthalchor, die Chorknaben der evang. Hauptkirche zu Hermannftadt in Siebenbürgen, fang unter der Leitung feines Führers Prof. Franz X. Dreßler im Juli diefes Jahres in einer ganzen Reihe von Städten und kleineren Gemeinden in Nordfiebenbürgen und in der Bukowina vier- bis achtftimmige Chöre von Johann Walther, Johann Eccard, Johann Schelle, Joh. Chr. Bach, Mendelsfohn-Bartholdy, Guftav Schreck und Ed. Nößner, die überall herzlichfte Aufnahme fanden.

Stadtorganift Ludwig Doormann in Göttingen, deffen dortige Tätigkeit, nach fehr erfolgreicher Ausbildungszeit in der Leipziger Straubefchule, in allen geiftlichen Konzerten einen beachtenswerten Eindruck hinterlaffen hat, ift vom Landeskirchenamt Hannover mit der Fachauffícht über die gefamte Kirchenmufik Südhannovers beauftragt worden.

In Eifenberg i. Thür. brachte Organift Paul Bauer mit feinem freiwilligen Kirchenchor in einer mufikalifchen Morgenfeier neben Werken von J. S. Bach und Mendelsfohn-Bartholdy Heinrich Kaminskis „Aus der Tiefe rufe ich Herr zu dir" zum Vortrag.

Kantor Adolf Stier an der Verföhnungskirche zu Dresden bot feiner Gemeinde an drei

Orgel-Abenden (29. und 30. Juni und 1. Juli) einen Überblick über die Geschichte des evangelischen Chorals bzw. der Choralmotette und zwar am 1. Abend mit Musik des Reformationsjahrhunderts in seinen markantesten Vertretern, am 2. mit Musik des 17. Jahrhunderts bis Bach und am 3. Abend mit Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, wobei unter den Lebenden Arnold Mendelssohn, Kurt Thomas und Ernst Pepping zu Worte kamen. Besonderes Interesse wurde für die Aufführungen dadurch geweckt, daß Kantor Adolf Stier in einer vorhergehenden Abendsingwoche in das Verständnis des Chorals einführte, was ihm von seiner Gemeinde besonders gedankt wurde.

PERSÖNLICHES

Wir können heute die erfreuliche Mitteilung machen, daß Prof. Alfred Sittard von seinem schweren Unglücksfall in Szeged in Ungarn nunmehr soweit wiederhergestellt ist, daß er nach Hamburg zurückkehren konnte. Prof. Alfred Sittard berichtet uns, daß er in seinen Krankheitstagen in Ungarn seitens der dortigen Bevölkerung besondere Fürsorge erfuhr, wie er auch gelegentlich seiner Konzerte dort mit größter Herzlichkeit aufgenommen wurde.

Zum Oberspielleiter der Oper am Lübecker Stadttheater wurde für die nächste Spielzeit Max Krauß (München-Bayreuth) verpflichtet.

Paul van Kempen wurde zum Nachfolger des nach Krefeld berufenen GMD Dr. Meyer-Giesow als Leiter des städtischen Musikvereins in Oberhausen gewählt.

Dr. Ernst Nobbe, der bisherige 1. Kapellmeister am Deutschen Nationaltheater in Weimar, ist als Generalmusikdirektor an das Mecklenburgische Staatstheater in Schwerin als Nachfolger Werner Ladwigs berufen worden.

Kammersänger Nissen wurde für einige Monate der nächsten Spielzeit der Wiener Staatsoper verpflichtet.

Wilhelm Furtwängler hat eine Berufung an die Wiener Staatsoper endgiltig abgelehnt.

Für die neue Spielzeit wurden folgende neue Gesangskräfte an die Oper in Duisburg verpflichtet: Gerrit Visser, Toni Müller, Konrad Becker, Ellen Schiffer.

Pietro Fabroni ist zum musikalischen Leiter der Mailänder Scala als Nachfolger des im Mai dieses Jahres zurückgetretenen Direktors Trentinaglia bestimmt worden.

Paul Lohmann, der mit der Berliner Singakademie einen großen Erfolg in Rom hatte, wurde für die drei Passionsaufführungen der Singakademie in Berlin im März 1933 unter Leitung von Prof. Georg Schumann verpflichtet.

Kapellmeister Albert Bittner, früheres Mitglied des Reußischen Theaters Gera, zuletzt an der Staatsoper am Platz der Republik Berlin, wurde als 1. Kapellmeister an die Grazer Oper verpflichtet.

Otto Spreckelsen-Itzehoe wurde vom Sängerbund „Nordmark" (Kreis V im Deutschen Sängerbund) mit seinen 20 000 Sängern aus Schleswig-Holstein, Hamburg, Lübeck und beiden Mecklenburg auf dem letzten Lübecker Sängertag zum Bundeschormeister gewählt.

Der Kunsthistoriker Privatdozent Dr. Wolfgang Stechow, schon lange mit dem Musikleben Göttingens aufs engste verbunden und dessen immer mehr führende Persönlichkeit, seit dem Weggang Prof. Dr. Oskar Hagens, in der Göttinger Händelbewegung, sowie als feinsinniger Dirigent und Konzertbegleiter nicht zu entbehren, wurde zum außerordentlichen Professor an der philosophischen Fakultät Göttingen ernannt.

Geburtstage.

Seinen 75. Geburtstag feierte der bekannte Berliner Musikkritiker und Arno Holz-Vertoner Georg Stolzenberg.

Fritz Fuhrmeister, der Berliner Pianist und Komponist, vollendete am 19. Juli das 70. Lebensjahr. Schüler von Kullak und Franz Liszt, hat er viele Lieder komponiert, die häufig in Konzerten gesungen worden sind, ferner Chorwerke, Stücke für Blas- und Kammermusik und für Flöte. Fuhrmeister zeigt heute noch auf dem Klavier eine Technik, die den Schüler von Franz Liszt auszeichnet. Seine Musik ist echt deutsch und beugt sich niemals den Modeströmungen, auch da nicht, wo er neue Wege sucht.

Die frühere Sängerin des Wiener Operntheaters Irene Abendroth feierte ihren 60. Geburtstag. Sie debütierte als Siebzehnjährige in „Die Nachtwandlerin" an der Wiener Hofoper. 1891 ging sie an die Münchener Oper, wo sie GMD Lewy und Intendant Baron Perfall tatkräftigst förderten. Von München kehrte sie an die Wiener Hofoper zurück. Nach fünfjähriger Tätigkeit in Wien folgte sie einem Rufe Schuchs an die Dresdner Oper, wo sie von 1899 bis 1909 in vorderster Reihe wirkte.

Der Komponist Max Kowalski, bekannt besonders durch seine Zyklen „Pierrotlieder" und „Marienlieder", wurde am 10. August fünfzig Jahre alt.

Todesfälle.

† Musikdirektor Max Wiedemann, der weithin bekannte Leiter der „Berliner Liedertafel" und Bundes-Chormeister des Berliner Sängerbundes im Alter von 57 Jahren.

† Theodor Blumer, Kgl. Kammermusiker a. D., im Alter von 78 Jahren. Als Komponist von Liedern und Männerchören ist der Verstorbene, der die Ehrenmitgliedschaft des Dresdner Tonkünstlervereins besaß, erfolgreich hervorgetreten.

† Henry v. Oppen, der am 2. April 1882 den Schleswig-Holsteiner Sängerbund zu Chikago aus der Taufe hob, so daß jetzt mit ihm der Nestor der deutschen Chordirigenten in den Vereinigten Staaten aus dem Leben geschieden.

† Geheimrat Prof. Dr. Hammerschmidt, womit der „Deutsche Sängerbund" einen zweiten unersetzlichen Verlust erlitten hat.

† hochbetagt in Dresden ein ehemals bekanntes Mitglied der Dresdner Hofoper, Clara Müller, geb. Zeidler. Sie wurde vom Dresdner Konservatorium weg unmittelbar an die Königliche Hofoper engagiert und sang in den Jahren 1864 bis 1873 das lyrische und Soubrettenfach.

† in Genf der weit über die Grenzen der Schweiz hinaus bekannte Musiker Maurice Darier im Alter von 52 Jahren. Er war unter Rehberg und Stavenhagen erster Konzertmeister des Genfer Symphonieorchesters. Als Führer des Genfer Streichquartetts trat er auch in Deutschland erfolgreich auf.

† im Alter von 82 Jahren in Köslin der älteste ehemalige pommersche Seminarmusiklehrer, Musikdirektor Gustav Hecht, eine über Pommerns Grenzen weit hinaus bekannte und geschätzte Persönlichkeit.

† der Komponist Theo Nestler im Alter von 64 Jahren in Chemnitz. Nestler hat die Männerchorliteratur um mehr als 100 Kompositionen, zu denen er meist selbst die Texte gedichtet hat, bereichert.

† Augustin Lara, der bekannteste mexikanische Komponist, in Havana. Lara war in erster Linie durch seine Lieder, die in Mexiko von allen Leuten gesungen wurden, bekannt geworden.

† in Greiz im 71. Lebensjahre MD Richard Jung, ein Meister des Orgelspiels. Auf das Greizer Musikleben übte er seit 35 Jahren einen bestimmenden Einfluß aus. Richard Jung gehörte zu denen, die zuerst auf Max Reger aufmerksam machten. Reger hat ihm eines seiner Werke gewidmet.

† der Professor des Brünner Staatskonservatoriums Eduard Tregler. Er war ein bekannter Orgelvirtuose und hervorragender Komponist. Der Schwerpunkt seiner tondichterischen Tätigkeit lag auf dem Gebiete der Kirchenmusik.

† der Kammersänger Nikola Geiße-Winkel, der über 30 Jahre dem Wiesbadener Staatstheater angehörte und in seiner künstlerischen Glanzzeit als Heldenbariton ein bekannter Bayreuther Sänger war.

† in Pesaro der Pianist Prof. Mario Vitali im Alter von 66 Jahren. Er leitete seit 1890 die Meisterklasse am Rossini-Konservatorium und begründete das ausgezeichnete Pesareser Trio, das sich auch auf Konzertreisen hören ließ.

BÜHNE.

An das mit Beginn der Spielzeit 1932/33 in städtische Verwaltung übernommene Staatliche Theater zu Kassel hat Intendant Edgar Klitsch folgende künstlerische Bühnenvorstände neu verpflichtet: Oberspielleiter der Oper Dr. Fritz Schröder (vom Staatstheater Wiesbaden), Bühnenbildner Heinz Helmdach (vom Stadttheater Mainz), Dramaturg Dr. Franz Mirow (vom Züricher Schauspielhaus), Kapellmeister Fel. Oberhoffer (vom Oberschlesischen Landestheater), Ballettmeisterin Helke Jürgensen (vom Deutschen Nationaltheater in Weimar). Das Spieljahr wurde am 25. August eröffnet mit Neueinstudierungen von „Rosenkavalier" und „Egmont" in Inszenierungen von Edgar Klitsch.

In Verbindung mit der geplanten Verselbständigung der beiden städtischen Bühnen in Leipzig wurde vom Rat der Stadt die Ausschreibung der Stelle eines Operndirektors und die Schaffung selbständiger Werkstätten für das Alte Theater mit einem Gesamtkostenaufwand von 10 000 RM. beschlossen.

Das Stadttheater in Halle wird in der neuen Saison erstmalig zur Aufführung bringen: Graeners „Friedemann Bach", Händels „Xerxes", Rudi Stephans „Die ersten Menschen", Rossinis „Italienerin in Algier", Verdis „Don Carlos", Wolf-Ferraris „Die vier Grobiane".

Das Landestheater Coburg (Intendant Oskar Walleck) bringt in der Spielzeit 1932/33 als Uraufführung Malipieros „Mysterium Venedigs", ferner Atterbergs „Johannisnacht", Graeners „Friedemann Bach", Bergs „Wozzeck", Janaceks „Jenufa", Kreneks „Geheimes Königreich" und „Schwergewicht", Zadors „Dornröschens Erwachen" und „Xmal Rembrandt". An Neueinstudierungen den „Ring", „Meistersinger", „Zauberflöte", „Simone Boccanegra", „Fidelio", „Rosenkavalier", „Tosca", „Barbier von Sevilla", „Wildschütz", „Lustige Weiber von Windsor", „Hoffmanns Erzählungen", „Tiefland", „Fra Diavolo", „Regimentstochter", „Betrogener Kadi", „Maienspiel", „Opernprobe".

In der nächsten Spielzeit wird die Staatsoper in Wien eine „Pfitzner-Woche" veranstalten, in deren Rahmen der Meister einige Aufführungen selbst dirigieren wird.

An den Vereinigten deutschen Theatern in Brünn bereitet die Oper u. a. vor: Richard Strauß' „Ariadne auf Naxos" und „Elektra", Verdis „Falstaff" und „Don Carlos", Massenets „Gaukler unserer lieben Frau", Mozarts „Cosi fan tutte",

Webers „Oberon", Korngolds „Tote Augen". Ferner ist eine Neueinstudierung des „Ring des Nibelungen" und des „Bärenhäuter" von Siegfried Wagner geplant.

Das Reußische Theater in Gera wird nun doch in Kürze seine Pforten wieder öffnen. Allen Schwierigkeiten zum Trotz ist es den Geraer maßgebenden Stellen gelungen, die Voraussetzungen dafür zu schaffen, daß die kommende Spielzeit der Bühne als gesichert betrachtet werden kann.

Die Existenz der neugegründeten Wanderoper des Erbprinzen Reuß steht auf dem Spiel, weil ein Reichszuschuß von 20 000 Mark nicht bewilligt wurde. Die „Deutsche Musikbühne", die vor dem Abschluß ihrer auf Schloß Elmau für die Winterspielzeit geleisteten Probenarbeit steht, hat daher ihre Arbeit zunächst unterbrochen, um das endgültige Ergebnis ihrer Werbetätigkeit bei staatlichen Stellen, Städten und privaten Personen abzuwarten. Sie beabsichtigt nach Klärung dieser Voraussetzungen ihre Arbeit fortzusetzen.

Die Breslauer Oper wird die neue Spielzeit, die dritte unter der Leitung des Intendanten Dr. Hartmann, am 1. September mit einer Neuinszenierung des „Freischütz" eröffnen. Der Intendant wird das Werk, zu dem Prof. Wildermann die Bühnenbilder entwirft, inszenieren. Die musikalische Leitung hat GMD Franz v. Hoeßlin, der damit seine Breslauer Tätigkeit als musikalischer Oberleiter der Oper beginnt. Im September soll noch die Erstaufführung von d'Alberts nachgelassener Oper „Mr. Wu" erfolgen.

Die Spielzeit 1932/33 des Stadttheaters Erfurt unter der Leitung von Intendant Dr. Paul Legband, beginnt Ende August mit der Neuinszenierung von Richard Strauß' „Salome" und Mozarts „Hochzeit des Figaro".

Der Stadtrat von Rudolstadt hat die Weiterführung der Landeskapelle und des Landestheaters beschlossen und Egon Schmidt, den derzeitigen Leiter des Bergwaldtheaters der Stadt Weißenburg i. B., als neuen Intendanten gewählt. Vom Orchester werden am 1. September leider einige Mitglieder abgebaut. H. B.

Die Dresdner Staatsoper hat für die kommende Spielzeit an Uraufführungen d'Alberts „Mr. Wu", Arthur Kusterers Vertonung von Shakespeares Lustspiel „Was ihr wollt" und Richard Strauß' „Arabella" angenommen. Offenbachs „Banditen" kommen im Laufe des Oktober zur Erstaufführung. An Neuinszenierungen erscheinen im Spielplan: Mozarts „Cosi fan tutte" und „Don Giovanni", Verdis „Rigoletto", Puccinis „Turandot", Busonis „Faust" und Webers „Die drei Pintos". Des Wagner-Jubiläums wird mit einer größeren Anzahl von Wagner-Aufführungen gedacht werden.

KONZERTPODIUM.

Im kommenden Kölner Konzertwinter finden folgende Uraufführungen statt: Hans Gal, Burleske für Orchester; Klußmann, Cellokonzert (im Programm der Sinfoniekonzerte); Ph. Jarnach, Variationswerk für Orchester und E. Wellesz, Kantate für Chor, Sopransolo und Orchester.

Ein Konzertwerk des Augsburger Komponisten Karl Hagen von Horix „Gedanken vor dem Marienaltar in der Notre-Dame-Kathedrale in Paris", das im Juni in Augsburg uraufgeführt wurde, wird in diesem Herbst in Paris erstmalig zu Gehör gebracht.

Von den für den kommenden Winter geplanten 20 Gewandhaus-Konzerten werden 10 von Bruno Walter, 2 von Karl Straube, je 3 von Wilhelm Furtwängler und Otto Klemperer und je 1 von Edwin Fischer und Hermann Abendroth dirigiert werden, die beide mit ihren eigenen Kammerorchestern gewonnen worden sind. Von den drei Furtwängler-Konzerten finden zwei mit dem Berliner Philharmonischen Orchester statt. Zur Aufführung sollen u. a. kommen: Paul Graeners „Sinfonia brevis" (Ur-Aufführung), die Urfassung von Bruckners 9. Sinfonie und seiner nachgelassenen d-moll Sinfonie, ferner Heinz Schuberts „Hymnus", und Werke von Richard Strauß und Hans Pfitzner, sowie der Leipziger Komponisten Hermann Grabner und Kurt Thomas..

Das Basler Kammerorchester unter Leitung von Paul Sacher veranstaltet am 7. Oktober 1932 in der Martinskirche zu Basel einen Bach-Abend zu Gunsten der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Als Solisten haben sich für diesen Wanda Landowska (Cembalo) und René Le Roy (Flöte) zur Verfügung gestellt.

Die im Berliner Sender unter Kapellmeister Melichar mit großem Erfolg uraufgeführte Suite symphonique von Jacques Ibert wird im britischen Rundfunk zur englischen Erstaufführung und auf dem internationalen Musikfest für zeitgenössische Musik in Venedig unter Alfredo Casella zur italienischen Erstaufführung gelangen. Weitere Aufführungen in Paris stehen bevor.

Eine c-moll-Passacaglia des Dortmunder Komponisten Otto Busch kam im Rahmen der Orgel-Feierstunden in der Reinoldikirche durch Gerard Bunk zur Uraufführung.

Paul Ertels „Nächtliche Heerschau" op. 16 wurde vom Berliner Orchesterverein unter der Leitung von Kapellmeister Clemens Schmalstich im Zoologischen Garten aufgeführt.

In New-York waren die Philharmonischen Konzerte in der letzten Spielzeit trotz der Wirtschaftskrise gut besucht. Nach dem jetzt erschienenen Jahresbericht waren von den Komponisten, deren Werke aufgeführt wurden, 13 aus Deutsch-

land, 11 Österreicher, 7 Franzosen, 5 Italiener, je einer aus Polen, Finnland und der Tschechei. Am häufigsten wurden gespielt die Werke von Beethoven, Mozart, Brahms und Richard Strauß. Die Dirigenten waren Toscanini, Kleiber, Bruno Walter, Respighi und Thomas Beecham.

Jaromir Weinbergers „Passacaglia" für großes Orchester und Orgel, die Erich Kleiber gewidmet ist und von diesem in New York uraufgeführt wurde, kommt in den Gesellschaftskonzerten des nächsten Winters zur Wiener Erstaufführung.

Man darf es als ein Zeichen der Zeit betrachten, wenn die „Philharmonische Gesellschaft" in Bremen unter Leitung von GMD Ernst Wendel in dem Vorprogramm ihrer 9 Abonnementskonzerte kein einziges neuzeitliches Werk anzeigt, mit einziger Ausnahme der Gabrieli-Instrumentierung von Hermann Unger.

In Hamburg finden im Laufe des kommenden Winters 4 Orchesterkonzerte mit den Hamburger Philharmonikern unter dem Dirigenten GMD Kraffelt, von Schillings, Klemperer und Fritz Busch statt.

Der Saarbrücker Lehrer-Gesangverein (Otto Schrimpf) hat für sein nächstes Konzert Lendvais „Kosmische Kantate" für Männerchor und Orchester und Franz Philipps „Eichendorff-Zyklus" für Männerchor, Hornsolo, Posaunen und Orgel zur Aufführung angenommen.

Dr. Wilmar Robert Schmidt, Prof. der Musik in Mary Baldwin College, Staunton Virginia U. St. of Amerika, spielte kürzlich im Konzert des „Deutsch-österr. Autorenverbandes" (Wien) auf der Jankó-Klaviatur durchwegs eigene Kompositionen (Klavierkonzert mit Orchester) sowie Solostücke und erntete sowohl als Komponist wie auch als Virtuose großen Beifall.

Das neue Werk von Franz Philipp „Gottes Lob aus Kindermund. Der geheiligte Tag", eine Folge von Kindergebeten und Chorälen für Mutter und Kind (für mittlere Singstimme, Kinderstimmen und Klavier oder Orgel) op. 25 wurde durch den Knabenchor St. Stephan unter Leitung E. Jörgs, unter Mitwirkung der Solistin H. Hilngrainer und mit dem Komponisten an der Orgel in Konstanz zur erfolgreichen Uraufführung gebracht.

Anton Nowakowski, Essen, hatte auch im letzten Konzertwinter mit Orgelkonzerten in Essen und anderen Städten des Ruhrgebietes wieder große Erfolge.

Konzertorganist Hans Knörlein aus Landau (Pfalz) war zu zwei Konzerten auf der Heldenorgel in Kufstein eingeladen. Dabei hatte seine für diese Freiorgel komponierte Hymne so starken Erfolg, daß er sie zweimal wiederholen mußte. Hans Knörlein ist jetzt auf einer Konzertreise nach Dänemark und Schweden begriffen.

Der junge Pianist Fritz Hübsch gab kürzlich einen eigenen Klavierabend in München. Gleich wie bei seinem früheren mehrfachen Auftreten im Akademischen Gesangverein fesselte der junge Künstler durch den tiefen Ernst und die Ursprünglichkeit und Frische seines Spiels.

Karl Meisters Pfälzer Weinlieder-Suite für Bariton, Männerchor und obligate Instrumente kommen zum diesjährigen Herbstfest mit Kammersänger Franz Schuster vom Nationaltheater Karlsruhe als Solist zur Uraufführung. Die Suite ist nach Worten des Pfälzer Dichters und Schriftleiters Paul Ginthum komponiert.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Nach erfolgreicher Ursendung seiner sinfonischen Tondichtung „Aus meiner Heimat" schrieb der schlesische Komponist Leo Kieslich (Gleiwitz) im Auftrage der Schles. Funkstunde in Breslau für die Funkkapelle einen „Reigen schles. Volkslieder". Der Schles. Sängerbund hat für das im Herbst in Breslau stattfindende Schles. Sängerfest seine Männerchöre op. 98 (Nr. 1 „Sehnsucht nach Stille" und Nr. 2 „Gesang des Lebens" zur Aufführung angenommen.

Otto Siegl vollendete soeben ein neues Werk op. 78 „Konzert für Streicher". Das dreisätzige Werk (Allegro con brio — Larghetto — Tanzfinale, allegro) hat rein äußerlich die Form eines Concerto grosso: Soloquartett und Streichorchester. Das Konzert wird im kommenden Winter in verschiedenen Städten zur Uraufführung gelangen. Auch Rundfunkübertragungen sind vorgesehen.

Der gefeierte englische Komponist Frederick Delius, der zuerst in Deutschland die Anerkennung fand, die ihm die Heimat so lange versagte, hat soeben eine neue Oper „Koanga" beendet.

VERSCHIEDENES.

Ferruccio Busonis Sohn Rafaello hat seines Vaters „Arlechino"-Libretto zu einem großformatigen, lithographierten Bilderbuch erweitert, das in einer einmaligen Ausgabe von hundert numerierten Exemplaren erscheint.

Am Quai d'Orleans wurde eine große Chopin-Ausstellung eröffnet. Die Veranstaltung ist als Feier der 100jährigen Wiederkehr der Ankunft Chopins in Frankreich gedacht und vereinigt zum ersten Male eine größere Reihe von Bildern, Autographen und Anekdoten Chopins im Rahmen einer französischen Ausstellung.

Der „Fähnrichshof", ein alter Häuserblock in der Singerstraße in Alt-Wien, wird am 21. September versteigert. Dabei kommt auch das Kaffeehaus, das von 1826 bis 1828 Franz Schubert und seinem Freundeskreis als Stammlokal diente unter den Hammer.

Der junge Musikhistoriker Dr. Erdmann Werner-Böhme-Eisenberg/Thür., zurzeit als Hilfsassistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Greifswald, der sich speziell mit der Erfassung der Thür. Musikgeschichte beschäftigt, konnte in einem alten Sammelband der Arnstädter Kirche handschriftlich zwei und im Besitz der Leipziger Stadtbibliothek im Druck eine bisher unbekannte Motette von Johann Ernst Bach (1722—1777), einem nahen Verwandten Johann Sebastians, für den er die Vivaldischen Konzerte abschrieb, auffinden. J. E. Bach war wie J. S. Bach geborener Eisenacher und verbrachte auch den größten Teil seines Lebens dort.

Eine neue Veröffentlichung des Beethovenhauses in Bonn betrifft die „systematische Ordnung Beethovenscher Melodien" und ist von W. Haas verfaßt. Es wird der interessante Versuch unternommen, die Melodien und Melodieabschnitte Beethovens, deren Anzahl mit 5700 festgestellt wird, systematisch zu ordnen. Maßgebender Gesichtspunkt der Zusammenstellung ist die melodische Verwandtschaft. Damit unterscheidet sich dieser Katalog von thematischen Verzeichnissen im Sinne Köchels und Thayers, denen ein chronologisches Ordnungsprinzip zugrunde liegt.

Aus Anlaß der 50jährigen Gedenkfeier der Erstaufführung von Richard Wagners „Parsifal" am 26. Juli hat das Richard-Wagner-Museum in Eisenach aus dem reichen Bestand seiner Sammlungen eine interessante Gedächtnisausstellung von Erinnerungsstücken an jene Erstaufführung zusammengestellt.

In Berlioz' Heimat, dem Städtchen La Côte Saint-André bei Grenoble wird ein Erinnerungsmuseum für den bedeutenden Komponisten und Theoretiker Hector Berlioz (1803 bis 1869) eingerichtet, in dem alle Werke, Bücher, Bilder und Cimelien des Meisters Aufnahme finden sollen. Die posthume Ehrung des Symphonikers und Begründers der modernen Instrumentation, der zu Lebzeiten in Frankreich wenig Anerkennung fand, wird in Deutschland, wo er die Teilnahme Liszts, Schumanns u. a. fand, Genugtuung erwecken. f. r.

Die „Kleine Heidelberger Liedersammlung" soll jetzt, nachdem von den beiden wichtigsten Handschriften der altdeutschen Lyrik, der großen Heidelberger und der Weingartner Liederhandschrift, bereits Faksimile-Ausgaben vorhanden sind, demnächst gleichfalls in einer getreuen Nachbildung allgemein zugänglich gemacht werden. Das aus dem 13. Jahrhundert stammende Original, das auf 45 Pergamentblättern Lieder von Walther von der Vogelweide, Reinmar dem Alten, Hartmann von Aue, Heinrich von Morungen, Wolfram von Eschenbach und Neidhart von Reuental enthält, wird in den handschriftlichen Formen und in den Farben der Überschriften und Initialen wiedergegeben werden.

FUNK UND FILM.

Der Mitteldeutsche Rundfunk übertrug aus der Dresdner Staatsoper den „Ring"-Zyklus. Vor der ersten Übertragung von „Rheingold' sprach Prof. Dr. Eugen Schmitz eine Einführung „Was ist uns Richard Wagners Ring?", in der er die Bedeutung des symbolischen Ideengehaltes auch für unsere Zeit nachwies und die Wandlung besprach, die die Einstellung zu Wagners Musik durch die jüngste Musikentwicklung erfuhr.

G. B. Pergolesi (1710—1736), der frühvollendete Komponist des reizenden Musikintermezzos „La serva padrona" und des berühmten „Stabat mater", ist die Titelfigur eines Filmes, den die römische Firma Cines verbreitet. f. r.

Herma Studeny, die im Laufe der letzten drei Jahre bereits zum Konzertieren vor den Sendern von Hilversum (Holland), Prag und London eingeladen war, ist nunmehr auch zu einer Konzertstunde für die Jugoslaviensender aufgefordert worden; sie wird vor dem Radio Ljubljana spielen und zwar in den Tagen zwischen dem 29. August und dem 3. September d. J.

KMD Arno Landmann-Mannheim spielte die Quarten-Toccata für Orgel allein von Karl Meister zum ersten Mal für den Südfunk.

Karl Kämpfs Hiawatha-Suite für großes Orchester wurde im Berliner Rundfunk aufgeführt.

Walter Berten dirigierte am 15. August in der Berliner Funkstunde seine Volksliedbearbeitungen „Ein Tag Liebe", die das schönste Musikgut unseres Volkes in funkdramatische Form kleiden.

Die Mirag wird am 15. September Helmut Meyer von Bremens neuestes Werk „Symphonische Studie" für Klavier und kleines Orchester senden. Der Komponist wird bei dieser Ur-Aufführung das Klavier selbst spielen.

Johannes Brockt brachte mit dem Orchester der Schlesischen Funkstunde die im Auftrage des Rundfunks geschriebene „Schlesische Rhapsodie" wiederholt zu Gehör und verhalf seiner Orchestersuite „Aus dem Atelier des Malers" zur Uraufführung.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Der Bulgarisch-Deutsche Kulturverein hielt im Philippopeler Stadttheater vor übervollbesetztem Hause eine Goethe-Jubiläumsfeier.

Die Erstaufführung in England der Orchester-Fragmente: „Hoffest und Liebesmelodie" aus Hans Pfitzners Oper „Das Herz" findet am 7. Dezember in Bournemouth durch das Municipal Orchestra, unter Leitung von Sir Dan Godfrey, statt.

Herausgeber: Gustav Bosse in Regensburg. — Verantwortlicher Schriftleiter und Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 10. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstr. 19. — Für die Rätselecke verantwortlich: G. Zeiß, Regensburg. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Schriftleitung für Norddeutschland:
Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Westdeutschland:
Prof. Dr. Hermann Unger, Köln

Schriftleitung für Österreich:
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien

99. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / OKTOBER 1932 HEFT 10

INHALT

Seite

August Stradal †: Erinnerungen aus Bruckners letzter Zeit 853
Ida Deeke: Bruckner 860
Prof. Max Auer: Anton Bruckner's 9. Symphonie in der Originalfassung 861
Prof. Dr. Theodor Kroyer: Die authentische Bruckner-Biographie 864
Paul Ehlers: Siegmund von Hausegger als Bruckner-Dirigent 867
Prof. Dr. Hermann Unger: Neues von Anton Bruckner 871
Oskar Lang: Bruckner-Fahrt nach St. Florian 873
August Pohl: Anton Bruckner in Bayreuth 878
Oskar Lang: Anton Bruckner im zeitgenössischen Briefwechsel 880
Franz Xaver Osterrieder: Brucknerania im Nachlaß Anton Hager? 881
Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Musik 883
Prof. Dr. Hermann Unger: Eine Richtigstellung zum Rheinlandbericht im Juliheft 884
A. Bauersfeld: Bayreuther Zwiegespräch. Lustiges musikalisches Karree-Rätsel 884
Die Lösung des musikalischen Preisrätsels „Operntafel" von Erich Vogel (Juli-Heft 1932) 885
Dr. Horst Büttner: Rundfunkmusik am Scheidewege 934

Neuerscheinungen S. 886. Besprechungen S. 886. Kreuz und Quer S. 894. Ur- und Erstaufführungen S. 905. Musikfeste und Tagungen S. 906. Konzert und Oper S. 910. Musikfeste und Festspiele S. 920. Gesellschaften und Vereine S. 920. Hochschulen, Konservatorien und Unterrichtswesen S. 921. Kirche und Schule S. 921. Persönliches S. 922. Bühne S. 924. Konzertpodium S. 926. Der schaffende Künstler S. 930. Verschiedenes S. 930. Deutsche Musik im Ausland S. 932. Funkkritik und Funknachrichten S. 936. Musik im Film S. 940. Aus neuerschienenen Büchern S. 846. Ehrungen S. 846. Preisausschreiben S. 846. Verlagsnachrichten S. 848. Zeitschriften-Schau S. 848.

Bildbeilagen:

Anton Bruckner 853
Siegmund von Hausegger 868
Das Stützersche Haus in Bayreuth, A. Bruckners Wohnung in Bayreuth, die Orgel in der Schloßkirche zu Bayreuth 869

Notenbeilage:

Anton Bruckner, Andante molto, 2. Satz aus der Symphonie in f-moll für Klavier zu 2 Händen arrangiert von Cyrill Hynais

Aus neuerſchienenen Büchern.

Hans Kayſer: „Der hörende Menſch“. (Verlag Lambert Schneider, Berlin.)

Folgende Abſchnitte über die Muſik des Weltbildes entnehmen wir einem grundlegenden Werk, das die Muſik unter Zurückführung auf die Zahl in Zuſammenhang bringt mit allen Erſcheinungsformen der ſichtbaren Welt. Zu den „Elementen des akuſtiſchen Weltbildes“ zählt auch die Aſtronomie.

Wir haben im Abſchnitt „Aſtronomie“ unſeres III. Kapitels anläßlich der harmonikalen Analyſe der Planetenabſtände geſehen, daß hier innerhalb des reinen diatoniſchen Anlageplans, dem auch heute noch die Planetenörter außerordentlich nahe kommen, gerade der offenbar zertrümmerte Aſteroidenplanet „Luzifer“ die wichtigſte und ſozuſagen ſchönſte Stelle einnahm. Der harmonikale Ort für dieſe Stelle war die Dur-Terz, d. h. derjenige Ton, welcher die durtonale, poſitive, optimiſtiſche Konfiguration des Planetenraums entſchied. Er ſtand aber auch an der gefährlichſten Stelle, nämlich an demjenigen Ort der Teiltonentwicklung, wo ſich dieſe zum erſten Male enharmoniſch ſpaltet.

Für den Harmoniker iſt es evident, daß dieſe Zertrümmerung den tieferen äußeren und inneren Grund für die Tragik der „Zerrüttung“ ſchuf, an der unſer Planetenſyſtem und alles, was ſich auf ihm befindet, leidet. Noch iſt das Geſetz der Planetenharmonik genau zu erkennen, aber jeder dieſer Himmelskörper ſteht nicht mehr genau an der ihm durch das Geſetz zugemeſſenen Stufe. Es iſt ſo, als ob man ein Schachbrett durch einen Stoß kurz erſchüttert hätte; die vordem genau auf ihren Plätzen befindlichen Figuren ſind dadurch alle etwas aus ihrer Lage gebracht, der aufmerkſame Schachſpieler wird jedoch aus der Geſamtſituation ſchnell wieder die wichtigen Poſitionen erkennen und die Figuren wieder ordnen. . . . Durch jene Zerrüttung wurde auch die Harmonik „geſtört“, wenn auch keineswegs aufgehoben. Gerade die Hörbilder, welche aus den allgemeinen harmonikalen Urbildern individualiſiert, „geſtaltet“ ſind, und welche uns die Differenz zwiſchen Wirklichkeit und urſprünglichem Plan aufs deutlichſte zeigen, beweiſen die gewaltige Macht des Urwillens. Dieſer Differenz zwiſchen Urbild und Wirklichkeit verdankt der Menſch ſein Bewußtſein, ſeine Erkenntnis und ſeine Freiheit.

Er weiß jetzt, was „gut und böſe“ iſt. Daß er dies aber weiß, daß es ihn und die Menſchheit immer wieder dazu treibt, jene Spannung zwiſchen unvollkommenem Sein und vollkommenem Urbild zu verringern, darin liegt ſeine Berufung, ſeine Miſſion. Je ſtärker das Freiheitsbewußtſein eines Volkes, eines Menſchen iſt, deſto ſtärker auch ſein Drang nach Wiſſen, nach jener echten „Wiſſenſchaft“, die das Zerrüttungselement, die unſelige Spannung zwiſchen Geſetz und Wirklichkeit zu meiden ſucht. Deſto größer auch der Drang nach wahrer Beſinnung, welche jene Spannung zu deuten und dem menſchlichen Freiheitsbewußtſein innerlich begreiflich, ertragbar zu machen verſucht. Freiheit war niemals ein Geſchenk der Läſſigkeit, der Faulheit, des Sich-Auslebens, als welche ſie oft mißverſtanden wurde. Sie iſt ihrem innerſten Weſen nach das Schwerſte und Verantwortungsvollſte, was es für die Menſchen gibt, und hat immer, wenn ſie ihrem innerſten Sinn nach gefaßt wurde, die größten Opfer gefordert.

Freiheit, d. h. das innere Bewußtſein des Weges von der Wirklichkeit zum Vorbild, die innere ſeeliſche Aufnahmefähigkeit der Urklänge und ihres Mißverhältniſſes zum Klang des „Alltags“, die innere Verantwortlichkeit, dieſes Mißverhältnis auf irgend eine Art des Denkens, Wollens oder Fühlens aufzuheben, dieſe Freiheit beſitzt der Menſch allein, ſie allein gibt ihm eine abſolute Sonderſtellung in der Natur.

Dieſes nenne ich das Menſchliche, zu dem wir alle berufen ſind, ohne Ausnahme.

Ehrungen.

Der öſterreichiſche Bundespräſident hat unſerem geſchätzten Mitarbeiter und Schriftleiter für Öſterreich, Univerſitätsprofeſſor Dr. Victor Junk, das goldene Ehrenzeichen für Verdienſte um die Republik Öſterreich verliehen.

In Bad Pyſtian wurde eine Beethoven-Gedenktafel enthüllt.

Die Goethemedaille wurde an Dr. Ludwig Wüllner, Prof. Dr. Albert Schweitzer und Prof. Dr. Max Friedländer verliehen.

Zum Ehrendoktor der Theologie wurde Prof. Dr. Albert Schweitzer von der Univerſität Oxford ernannt. Er wird eine Reihe von Orgelkonzerten in England geben.

Preisausſchreiben u. a.

Reichswehrminiſter von Schleicher hat der Deutſchen Muſikpremièrenbühne e. V. für den am 2. September in Dresden ſtattgefundenen deutſchen Marſchkomponiſtenwettbewerb einen großen Silberpokal geſtiftet, der für den beſten Militärmarſch-Komponiſten beſtimmt iſt. Dem

Ehrenpräsidium der Deutschen Musikpremièrenbühne e. V. ist GMD Furtwängler beigetreten.

Die Madrider Rundfunk-Gesellschaft Unio Radio hat für alle in- und ausländischen Komponisten ein Preisausschreiben erlassen, wonach sie für die zwei besten eingehenden Ouvertüren von nicht über 20 Minuten Spieldauer eine Prämie von 3000 bzw. 1500 Pesetas gewährt. Letzter Einsendungstermin ist der 30. November ds. Jhs.

Das von Henry Litolff's Verlag in Braunschweig erlassene Preisausschreiben für neue instrumentale Hausmusik sollte am 1. Oktober zum Abschluß kommen. Die äußerst rege Beteiligung — es sind weit über 1000 Werke eingesandt worden — hat es jedoch dem aus den Herren Prof. Dr. Paul Graener, Dr. Alfred Heuß und Prof. Dr. Fritz Stein bestehenden Prüfungsausschuß unmöglich gemacht, die ordnungsgemäße Beurteilung in der angesetzten Frist zu bewältigen. Da die vorgesehene Spruchgruppe das endgültige Urteil erst nach Abschluß der Prüfung treffen kann, muß mit einer Verzögerung der Bekanntgabe bis zum 1. Januar 1933 gerechnet werden.

Vor Jahresfrist wurden alle Komponisten, insbesondere die Kirchenmusiker, in einem durch die Presse verbreiteten Aufruf zur Mitarbeit bei einem neu zu schaffenden Vorspielbuch zum Deutschen Evangelischen Gesangbuch aufgefordert. Gewünscht war die anonyme Einsendung von einfach verständlichen und leicht auch auf der kleinsten Orgel spielbaren Orgelchorälen, also schlichte Gebrauchsmusik. In unabhängiger Prüfung durch die Herren Professor Dr. H. Keller, Landeskirchenrat Dr. Christhard Mahrenholz und Professor Wolfgang Reimann sollten dann etwa 250 der besten ausgewählt und zu einem Vorspielbuch zum DEG vereinigt werden. Trotzdem die Beteiligung sehr lebhaft war — gegen 1000 Manuskripte — und trozdem zahlreiche namhafte Komponisten und Kirchenmusiker der Gegenwart Manuskripte einsandten, muß auf eine Durchführung des Planes verzichtet werden, da nur etwa ein Dutzend Orgelchoräle restlos den Anforderungen entsprachen, die an ein musikalisch wertvolles, aber einfaches Vorspielbuch gestellt werden müssen. Es waren durchaus achtbare Leistungen vertreten, aber das Ergebnis dieses Wettbewerbs beweist wieder einmal, daß nichts schwerer ist als einfach zu sein.

Die neu ins Leben gerufenen Leipziger Akademiekonzerte (Dirigent: Sigfrid Walther Müller) bringen in ihren Programmen vor allem unbekannte alte und neue Musik. Auch soll jungen Solisten die Möglichkeit gegeben werden, mit Orchester zu konzertieren. Komponisten können Partituren gebührenfreier Werke an die Leitung der Leipziger Akademiekonzerte, Leipzig C. 1, Schwägrichenstr. 30, zur Einsicht einsenden (Rückporto beilegen).

Verlagsnachrichten.

Im Verlag Bote & Bock, Berlin W 8, erscheint in einigen Tagen das Buch „Der Operndarsteller" von Oberregisseur Alexander d'Arnals. Zum ersten Male wird hier dem Opernsänger Gelegenheit gegeben, sich über seine darstellerischen Pflichten in der Oper zu orientieren.

Von Hans Neemann, dem bekannten deutschen Lautenisten, erschien kürzlich „Die doppelchörige Laute", ein Lehr- und Spielbüchlein zum Spiel in den verschiedenen alten Lautenstimmungen nach Tabulatur und Notenschrift. Es ist dies überhaupt das erste Lehrwerk für das originalgetreue Spiel der alten Laute und Theorbe. Preis 3.50 RM. Nur direkt vom Hans Neemann Verlag, Fredersdorf b. Berlin, zu beziehen.

Anläßlich ihres 40jähr. Erscheinens gibt der Verlag Eulenburg das diesjährige Verzeichnis der Kleinen Partitur-Ausgaben mit einem Vorwort und zahlreichen Bildern, sowie auf bestem holzfreiem Papier gedruckt, heraus. Dabei wurde zwar der schematische Notnachlaß aufgehoben, dafür aber die Preise zum Teil bedeutend herabgesetzt.

Zeitschriften-Schau.

„Deutschlands Erneuerung", München, Nr. 7, 1932.

Aus dem Aufsatz: „Kritisches zur Musik der Gegenwart" von Max Donisch.

Wird die Besinnung, die endlich über das deutsche Volk zu kommen beginnt, uns vor einem gänzlichen Verfall unserer kulturellen Güter retten können? Wir hoffen es! Aber es wird nur dann möglich sein, wenn mit dem guten Willen auch die Erfahrung Hand in Hand geht! Und hier ist es Zeit, eine sehr ernste Warnung auszusprechen.

WIENER FESTTAGUNG DER INTERNATIONALEN BRUCKNER-GESELLSCHAFT

Mittwoch, den 19. Oktober, 19 Uhr 30; Konzerthaus

ERÖFFNUNGSKONZERT

BEETHOVEN, Klavierkonzert G-dur (Wilhelm Backhaus),
BRUCKNER, IV. Symphonie Es-dur mit Einfügung der ursprünglichen, bisher unveröffentlichten Scherzos (Erstaufführung durch die Wiener Philharmoniker unter Leopold Reichwein).

Donnerstag, den 20. Oktober, 9 Uhr 30:

Kranzniederlegung am Denkmal Bruckners im Stadtpark

Burgkapelle 11 Uhr:

GEDÄCHTNISFEIER FÜR FRANZ SCHALK

BRUCKNER, Requiem d-moll für Chor, Soli, Streicher, Hörner, Posaunen und Orgel (Chor der Wiener Sängerknaben und der Staatsoper unter Clemens Krauß, Wiener Philharmoniker).

Konzerthaus 20 Uhr:

KAMMERMUSIKKONZERT

BEETHOVEN, Quintett C-dur op. 29 für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell,
BRUCKNER, Ave Maria für Altsolo und Orgel und Quintett F-dur für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell.

Freitag, den 21. Oktober, 11 Uhr, Großer Sitzungssaal der Landesregierung:

Fest- und Hauptversammlung der Internationalen Bruckner-Gesellschaft

Stephansdom 18 Uhr:

DOMKONZERT

BRUCKNER, Große Messe f-moll für gemischten Chor, Soli und Orchester; Te deum für gemischten Chor, Soli und Orchester (Domchor, Wiener Philharmoniker unter Ferdinand Habel, Domorganist Wilhelm Mück).

Samstag, den 22. Oktober, 10 Uhr:

Besichtigung der Ausstellung von Originalmanuskripten Bruckners in der Nationalbibliothek

Rathaus in Klosterneuburg, 15 Uhr:
Begrüßung durch den Bürgermeister Adolf Kantek
BRUCKNER, Bläsermarsch Es-dur, anschließend
Stiftskirche:

BRUCKNER-GEDENKFEIER

Einzugsspiel auf der großen historischen Bruckner-Orgel, Begrüßungsansprache Sr. Gnaden Prälat Dr. Josef Kluger,
BRUCKNER, „Angelusläuten" für Männerchor a cappella und „Trösterin Musik" für Männerchor mit Orgel.

Stiftskeller, 18 Uhr:
Geselliges Beisammensein mit Vorträgen des Wiener Lehrer a cappella-Chores.

Sonntag, den 23. Oktober:

Stephansdom, 9 Uhr:

HOCHAMT

BRUCKNER, Messe e-moll für 8stimmigen Chor mit Blasorchester (Dirigent: Ferdinand Habel).

Musikvereinssaal, 11 Uhr:

SCHLUSSKONZERT

J. S. BACH, Brandenburgisches Konzert,
BEETHOVEN, Zweite Symphonie,
BRUCKNER, Neunte Symphonie in der Originalfassung (erste öffentliche Aufführung unter Clemens Krauß durch die Wiener Philharmoniker).

Der Nationalſozialismus, der uns aus jahrelanger Lethargie aufgerüttelt hat, konnte ſich zunächſt in der Hauptſache nur auf rein politiſche Ziele beſchränken. Seine Preſſe iſt noch jung, ihr Ziel nur die Werbung der Maſſen. Die geiſtigen Angelegenheiten wurden ſomit bisher mehr als Nebendinge behandelt. Wo man ſich auch ihrer anzunehmen verſuchte, geſchah es ſehr oft mit geringer Erfahrung, ja häufig ſogar unter gänzlicher Verkennung der Lage. Jugendlicher Überſchwang, mitunter in Verbindung mit ſchnell fertigem Beſſerwiſſertum hat viele Gutgeſinnten vor den Kopf geſtoßen.

Es iſt eine ernſte Notwendigkeit geworden, daß auch Dinge der Kultur mit dem Verantwortungsgefühl behandelt werden, das ihnen zukommen muß, wollen wir von innen heraus geneſen. Noch iſt das Vertrauen dazu gering! Wir haben hier Perſönlichkeiten von Erfahrung und Einſicht nötig. Sie bedürfen weniger der fachlichen Schulung als einer allgemeinen und eingehenden Kenntnis aller Zuſammenhänge des Kunſtlebens. Dilettanten, d. h. ſolche, die ſich nicht ernſthaft mit den Dingen beſchäftigt haben, die daher vom Rate anderer abhängig und falſchen Beeinfluſſungen zugängig ſind, können hier unabſehbares Unheil anrichten. Es darf kein Hehl daraus gemacht werden, mit welcher Beunruhigung die Muſikwelt der Entwickelung der Dinge entgegenſieht, um ſo mehr, da gerade die Kreiſe von der Mitarbeit ausgeſchloſſen werden, die in jahrelangem Kampfe gegen die bisherigen Zuſtände geſtanden haben. Es wird an der Zeit, Klarheit zu ſchaffen und vorſchnelle Maßnahmen dringlichſt zu vermeiden.

Eine ungeheuer ſchwierige Aufgabe iſt es, das geiſtige Nationalgut auf geſunden Boden zurückzuführen, und es bedarf der engſten Zuſammenarbeit aller Kräfte, um beim Wiederaufbau Fehler zu vermeiden. Das betrifft das Muſikleben wie jedes andere Kunſtgebiet. Man hat es bisher geknebelt durch Aufzwingung artfremder Pſeudokunſt, hat dadurch ſeine Entwicklung gehemmt und in falſche Bahnen geleitet. Nichts wäre verderblicher, als denſelben Fehler mit umgekehrten Vorzeichen zu begehen.

Es muß einmal klar erkannt werden, daß jegliche Kunſt von politiſchen Beeinfluſſungen verſchont werden muß, da ſie ganz anderen organiſatoriſchen Bedingungen unterworfen iſt, als ſie vergleichsweiſe das politiſche Parteiweſen bedarf. Der Zwang iſt nirgends mehr wie hier vom Übel, er muß durch das Vorbild und das Beiſpiel erſetzt werden; im übrigen aber muß der Kunſt die Freiheit erhalten werden, durch die ſie allein lebensfähig bleiben kann. Man befreie die deutſche Kunſt von der Überwucherung internationaler Einflüſſe, gebe dem deutſchen Künſtler, deſſen Schaffen und Wirken das wahre geiſtige Leben ſeines Volkes ausdrückt, den ihm zukommenden Raum zur Entfaltung und laſſe im übrigen den geſunden Geſchmack walten, wie er früher das Kunſtbedürfnis beſtimmte.

Wir bedürfen des Haltes an der Kunſt der Vergangenheit, wir bedürfen aber nichtsdeſtoweniger auch eines vernünftigen Fortſchrittes, d. h. eines ſolchen, der aus idealer künſtleriſcher Geſinnung heraus entſteht und dadurch ein Recht darauf hat, ſich den Boden zu erkämpfen. Dieſen Kampf muß er, von außen ungehemmt, ſelbſt ausfechten können, es wird ſich dann zeigen, ob er Kraft beſitzt ſich durchzuſetzen oder ob er irre ging. Der echte Künſtler — unſere Zeit iſt arm daran — wird immer vorwärts drängen, neue Wege ſuchen. Ihm ſoll man nicht wehren, denn vor der Hingabe an kunſtfeindliche Strömungen bewahrt ihn ſein eigenes Verantwortungsgefühl. Dieſen verfallen iſt nur die Mittelmäßigkeit und Unfähigkeit, die ſich bisher breit machen durfte. Ihre Blütezeit iſt hoffentlich dem Ende nahe.

Es iſt in dieſen Jahren kulturellen Niederganges unendlich viel zerſtört worden. Ein Wiederaufbauen wird viele Jahre mühevollſter Arbeit erfordern. Nicht große Worte und Aufrufe helfen da, ſondern beſonnenes Vorgehen Schritt für Schritt. Zunächſt wird es wohl nur ein Halt-Gebieten und ein langſames Erholen ſein können. Sehr erfahrene und geduldige Ärzte brauchen wir, die unſere kranke Kultur von innen heraus zu heilen verſtehen und keine neuen Gefahren heraufbeſchwören. Die richtigen Perſönlichkeiten an die rechte Stelle zu ſetzen, iſt auch hier das erſte Erfordernis! Ihre Wahl iſt ſchwer und bedarf genauer Abſchätzung ihrer Fähigkeiten und ebenſo genauer Kenntnis ihres Aufgabenkreiſes. Mögen die, welche dieſe Wahl zu treffen haben, weiſe ſein.

Verein der Musikfreunde, Kiel

Leitung: Prof. Dr. FRITZ STEIN.

6 Sinfonie-Konzerte:

31. Okt. [E. Fischer] Wagner: Meistersinger-Vorspiel; Beethoven, Klavierkonzert G-dur; IV. Sinfonie.

14. Nov. [E. Leisner]: Händel, Concerto grosso G-dur, Arien; Reger, Hymnus der Liebe, Beeth.-Variationen.

5. Dez. [C. Cassado]: Haydn, Sinfon. G-dur; Schubert-Cassado, Cellokonzert; Mozart, Sinfonie Es-dur.

16. Jan. [E. Gohr]: Trapp, Divertimento; Schumann, Klavierkonzert a-moll; Beethoven, VIII. Sinfonie.

20. März [R. Glas]: Brahms-Feier: Parzenlied, Nänie, Klavierkonzert B-Dur, 1. Sinfonie.

5 Solistenkonzerte:

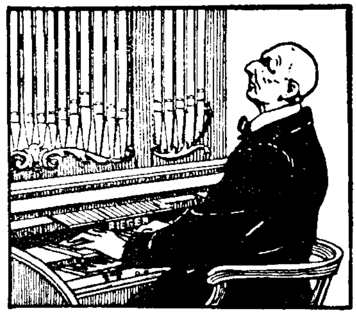
J. Patzak; Kolisch-Quartett; Moodie Erdmann: W. Kempff; E. Stünzer.

6 Volkskonzerte:

[Im Programm Werke von Hausegger, Kaminski etc.]

2 Chorkonzerte:

20. Nov. Verdi, Requiem; Ende Februar, Händel, Messias



Bruckner an seiner Riegerorgel

ORGELBAUANSTALTEN

GEBRÜDER RIEGER

MOCKER O—S JÄGERNDORF
Deutschland Tschechoslow.

Gegr. 1873

Bis jetzt über 2.600 erbaute Werke.

Instrumente von Weltruf.

Acht Anrechts-Konzerte

des Musikalischen Vereins für Gera 1932/33.

Dirigent: **Heinrich Laber** / Orchester: **Reußische Kapelle**

Chor: **Der gemischte Chor des Musikalischen Vereins** (M. d. OSB. im DS.)

1. **Montag, den 3. Oktober 1932:**
Prof. **Georg Kulenkampff** (Violine). Mozart: Ouvertüre zu „Don Juan" / Brahms: Violinkonzert / Bruckner: IV. (Romantische) Symphonie.

2. **Mittwoch, den 19. Oktober 1932:**
Kammertrio für alte Musik. Prof. **Günther Ramin** (Cembalo) / Konzertmeister **Reinhard Wolf** v. d. Berliner Philharmonie (Viola d'amore / Prof. **Paul Grümmer** (Viola da gamba).

3. **Freitag, den 18. November 1932:**
Elly Ney (Klavier). Max Ettinger:* Alt-Englische Suite nach Meistern des XVI. Jahrhunderts / Brahms: Klavierkonzert in d-Moll / Reger: Böcklin Suite.

4. **Freitag, den 9. Dezember 1932:**
Amalie Merz-Tunner (Sopran). Beethoven: VII. Symphonie in A-Dur / Weber: Ozean-Arie aus „Oberon" Heinz Schubert* Hymnus (nach dem Persischen des Zarathustra) für Solo-Sopran, Chor, Orchester und Orgel.

5. **Freitag, den 13. Januar 1933:**
Fritz Wolff v. d. Berliner Staatsoper (Tenor). Kapellmeister **Klüglich** (Klavierbegleitung). Liederabend. Lieder von Schumann, Hugo Wolf u. Rich. Strauß.

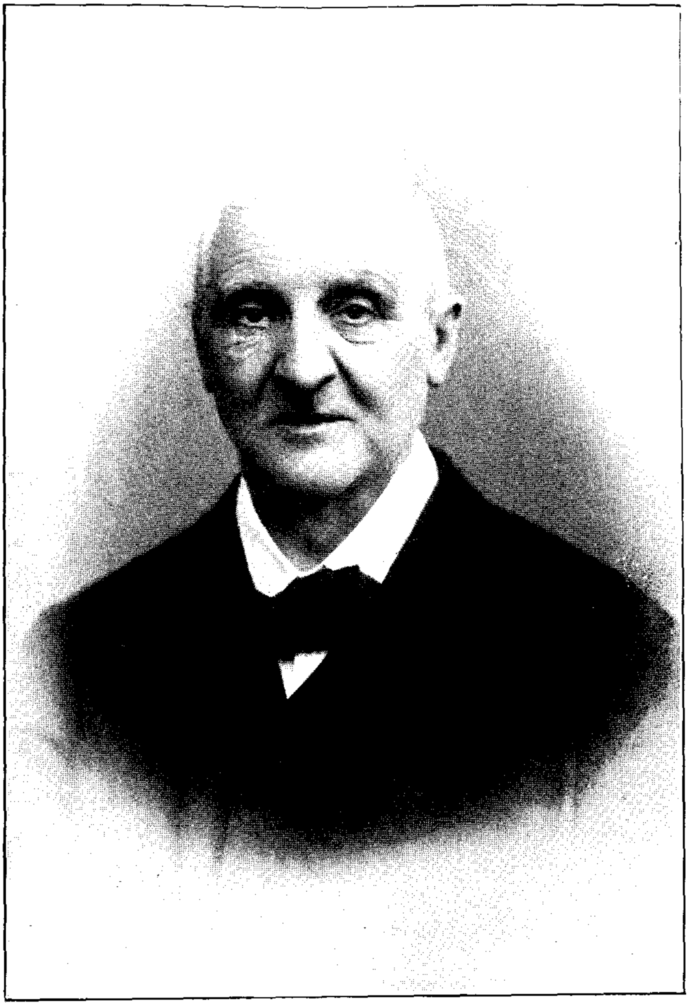
6. **Freitag, den 3. Februar 1933:**
Anny Konetzni (Dramatischer Sopran der Berliner Staatsoper). Zur Feier des 50. Todestages Richard Wagners Vorspiel und Isoldens Liebestod aus „Tristan und Isolde" / Karfreitagszauber aus Parsifal" / Wesendonck-Lieder / Vorspiel zum 3. Akt aus „Meistersinger" Schlußgesang der Brünhilde aus „Götterdämmerung".

7. **Freitag, den 3. März 1933:**
Prof. **Josef Pembaur** (Klavier). Brahms: 3. Symphonie in F Dur / Liszt: Klavierkonzert in Es-Dur / Skrjabin* Kleine Sonate für Klavier, / Manuel de Falla* Der Dreispitz.

8. **Montag, den 3. April 1933:**
Gisela Derpsch (Sopran). **Johannes Willy** (Baß-Bariton). **Wilhelm Vollrath** (Orgel). Bach Toccata in d moll für Orgel / Bach: Kantate für Sopran und Baß. Brahms Ein deutsches Requiem für Soli, Chor u. Orchester.

---

* Zum ersten Mal in Gera.



Anton Bruckner

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

99. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / OKTOBER 1932 HEFT 10

Erinnerungen aus Bruckners letzter Zeit.*)

Von August Stradal †.

Erscheinung und Lebensweise des alternden Bruckner.

Daß ich es wage, über Bruckner zu schreiben, hat seinen Grund darin, daß ich diesen großen Meister durch 16 Jahre genau persönlich kannte. Im Jahre 1880 suchte ich Bruckner auf und wurde sein Schüler, bis ich ihn im Sommer 1884 verließ, um bei Liszt Studien zu machen. In diesen vier Jahren genoß ich aber auch, abgesehen von seinem Unterricht, Bruckners Freundschaft, indem ich mit ihm fast jeden Abend zubrachte. Als Liszt im Jahre 1886 starb und ich in Wien wieder mein Domizil aufschlug, verkehrte ich bis zu Bruckners Tode (Oktober 1896) viel mit ihm.

Auch glaube ich, seine Werke als Bearbeiter seiner Symphonien (für Klavier zweihändig) bis ins kleinste Detail zu kennen. Deshalb dürfte ich mich etwas berechtigt halten, in kurzen Zügen den Meister zu schildern.

Als ich im Jahre 1880 Bruckners Schüler wurde, lag bloß eine einzige Symphonie von ihm im Druck vor, die Richard Wagner gewidmete, in d-moll (Nr. III). Sonst hatte Bruckner kein anderes Werk damals gedruckt zu verzeichnen. Und doch hatte er außer dieser Symphonie noch fünf andere bis zu dieser Zeit geschaffen, ferner mehrere Messen und das Quintett.

Nun bedenke man, Bruckner war im Jahre 1880 nicht weit von 60 Jahren! In Wien wurde damals noch äußerst selten ein Werk von ihm aufgeführt, außerhalb von Wien außer in Linz hatte er damals überhaupt noch keine Aufführung erlebt. Auch als Professor am Wiener Konservatorium spielte er keine besondere Rolle; dort war ihm nur die Harmonielehre und der Kontrapunkt anvertraut. Kompositionslehre trug ein anderer vor. Die Lehrer des Wiener Konservatoriums kümmerten sich auch nicht im geringsten um den in ihrer Mitte lebenden großen Meister und bewunderten einzig und allein ihren Ehrenpräsidenten Dr. Brahms. Bruckner ließ man eigentlich ganz links liegen.

Bruckner nahm nur so viele Privat-Schüler an, um das Notwendigste zum Leben zu verdienen. Jede freie Stunde widmete er seinen Werken. Um den folgenden Tag ungestört komponieren zu können, brachte Bruckner oft an einem Tage sieben Stunden im Konservatorium zu, las noch zwei Stunden als Lektor an der Universität Harmonielehre und gab womöglich

*) Aus den von August Stradal zur Veröffentlichung im letzten Band der von Bruckner selbst autorisierten dokumentarischen Anton Bruckner-Biographie von August Göllerich — Max Auer bestimmten Erinnerungen. Der Abdruck erfolgt nach einer ersten Veröffentlichung im „Berner Bund".

noch ein bis zwei Privatstunden. Also zehn Unterrichtsstunden an einem Tage! Dadurch aber hatte er den nächsten Tag für sich gewonnen, um nach Herzensfreude komponieren zu können. Dann kam der nächste Tag wieder mit zehn Stunden Unterricht und hierauf ein freier Tag zum Komponieren.

Bruckner wohnte, als ich ihn das erste Mal besuchte, in der Heßgasse Nr. 7 im 5. Stock, in der Nähe der Votivkirche. Hatte man endlich die furchtbare Höhe erklommen, so stand man vor einer Glastüre, die man mit einem Druck hätte leicht öffnen können. Nun suchte man nach der Glocke, die meistens ruiniert war und einen jammervollen, melancholischen Ton von sich gab. Doch da hieß es oft lange warten, denn der schäbige, zerrissene, grüngelbe Vorhang hinter der Glastüre wollte sich nicht öffnen. Anscheinend war der Meister beim Komponieren und verfluchte die Störung, die ihm drohte. Also nach fünf Minuten drücke ich wieder sehr bescheiden an der jammervollen Glocke, und endlich höre ich Schritte und zwischen dem grünen Vorhang lugt mißtrauisch und innerlich erbost des Meisters Antlitz heraus. Nachdem er sich überzeugt hatte, daß ich, der Schüler, es bin, wurde mir geöffnet, und der Meister reichte mir mit einem „Grüß Gott" die Hand. Bruckner war nicht groß, trug stets „luftige", enorm weite Beinkleider, eine Weste, die tief ausgeschnitten war und fast bis zu den Knien reichte, einen sogenannten oberösterreichischen Bauernrock, der um einen halben Meter zu kurz nach unten war, und ein Hemd, das tief ausgeschnitten war. Er litt eben immer an Hitze und darnach war seine Kleidung berechnet. Auf dieser kleinen, ungeheuer dicken Figur, die von den unglaublichsten Kleidern umhüllt war, saß ein echter Imperatorenschädel, mit scharfen, beweglichen Augen und einer langen, scharfen Nase. Der Hitze wegen ließ er nicht nur sich die Haare ganz kurz abschneiden, sondern auch noch die letzten Härchen vom Raseur abrasieren, so daß er stets ganz kahl war. Caligula in oberösterreichischen Bauernkleidern!

Der Meister bewohnte damals zwei Zimmer. Im ersten Zimmer stand in der Mitte ein uralter Bösendorfer Flügel, dessen weiße Tasten infolge von Staub und Schnupftabak (Bruckner bevorzugte den Schnupftabak „Göttermelange") von den schwarzen Tasten sich nicht mehr unterschieden. Dann stand an der einen Wand eine amerikanische Zimmerorgel, ein Trayser Pedalharmonium, mit zwei Manualen, Pedal, sechs Stimmen aus Stuttgart, an einer andern Wand das Bett, daneben ein großes Kruzifix. Vor dem Fenster ein kleiner Tisch, der zum Schreiben diente, aber auch während der letzten Jahre als Speisetisch benützt wurde. Neben dem Eingang ein Waschtisch mit einem riesigen Lavoir. Hier war freilich nichts zu sehen, was man Luxus nennen konnte. Nur das Allernotwendigste zum Dasein war vorhanden. Schon die Einrichtung der Wohnung lehrte „Entbehren". Am Klavier lagen hochgetürmt Noten, unter denen mir viele Partituren Bachs, Beethovens, Schuberts und Wagners auffielen. Von Büchern bevorzugte Bruckner damals neben der Bibel eine Biographie Napoleons I. In diesen zwei Büchern las der Meister des öfteren und war in der Bibel so bewandert, daß er es an Gelehrsamkeit mit manchen Theologen aufnehmen konnte. Die Begeisterung für Napoleon teilte der Meister mit Beethoven, der ja bekannterweise anfänglich, ehe Napoleon Kaiser wurde, von tiefer Zuneigung für Bonaparte erfüllt war.

Das zweite Zimmer der Wohnung war ganz und gar leer und unbewohnt. Nur in einer Ecke häufte sich ein Stoß von Manuskripten, Zeitungen und Briefen zu mächtiger Höhe an. Hier lagen die Manuskripte seiner Symphonien und Messen, vermischt mit Briefen Levis, Nikischs, Richters etc. und Zeitungskritiken. Einmal sagte mir Bruckner, ich möge ihm helfen, in diesem Wust von Papieren das Manuskript des Quintetts zu suchen. Bei dieser Gelegenheit entdeckte ich das Manuskript des einzigen Klavierstücks „Erinnerung", das der Meister geschrieben hat. Er schenkte mir das kleine Werk auf meine Bitte. Leider konnte er sich absolut nicht mehr der Zeit entsinnen, in der er es geschrieben hatte. Es wird wohl ein Jugendwerk aus Bruckners Florianer oder Linzer Zeit sein. Nach seinem Tode gab ich das Stück bei Doblinger (Wien) heraus, da es, obgleich nicht sehr bedeutend, doch historisch von Interesse ist und durch eine gewisse Vorahnung einer Stelle des Adagios der Achten Symphonie dem Forscher Anregung gibt.

Leider ließ Bruckner im letzten Lebensjahre alles, was ihm nicht wichtig erschien, verbrennen. So gingen viele Jugendkompositionen, Entwürfe der Symphonien, wichtige Briefe von Dirigenten, Zeitungsausschnitte verloren.

In diesem trostlos eingerichteten Zimmer schafft und sinnt unser Meister Bruckner. Sehen wir uns weiter um, so verliert das Zimmer den trostlosen Eindruck durch die hohen und geräumigen Fenster, durch welche viel Sonnenschein kommen kann. Auch dringt bis zu uns kein Straßenlärm.

Ich habe Bruckners Wohnung absichtlich genauer beschrieben, da man ja aus der Wohnung leicht einen Schluß auf den Charakter und die Lebensweise des Bewohners ziehen kann.

Hier wohnte eben einer jener großen Einsamen, denen alles Irdische gleichgültig ist, einer jener Hellseher, welche der Welt weit voraus in ein anderes Reich sehen und ein neues Evangelium predigen. Zuerst hofft der Hellsehende seine Mitmenschen in jenes Traumreich mitzuziehen, diese können aber den Geistesflug nicht mitmachen, und je höher der Hellsehende in den Lüften sich erhebt, um so mehr sinken die Freunde, die sich mit erheben wollten. Einer nach dem andern verliert sich, man kann dem Meister nicht folgen. Und um ihn, der in den Regionen der Wolken, dem Göttersitze nahe, Unendliches und Ewiges schafft, dehnt sich die unermeßliche Einsamkeit.

Dazu kam noch, daß Bruckners äußere Erscheinung sehr komisch wirkte und er oft mißverstanden wurde. Belacht, verhöhnt und verspottet, überall übergangen, von der tonangebenden Kritik mißverstanden und verurteilt, zog Bruckner sich nun ganz in sich selbst zurück und schuf, was sein geistiges Auge sah, in Tönen wieder, welche nicht von dieser Welt sind.

Bruckners Charakter ist aus dem Denken und Fühlen des oberösterreichischen Bauern zu erklären. Wir finden in diesem große Herzlichkeit, Güte, Bescheidenheit, Naivität, strenge Gläubigkeit und leidenschaftliche Begeisterung für die Religion, zugleich aber auch einen unbeugsamen Starrsinn und Unnachgiebigkeit. Bruckners Charakter war ein naiver, in seinen Grundzügen zu jeder Freude, zu jedem Scherze aufgelegt, allerdings nur in jenen ersten Jahren meiner Bekanntschaft. Denn schon damals traf ich den Meister in Stunden der tiefsten Melancholie und Trübsal an, zu welcher sich oft innere Verbitterung und Groll gesellten. Diese Verbitterung, welche mit einer grenzenlosen Sehnsucht nach Einsamkeit verbunden war, ließ ihn oft auch gegen seine treuesten Freunde ungerecht und hart werden. Wer aber sein trauriges Schicksal kannte, wer wußte, wie die tonangebende Presse Wiens Bruckners Werke in den Staub zog — ich erinnere nur an Dömpkes Kritik: „Bruckner komponiert wie ein Betrunkener" — wer ferner eingeweiht war in jene Geringschätzung, welche der größte Teil der Wiener Künstler ihm entgegenbrachte, der wird wohl jene Verbitterung, die allmählich wie ein Gift in seinen herrlichen Charakter sich einschlich, begreifen und nicht nur nicht verurteilen, sondern als vollständig berechtigt erklären.

Umgang und Unterricht.

Meine nähere Bekanntschaft mit Anton Bruckner fällt in eine der bewegtesten künstlerischen Zeiten. Als ich Bruckners Privatschüler wurde, tobte der Kampf am heftigsten für und gegen Wagner und erhitzte alle Gemüter. Da ich schon zu der Zeit, als ich in Wien juridischen Studien oblag, die Absicht hatte, Musiker zu werden, so besuchte ich in den Jahren 1880, 1881, 1882 die Vorlesungen Bruckners, die er als Lektor an der Wiener Universität über Harmonielehre und Kontrapunkt hielt. Es waren diese Vorlesungen mehr populäre Vorträge, da Bruckner wohl einsah, daß es unmöglich sei, im Wintersemester die ganze Harmonielehre, im Sommer die Lehre vom Kontrapunkt zu bewältigen. Infolgedessen konnten Bruckners Vorträge keine künstlerisch erziehende Wirkung ausüben, so anregend sie auch waren und besonders den fesseln mußten, der die Bedeutung Bruckners ahnte. „Ahnte", sage ich, da es nur wenige gab, die damals Bruckner ganz begriffen.

Als Kuriosum teile ich mit, daß in demselben Saale der Universität, in dem Bruckner lehrte, am anderen Tage Hanslick Musikgeschichte las. Hanslick, dessen Vorlesungen ich auch be-

suchte, erklärte, daß er Bach nur als formelle Vorbereitung zum tatsächlichen Beginn der Musik durch Mozart und Haydn anerkenne. Er sehe diese beiden erst also als erste Musikspender an und er zöge die erste und zweite Periode des Schaffens Beethovens dessen letzter Periode vor, wobei er als Gründe dieser scheinbaren schöpferischen Krafteinbuße Beethovens dessen Taubheit anführte. Stets schloß er seine Vorlesungen mit Schumann ab, wobei er Wagner negierte. Bruckner sprach dagegen in seinen Vorlesungen vom ewigen und unendlichen Bach, den er wie einen Gott verehrte, beugte sich voll tiefer Ehrfurcht vor dem letzten Beethoven, dessen letzte Quartette und Sonaten ihm ein Evangelium waren, und sprach von Wagner nur mit größter Begeisterung.

Da mein Vater mit Hanslick sehr befreundet war, kam ich als Student öfters in das Haus Hanslicks. Aber wie hätte ich dort verkehren können, da ich bereits heißblütiger Wagnerianer war, der voll Begeisterung zu Liszt und seinen Werken aufblickte und damals schon Berlioz tief verehrte!

Mit diesen künstlerischen Überzeugungen konnte ich im Hause Hanslicks kaum weiter verkehren, ich hätte denn in meiner künstlerischen Gesinnung unehrlich werden müssen. So blieb ich denn aus und verlor hiermit eine mächtige Stütze. — In seinen Vorlesungen an der Universität zeigte Bruckner uns Schülern, die er bekanntlich die „Herren Gaudeamus" nannte, oft Themen aus seiner Siebenten Symphonie, an der er 1881—1883 komponierte.

Ich hatte stets abends Stunde bei Bruckner, dann wanderten wir meistens zu Gauses Restauration in der Johannesgasse zu herrlichem Pilsner Bier, das Bruckner dem bayrischen vorzog. Das Verhalten des Schülers zum Meister hatte damals etwas Patriarchalisches. Es wurde fast ein Freundesbund. Man besorgte dem Meister alles mögliche, verbrachte mit ihm den Abend im Gasthaus und führte ihn heim. Seine Seele lag wie ein aufgeschlagenes Buch vor einem, nichts verbarg er in sich, alles brachte er fast kindisch zur Sprache. Freilich war der Stoff des Gespräches sehr begrenzt, meist waren es Klagen, daß er keinen Verleger finden könne, und Ausbrüche des Schmerzes und der Verzweiflung über die vielen Anfeindungen, die ihm durch Hanslick, Kalbeck und so manche andere bereitet wurden. Auch daß Hans Richter nicht mit ganzer Energie für ihn eintrat, schmerzte ihn, wobei er auch Mottls, seines Schülers, gedachte und es bedauerte, daß dieser ihm gegenüber oft schwankend wäre.

Als ich noch nicht verheiratet war, brachte ich fast jeden Abend mit Meister Bruckner in Wien im Restaurant Gause zu. Da ich ihm stets Gesellschaft abends leistete, dagegen Friedrich Klose, der damals auch bei Bruckner studierte, seltener kam, weil er sich für das Burgtheater usw. interessierte, so nannte er meinen Freund Klose „den Egoisten", mich „die Perle".

Konnte man dem Meister keine größere Freude machen, als wenn man abends zu ihm ins Gasthaus kam, so war er dagegen verzweifelt, wenn man ihn dort zu Mittag besuchte. Denn an den Tagen, wo er nicht im Konservatorium unterrichtete, komponierte Bruckner zu Mittag beim Essen im Geiste weiter. Jede Störung war ihm da zuwider. Während er zu Mittag meistens im Hotel de France in der Nähe seiner Wohnung oder im Michaeler Bierhause speiste, traf man ihn abends ab und zu in den Restaurants „Kugel", „Igel" und am häufigsten im Restaurant „Gause". Doch irrt man, wenn man glaubt, Bruckner habe im Restaurant gespeist, da er dort nur soupierte, wenn besondere Honoratioren (wie der Landgraf Fürstenberg) oder wenn der Komponist Adalbert v. Goldschmidt und die Bruckner-Schüler Joseph und Franz Schalk, F. Löwe, F. Klose, Hugo Wolf, Mahler, Vockner kamen. Bruckner holte dann öfters seinen Schülern vom Schank selbst das Bier oder befahl dem kleinen Kellner, so oft er ein Bier bringen sollte, beim Bierschank zu rufen „Ein Seidel für den Professor Bruckner", da er der Meinung war, daß er als Stammgast frischeres Bier erhalte. Da die Gesellschaft oft groß war, hörte man von der Stube, wo das Bier eingeschenkt wurde, jede zweite Minute den Bierkellner laut schreien: „Ein Seidel für den Professor Bruckner", so daß die übrigen unbeteiligten Gäste darüber entsetzt waren, wieviel Krügel der Meister leere. Kamen aber keine Honoratioren, so speiste Bruckner in der sogenannten „Schwemme". Das ist die Vorhalle des Restaurants, in der Kutscher, Dienstmänner etc. essen und wo es billiger ist. Eines Abends

gingen durch die Schwemme des Restaurants Gause Bülow und Brahms. Sie entdeckten Bruckner in meiner Gesellschaft unter Kutschern und Packträgern und gingen lachend an ihm vorbei, seine Gegenwart ganz ignorierend. Bruckner speiste deshalb gern in der „Schwemme", weil es, wie gesagt, dort nicht bloß billiger war, sondern weil er auch, im Gegensatz zu Liszt, der schon das Teilen einer Kartoffel mit Hilfe des Messers anstatt der Gabel rügte, in Bezug auf die Form des Essens den Schulgehilfen von Windhag nie ganz verleugnen konnte. Über die ihm im Restaurant zugewandten heiteren Mienen der übrigen Gäste wurde er dann ärgerlich.

Leicht war freilich der Verkehr mit Bruckner nicht. Oft wurde ich aus geringfügigen Ursachen ausgezankt, wobei Bruckner mit Titeln nicht besonders wählerisch war. Stets wurde dann die Anrede „Sie" in „Er" verwandelt, wenn ein Donnerwetter losbrach.

Wer bei Bruckner studierte und ihm auch sonst Gesellschaft leistete, der mußte an sich den Satz: „Ein Mensch, der nicht geschunden worden ist, hat keine Erziehung genossen", erfahren.

Nachdem ich mich Bruckner vorgestellt hatte, um sein Privatschüler zu werden, fragte er mich, ob ich schon etwas komponiert habe? Ich spielte ihm hierauf ein Lied von mir vor, worüber er sich zwar nicht ungünstig aussprach, jedoch verbot er mir jetzt zu komponieren. Erst studieren, dann komponieren, lautete seine Devise. Auch erzählte er, daß er in den Jahren, wo er bei Sechter studierte, gar nicht komponiert habe. Die Privatstunden, die man mit drei Gulden bezahlen mußte, waren enorm anregend und unterschieden sich vollständig von seinen Vorträgen an der Universität. War er dort populär und manchmal etwas flüchtig, so ließ er die Aufgaben in der Privatstunde so streng und eingehend machen, daß man oft als Schüler die Sehnsucht hatte, schneller vorwärts zu kommen und nur etwas Freiheit zu genießen.

Ludwig Speidel, der bekannte Kritiker, fragte einmal Bruckner, wieso es komme, daß er, der doch in seinen Kompositionen sich Freiheiten sondergleichen erlaube und sich selbst der „Regel Gebot" bestimme, beim Unterricht so zopfig und pedantisch sei? Da antwortete Bruckner: „In der Schule kenne ich keine Freiheit, da muß der Schüler alles genau nach Regeln und Gesetzen machen. Wehe dem, der da nach Freiheit dürstet! Doch wenn ein Schüler bei mir den Unterricht beendet hat und bringt mir nun als schaffender freier Künstler eine Komposition, die er unfrei genau nach den bei mir erlernten Regeln machte — den werf' ich hinaus."

Um einen Schüler durch die Harmonielehre, Kontrapunkt, Kompositionslehre und Instrumentationslehre vollständig durchzuführen, dazu brauchte Bruckner acht Jahre mit je zwei Stunden in der Woche. War diese Zeit nicht möglich, so bat man den Meister, vier Stunden in der Woche zu erteilen. Bruckner unterrichtete nach den Theorien seines Meisters Sechter und war von unnachsichtiger Strenge. Ja er war oft so pedantisch, daß man nur langsam vorwärts kam und durch Studium nach Büchern sich nebenbei selbst weiterbilden mußte, um schneller vorwärts zu kommen. Wehe dem, der es wagte, vor Beendigung aller Studien etwas zu komponieren. Über diesen Missetäter verhängte er das Anathem.

Bruckners Orgelspiel.

Waren die Stunden bei Bruckner schon infolge des eingehenden und strengen Unterrichtes unvergeßlich, so gestalteten sie sich auch deshalb so interessant, weil Bruckner, falls er in guter Stimmung war, mir manche Stellen, die er eben komponiert hatte, am Klavier zeigte und auch — dieses jedoch nur selten — auf seiner Zimmerorgel vorspielte.

Es ist schwer, über das Spiel des Meisters sich so zu äußern, daß der Leser sich das Orgelspiel Bruckners vorstellen kann, zumal da der Meister, als ich sein Privatschüler wurde, über sechzig Jahre alt war und infolgedessen sich technisch manchesmal — die Finger zitterten ab und zu schon — kleine Unebenheiten ergaben. Vor allem muß ich betonen, daß Bruckners Orgelspiel der Ausfluß eines Genies war und etwas Monumentales hatte. Da gab es keine „sentiments", keine Zierlichkeiten, keine äußerlichen Effekthaschereien, da alles nur von Größe erfüllt war. Zu der Zeit, in der ich Bruckner als Organisten hörte, war die Orgel für ihn eigent-

lich ein überwundenes Inſtrument, da das Gebiet der Symphonie, der Kirchenmuſik ſein ganzes Daſein in Anſpruch nahm. Wenn Bruckner damals Orgel ſpielte, ſo tat er es nur, um anderen eine Freude zu machen. Die Technik ſeiner Finger hatte, wie erwähnt, etwas nachgelaſſen; doch war es erſtaunlich, welch koloſſaler Behendigkeit ſeine Füße beim Pedalſpiel noch fähig waren, was um ſo mehr unbegreiflich erſchien, als der Meiſter, klein und ſehr unterſetzt, im gewöhnlichen Leben ſich ſchwer bewegte.

War Bruckners Technik trotz des Alters noch immer ſehr bedeutend, ſo kam noch dazu, daß bei ihm Größe der Auffaſſung, Tiefe des Ausdrucks, Leidenſchaft und Geſang in hohem Grade vereinigt waren.

Bruckner ſpielte ſelten Bach und die alten Meiſter, meiſtens improviſierte er nach Themen Wagners oder baute auf Grund irgendeines Themas ſeiner Symphonien eine mächtige Fuge auf. So improviſierte er einmal in Gegenwart einer großen Geſellſchaft, in der ſich auch Hofoperndirektor Jauner befand, in der Votivkirche über zwei Themen der Trauermuſik aus der „Götterdämmerung" und ſchloß die Improviſation mit einer gewaltigen Fuge, die ſich zu einer glorreichen Apotheoſe ſteigerte. Wir alle waren hingeriſſen von dieſer genialen Phantaſie des Meiſters.

In derſelben Kirche improviſierte er ein andermal über Themen aus der Verwandlungsmuſik des „Parſifal".

Wieder einmal hörte ich ihn auf der großen Orgel in Kloſterneuburg. Hier hatte er jenes innige und wunderſame Thema aus dem erſten Aufzug „Siegfrieds" erwählt, bei dem Siegfried ſeiner Mutter gedenkt. Aber auch in der Hofburgkapelle, wo er Sonntagnachmittags die Kirchenlieder begleiten mußte, improviſierte der Meiſter mehrmals auf der Orgel nach Beendigung der Kirchenlieder, wobei er ein oder das andere Lied zur Grundlage nahm und einmal auch über ein Thema des cis-moll-Quartetts Beethovens faſt eine halbe Stunde lang eine herrliche Fantaſie dichtete. Aber auch auf ſeiner Zimmerorgel übte Bruckner dieſe ſeine Kunſt ab und zu aus. Als ich von Graz, wo Franz Schalk ſoeben die Fünfte Symphonie (im Frühjahr 1894) überhaupt zum erſtenmal aufgeführt hatte, zurückkam und dem Meiſter den großen Erfolg meldete, freute er ſich ſehr, und obgleich leidend, improviſierte er auf Grund des mächtigen Fugen-Themas des letzten Satzes ſeiner Fünften in ſolch grandioſer Weiſe, daß ich tief erſchüttert war. Phantaſierte Bruckner in der Kirche oder in ſeinem Zimmer ſtets mit ſolcher Genialität, daß man ſtaunend zuhörte, ſo ſtanden ſeine Improviſationen im Konzertſaal, die er ab und zu, jedoch ſelten, ſpendete, nicht auf gleicher Höhe der Vollendung: der hell erleuchtete Konzertſaal, die bunte, ſichtbare Menge, die damals nicht gute Orgel des großen Muſikvereinsſaales ſchienen ſeiner Phantaſie einen Hemmſchuh anzulegen.

Profeſſor Vockner, ſein Schüler und Nachfolger als Lehrer des Orgelſpiels am Wiener Konſervatorium, erzählte mir, daß Bruckner in den Orgelſtunden oft Bach unerhört, frei vom akademiſchen Zwang geſpielt habe. Ich hörte ihn leider nur dreimal auf ſeiner Zimmerorgel Bach ſpielen. Es ſind das aber unvergeßliche Erinnerungen. So hörte ich unter ſeinen Meiſterhänden die Doriſche Toccata (jedoch ohne Fuge), die F-dur-Toccata ſamt der Fuge und die c-moll-Paſſacaglia (jedoch ohne Fuge). Ein philiſtröſer Zuhörer hätte daran vielleicht manches auszuſetzen gehabt, doch war für mich der Geſamteindruck einer der gewaltigſten meines ganzen Lebens. Bruckner ſpielte ſowohl die Doriſche Toccata wie die F-dur-Toccata viel langſamer, als dieſe Werke von heutigen Organiſten geſpielt werden. Er nahm das Tempo eines Allegro molto moderato (beinahe Andante), durch welches gemäßigte, ruhige Tempo die Bachſchen Werke jenen gewaltigen Aufbau erhielten, der uns an die ernſte Gotik der Sebalduskirche in Nürnberg und das düſtere Mediceer-Denkmal Michel Angelos erinnerte. Die Paſſacaglia ſpielte der Meiſter faſt im Tempo eines Adagios. Noch nach Jahren höre ich dieſe ernſten, traurigen Töne, die wie ein mächtiges „Grablied" erklangen.

Natürlich ſpielte er Bach nur von Noten, ab und zu, wie es mir ſchien, ſich kleine Freiheiten erlaubend und dabei an Liſzt erinnernd, der ja oft in der Interpretation ſubjektiv wurde, wobei Bruckner kleine Unterbrechungen paſſierten, die aber den Geſamteindruck nicht ſtörten.

Als ich Bruckners Schüler wurde, hatte er gerade die Siebente Symphonie beendet. Er zeigte mir den Beginn des Adagios, des Scherzos. Ich erlebte auch das Entstehen des „Te deum". Als ich einmal zur Stunde kam, hatte Bruckner eben die Fuge „In te, Domine, speravi" entworfen. Doch war er von Zweifeln nicht frei, da er zwei Versionen besaß. Bei der ersten hatte er unbegreiflicherweise den Hauptakzent auf „In" gelegt, während bei der zweiten Version dieser auf „Te" lag. Bald aber entschied er sich für die zweite. Diese Fuge bereitete dem Meister große Schwierigkeiten.

Bruckner arbeitete überhaupt enorm schwer, wie vielleicht Beethoven, und nicht so leicht wie Mozart und Schubert. Wohl komponierte der Meister wie jeder Tonheros ohne Klavier, frei im Geiste, jedoch bei vielen Stellen wurde das Werk auch am Klavier durchdacht.

Auch die Entstehung der grandiosen Achten Symphonie erlebte ich. Erinnerlich ist mir noch, wie mir Bruckner den Beginn des Adagios der Achten zeigte. Das Thema des Scherzos nannte er den deutschen Michel. Während Bruckner stets im oberösterreichischen Dialekt sprach, drückte er sich bei den Worten „deutscher Michel" ganz hochdeutsch aus, was komisch wirkte. Der Maler Perathoner, der ein Porträt von ihm gemalt hatte, war von dem Scherzo so entzückt, daß er Bruckner selbst als deutschen Michel malte, in Tiroler Kostüm, mit nackten Knien auf einem Felsen sitzend. Doch siehe da, Bruckner war sehr ärgerlich über diese Auffassung, was mir jetzt noch immer unbegreiflich ist, da die Darstellung Perathoners genial genannt werden muß.

Bruckners Stellungnahme zu andern Meistern, insbesondere zu Liszt.

Am 22. Dezember 1895 spielte ich in einem zweiten Konzert der Münchner „Allotria" (Künstlergesellschaft) meine damals noch nicht gedruckte Bearbeitung des Adagios der Achten Symphonie. Heimgekehrt von München, zeigte ich dem Meister das Programm, worüber er sich herzlich freute. Der Hanslick Münchens, Prof. Max Zenger, schrieb damals: „Die zweite Nummer, welche Herr Stradal nun folgen ließ, das ebenfalls von ihm arrangierte Adagio in Des-dur aus der Achten Symphonie von Dr. Anton Bruckner hat klar gemacht, wohin eine planlose dissolute Phantastik — wir gebrauchen hier die schonendste Bezeichnung — führt. Dieses über eine Viertelstunde dauernde Stück, das auf dem Klavier noch der etwas belebenden Klangfärbung entbehrt, scheint selbst Ben Akibas Spruch zu widerlegen: wir haben da gesehen, daß es doch noch etwas gibt, das noch nicht dagewesen." Freilich wird jetzt mancher den letzten Satz Zengers unterschreiben und sagen: „So etwas wie das Adagio der Achten ist noch nie dagewesen" — aber in anderem Sinne!

Während Hugo Wolf im Anfang voll Begeisterung auf Seite Bruckners war, scheint später zwischen den beiden Meistern eine Entfremdung entstanden zu sein. Bruckner stand im ganzen und großen der lyrischen Erscheinung Wolfs fremd gegenüber, wenn er auch ab und zu anerkennend über ihn sprach. Da Bruckners Natur zu mächtig, gewaltig war und an Michel Angelo erinnerte, wie sollte ihm da die geheimnisvolle, transzendentale Lyrik Wolfs gefallen! Auch fühlte sich Bruckner durch die große Begeisterung, die Wolf eigentlich sofort im Wagner-Verein zuteil wurde, zurückgesetzt, zumal da er einsah, daß er sich nur schwer, wenigstens im Anfang, bei den maßgebenden Mitgliedern des Wagner-Vereins seine Erfolge erringen mußte. Ein ähnlicher Umstand trug auch zu dem keineswegs herzlichen Verhältnis zwischen Bruckner und Brahms bei. War doch Brahms der verhätschelte Liebling Hanslicks und seiner Gesinnungsgenossen, während Bruckner in Acht und Bann getan war. Ich besitze ein Musiklexikon aus dem Jahre 1737. In dem Lexikon liest man nur folgende Worte über Bach: „Bach (Joh. Sebast.), königlich Pohln. u. Churft. Sächs. Componist, Hochfürstlicher Sachsen-Weißenfelsischer Capell-Meister u. Music-Director in Leipzig." Über seine Werke spricht das Lexikon gar nicht. Über Händel schreibt dasselbe Lexikon: „Händel ein anjetzo hochberühmter Capell-Meister etc. etc." So ähnlich war das Verhältnis zwischen Bruckner und Brahms.

Manchesmal wenn ich mit Bruckner im Restaurant Igel nachtmahlte, kam Brahms und setzte sich zu uns. Ich getraute mich natürlich nicht zu reden und beobachtete nur. Es wurde nie zwischen den beiden Meistern von Musik gesprochen, meistens drehte sich das Gespräch um Alltägliches, auch oft wurde über die Lieblingsspeisen beider debattiert. Brahms war gegenüber Bruckner sehr herablassend und kühl bis ins Herz hinein, während Bruckner in kindlicher Einfalt sein Inneres oft preisgab und sogar so unvorsichtig war, vor Brahms über Hanslick sich zu beklagen! Ärgerlich war ich stets, daß Bruckner gegenüber dem verschlossenen Brahms so sehr devot war und ihm auch einmal, wie ein Kellner, das Bier vom Schank holte. Nur einmal wurde das Gespräch beider bedenklich. Es war nach der ersten Aufführung der Achten Symphonie Bruckners, da trafen Bruckner und Brahms im Restaurant „Igel" zusammen. Ungeschickterweise stellte da Bruckner an Brahms die Frage, ob ihm die Achte Symphonie gefallen habe, worauf Brahms antwortete: „Lieber Bruckner, ich versteh' Ihre Symphonie nicht!" worauf Bruckner antwortete: „Akkurat so ergeht es mir auch mit Ihren Symphonien."

Obgleich Bruckner den Boden, auf dem Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert gewandelt waren, heiß liebte, so tat er oft den Ausspruch, daß es für ihn ein Unglück sei, sich gerade in Wien niedergelassen zu haben. Wie sehr er den Wiener Boden liebte, beweist folgende Episode. An einem schönen Frühlingstag erlaubte es mir der Meister, ihn nach Nußdorf zu begleiten. Nach einer Labung und Stärkung wanderten wir zum Beethoven-Denkmal. Bruckner wurde, obgleich er beim „Heurigen" fröhlich und heiter war, immer stiller und trauriger, als wir den Pfad zum Denkmal, den Beethoven oft gewandelt war, hinausschritten. Ich wagte es nicht, zu reden, um die Gedanken des Meisters nicht zu stören. Als wir vor dem Denkmal angekommen waren, kniete Bruckner zum Erstaunen aller Anwesenden nieder und begann fast laut zu beten und dabei zu schluchzen. Eine furchtbare Unruhe kam über ihn.

(Fortsetzung folgt.)

Bruckner.

Von Ida Deeko, Hamburg.

Nie war Zusammenklang zwischen uns gewesen, immer hatten wir uns gestritten, immer waren wir entgegengesetzter Meinung gewesen, und ich hatte sein spitzes, hämisches Voltaire-Gesicht nicht leiden können und er meine stille, genaue Art nicht.

Jahrelang war das so gewesen.

Aber einmal trafen wir uns am Schluß eines Konzertes, in welchem Bruckner gespielt wurde, Bruckners gigantische achte Symphonie, c-moll, durch die es wie ein göttliches Schreiten geht. —

Wir sahen uns an und gaben einander die Hand, still, lächelnd, und keines sagte ein Wort.

Und immer wieder sahen wir uns an, still — erstaunt — als wir schweigend nebeneinander durch die laternenerleuchteten nächtlichen Straßen gingen.

Auf einmal sagte er:

„Wie anders Sie aussehen. Nie hätte ich geglaubt, daß so viel Freude und Jubel in Ihnen steckt, wie jetzt aus ihren Augen leuchtet und das Blut in Ihren Wangen brennen macht!" —

Langsam erwiderte ich:

„Und wo Sie nur Ihre böse Spottzunge gelassen haben mögen?! Nie hätte ich geglaubt, daß so viel Weichheit und Liebe in Ihnen steckt, wie jetzt aus Ihrem Gesicht zu lesen ist!" —

Da faßte er meine Rechte und küßte sie, und leise, weich, mit klingender Stimme kamen die Worte von seinen Lippen:

„Wie wir nur so aneinander vorbeileben konnten, jahrelang, nur unseren gegenseitigen Widerstand weckend, keiner den andern erkennend, keiner um den anderen wissend, bis diese Musik kommen mußte und uns die Masken abnahm." . . .

Anton Bruckners IX. Symphonie in der Originalfaſſung.

Zur erſten Aufführung durch die Wiener Philharmoniker unter Clemens Krauß am 23. Oktober 1932 in Wien.

Von Max Auer, Vöcklabruck.

Nach dem am 11. Oktober 1896 erfolgten Ableben Anton Bruckners wußte man wohl, daß der Meiſter ein letztes Vermächtnis, ſeine unvollendete IX. Symphonie hinterlaſſen habe, doch ſelbſt im engſten Freundeskreiſe war die Meinung verbreitet, daß der Torſo in der vom Meiſter hinterlaſſenen Form nicht lebensfähig, ja unaufführbar ſei. Man ſchloß von dem jahrelangen körperlichen Verfall des Meiſters auf den Verfall ſeiner geiſtigen Kräfte. Um ſo größer war das Erſtaunen und die Bewunderung, als Ferdinand Löwe, der hochverdiente Bruckner-Apoſtel, das Werk ſieben Jahre nach des Meiſters Tod, am 11. Februar 1903, zur Uraufführung brachte. Jedem Teilnehmer war dieſe ſenſationelle Aufführung durch das von Löwe zum eigentlichen Bruckner-Orcheſter erzogene Wiener Konzertvereins-Orcheſter zum unvergeßlichen Erlebnis geworden. Neben der ungeheuren Gedankentiefe des Werkes beſtaunte man beſonders die im Scherzo geradezu von franzöſiſchem Eſprit erfüllte, an Berlioz erinnernde Feinheit der Inſtrumentation, die Vermeidung ſchroffer Übergänge der einzelnen Formteile, die aushauchenden Schlüſſe der Phraſen, kurz die wohlerzogene Form und Glätte, die ſonſt nicht eben zu Bruckners Eigenart gehört.

Nun kam es auch an den Tag, daß die drei aufgeführten Sätze noch zu einer Zeit entſtanden waren, da Bruckner noch nicht von der Todeskrankheit ergriffen war, doch blieb es verſchwiegen, daß Ferdinand Löwe das Werk einer durchgreifenden Reviſion unterzogen hatte, ſo daß man geradezu von einer „Bearbeitung" ſprechen kann.

Ferdinand Löwe war dem Meiſter ſchon frühzeitig bei der Neufaſſung ſeiner Werke behilflich geweſen und hatte ihm, obwohl er ſelbſt als Schüler des Konſervatoriums noch keine beſondere Orcheſter-Praxis haben konnte, oft Ratſchläge betreffend die Inſtrumentation gegeben. Dafür wurde er vom Meiſter mit dem Spitznamen „der Berlioz" bedacht. Immerhin blieb bei dieſen Arbeiten die oberſte Inſtanz der Meiſter ſelbſt. Bei der neunten Symphonie, deren Handſchrift der Meiſter einem Freund außerhalb Wiens zur Aufbewahrung übergab und die erſt mehrere Jahre nach des Meiſters Tod nach Wien zurückkam, konnte die Reviſion nicht mehr unter den Augen des Meiſters erfolgen.

Es iſt unzweifelhaft, daß Löwe es nur aus der ihm eigenen Beſcheidenheit unterlaſſen hat, der Öffentlichkeit mitzuteilen, daß er das Werk weitgehend bearbeitet hat. Die Löwe'ſche Faſſung der Neunten iſt ſo liebevoll, ſachkundig und wirkungsvoll gemacht, daß das Werk bald mit außerordentlichem Erfolg durch alle Konzertſäle ging und faſt 30 Jahre lang als originales Bruckner-Werk galt.

Die bevorſtehende Veröffentlichung des 9. Bandes der „Kritiſchen Geſamtausgabe der Werke Anton Bruckners im Auftrage der Generaldirektion der Nationalbibliothek mit Förderung der Internationalen Bruckner-Geſellſchaft, herausgegeben von Robert Haas und Alfred Orel" lüftet nun den Schleier und bringt den Originaltext des Meiſters vor die Öffentlichkeit. Aus dieſem Anlaß veranſtaltete die Internationale Bruckner-Geſellſchaft am 2. April 1932 in der Tonhalle zu München im Rahmen der Geſellſchaft eine Aufführung ſowohl der Löwe'ſchen Bearbeitung als auch der Originalfaſſung, um auf Grund des Eindruckes und des wirklichen Erklingens der Handſchrift des Meiſters ſchlüſſig zu werden, ob ſich die Originalfaſſung für den praktiſchen Gebrauch eigne und ob daher das Stimmenmaterial herausgegeben werden ſolle. Die Aufführung durch die Münchner Philharmoniker unter der liebevollen und genialen Leitung Siegmund v. Hauseggers brachte das überraſchende Ergebnis, daß die Originalfaſſung nichts weniger als „unaufführbar", ſondern geradezu an Farbenpracht und Kontraſtwirkung die Bearbeitung Löwes weit übertrifft und daß man bei der Gegenüberſtellung

beider Fassungen geistig geradezu von „zwei Welten" sprechen kann. Die außerordentliche Vorstandsitzung der Internationalen Brucknergesellschaft beschloß daher auf Grund des gewaltigen Eindruckes die Herausgabe des Stimmenmaterials durch den Verlag Dr. Benno Filser, Augsburg zu veranlassen. Die Öffentlichkeit wurde davon durch folgende Mitteilung in Kenntnis gesetzt:

„Unter Würdigung der großen Verdienste, welche sich Ferdinand Löwe durch die feinsinnige, von treuestem Willen geleitete Einrichtung um die Erschließung und Verbreitung des Werkes erworben hat, kam der Vorstand aus der zeitlichen Distanzierung heraus, welche heute eine veränderte Stellungnahme zur Eigenart der Brucknerschen Tonsprache bedingt, sowie auf Grund des Eindruckes, welchen die Erstaufführung der Originalpartitur hinterließ, zu der Überzeugung, daß das Werk in der vom Meister hinterlassenen Gestalt der musikalischen Welt nicht länger vorenthalten werden dürfe."

Aus der Freigabe der Originalfassung für den praktischen Gebrauch ergibt sich die Tatsache, daß Bruckners Neunte nunmehr in zwei Fassungen vorliegt und es bleibt den Dirigenten überlassen, sich für die eine oder die andere zu entscheiden. Es ist aber jedenfalls Pflicht, falls die Aufführung nach Löwe erfolgt, dies auf dem Programm als „Bearbeitung von Ferdinand Löwe" ersichtlich zu machen.

Im 38. Jahr nach der Vollendung des Werkes beginnt Bruckners IX. Symphonie in der vom Meister selbst gewollten Gestalt ihren Zug durch die Konzertsäle mit der ersten öffentlichen Darbietung im Rahmen der Festtagung der Internationalen Bruckner-Gesellschaft in Wien am 23. Oktober 1932 durch Clemens Krauß und die Wiener Philharmoniker.

Die Originalfassung des Werkes, wie sie nun der Öffenlichkeit übergeben wird, ist das endgültige Ergebnis mehrfacher Entwürfe und Umarbeitungen, wie Alfred Orel in seinem ausgezeichneten Revisionsbericht der kritischen Gesamtausgabe genau nachweist. Daraus ist zu entnehmen, daß der Meister schon im Sommer 1887, also nach Beendigung der ersten Fassung seiner VIII. Symphonie, mit der Konzeption des ersten Satzes begonnen hat und am 21. September sogar die Partitur zu entwerfen begann, die damals bis zum Abschluß der 2. Themengruppe gedieh. Dann trat durch die Umarbeitung der VIII. und I. Symphonie eine dreijährige Pause ein und erst am 18. Februar 1891 nahm er die Arbeiten an der Neunten wieder auf, deren ersten Satz er in Partitur Ende April 1891 begann, am 14. Oktober 1892 vollendete und nach neuerlicher Durchsicht erst am 23. Oktober 1893 in endgültiger Gestalt abschloß. Inzwischen war am 27. Februar 1893 das Scherzo beendet worden, das nach neuerlicher Revision am 15. Februar 1894 in bleibender Fassung abgeschlossen wurde. Das Adagio endlich wurde am 31. Oktober, ebenfalls nach vielfacher Umarbeitung endgültig fertiggestellt.

Angesichts der in der kritischen Gesamtausgabe, Band 9 veröffentlichten Skizzen und Partiturentwürfe — eine Gesamtausgabe mit derartig erschöpfender Wiedergabe aller Skizzen ist ein Novum — müssen die drei Sätze der Symphonie, wie sie Bruckner hinterlassen hat, unbedingt als die vom Schöpfer gewollte Form angesehen und respektiert werden. Löwe ist in seiner Bearbeitung des Werkes entschieden zu weit gegangen. Auf die wesentlichsten Änderungen sei im Folgenden kurz hingewiesen.

Die weitgehendsten Änderungen Löwes betreffen die Dynamik und gerade dadurch wird der Eigenart des Meisters starker Abbruch getan. Bruckners Vorliebe, dynamische Gegensätze einander schroff gegenüberzustellen, eine Eigentümlichkeit, die seine Herkunft von der Orgel erkenntlich macht, das Stufige, Registerartige ist durch vermittelnde Übergänge größtenteils gemildert und verwischt, der knorrige Bruckner sozusagen salonfähig gemacht. Vielfach ist der gesunde farbenfrische Klang der Blechbläser abgedämpft. Im Original klingt alles naturhafter.

Bruckner bringt dynamische Abschwächungen durch die Art der Instrumentation hervor, wie z. B. im vorletzten Takt des Adagio-Themas, wo er bei durchgehendem FF der Streicher

die Blechbläser verstummen läßt, ein Decreszendo also durch die Instrumentation bewirkt, während Löwe „diminuendo" vorschreibt.

Zahlreich sind auch die geänderten Phrasierungen und Tempo-Modificationen. Von letzteren sei als besonders willkürlich und gegen den Geist des Meisters die Weglassung des „Ritardando" im zweiten Teil des Hauptthemas (3. Takt nach D*) bei dem aufsteigenden Sechzehntellauf angeführt, wodurch das prometheisch Aufbäumende dieser Stelle verwischt wird. Auch das Fehlen jeder Tempoveränderung im Trio entspricht jedenfalls den Intentionen des Meisters und das Zeitmaß des Scherzos erscheint durch die Original-Instrumentation auf das richtige, nicht zu schnelle Maß zurückgeführt.

Was Löwe in allen Sätzen, besonders im Scherzo an der Instrumentation geändert hat, läßt sich hier nicht aufzählen. Ganze Partien der Streicher sind den Holzbläsern zugeteilt worden und umgekehrt. Die Beantwortung des in den Geigen herabträufelnden Hauptthemas des Scherzo, welche im Original nur durch die Bratschen und Celli, bei Löwe durch Celli und Fagotte ausgeführt wird (Takt 9), ist bei der üblichen Temponahme im Stakkato undeutlich hörbar, kommt aber bei langsamerem Zeitmaß gut heraus. Das richtige Tempo des Scherzos richtet sich daher nach der Möglichkeit, diese Stelle noch deutlich hörbar zu machen. Auch die gehaltenen Akkorde der Holzbläser durch viele Takte von Anfang des Scherzos, die bei Löwe vollständig fehlen, geben dem Satz eine ruhigere Haltung. Wir müssen Alexander Berrsche beipflichten, wenn er nach der Uraufführung der Originalfassung in seiner ausgezeichneten Besprechung derselben (Münchener Zeitung, 4. April 1932) darüber sagt: „Es ist kaum zu glauben, was Löwe allein aus dem Scherzo gemacht hat, das in der Brucknerschen Fassung einer ganz anderen Sphäre des Klanges und des Ausdrucks angehört. Löwe hat das Stück in einer sehr aparten und geistreichen Art aufs Gefällige hergerichtet und seine Arbeit allein hat den Anstoß zu jener Betrachtungsweise gegeben, die aus dem Scherzo der Neunten Elfen- und Sommernachtstraumstimmungen und überhaupt so was wie eine Synthese von Mendelssohn, Berlioz und Bruckner heraushört. Damit ist es nun für immer vorbei, und wir können die alten Vergleiche getrost einpacken. Das wirkliche Scherzo Bruckners hat nichts von moussierender Spritzigkeit, es steht mit festen, markigen Knochen auf dem heimatlichen Boden des oberösterreichischen Landes."

Aus der Unzahl instrumentaler Änderungen sei noch genannt die Weglassung der akkordischen Achtelbewegung der Holzbläser in den sechs letzten Takten vor J des ersten Satzes und die Ersetzung des ursprünglichen Tuben-Akkordes vier Takte vor E des Adagios durch Bratschen und Celli bei Löwe.

Aber auch formell hat Löwe z. B. im Scherzo geändert, indem er den ersten Scherzo-Teil vor dem Trio um vier Takte kürzte.

Endlich sind auch kompositorische Änderungen gemacht worden. Im ersten Satz füllt Löwe zwei Takte vor Q eine Pausenstelle durch ein frei hineinkomponiertes Motiv der Oboen und Klarinetten aus.

Die größte, für die damalige Zeit vielleicht zu rechtfertigende, aber heute uns unverständliche Änderung nahm Löwe bei der letzten ungeheuren Steigerung des Hauptthemas im Adagio (Q—R) vor. Er löste z. B. die gewaltige Akkord-Ballung im ersten Takt, die über dem Baßthema in Hörnern und Holzbläsern gleichzeitig die Töne e, fis, gis, a, h und c, freilich in weiter Lagerung erklingen läßt und eine der kühnsten harmonischen Wagnisse des 19. Jahrhunderts darstellt, in einen reinen E-dur Akkord auf, der nur durch die Wechselnote fis in der Streicherfiguration getrübt ist. Daß der Meister diese Kakophonie gewollt hat, geht daraus hervor, daß die Holzbläser-Achtel a fis gis in der Handschrift den ganzen Takt hindurch ausgeschrieben sind und dieser Akkord in den Geigen zu einer Zweiunddreißigstelfiguration aufgelöst ist.

*) Die Buchstaben betreffen die Löwesche Fassung.

In diesem letzten Ringen vor der Erlösung und Verklärung weist der Meister harmonisch weit in die Zukunft und gibt ein glänzendes Beispiel der Verwendung der Kakophonie zu außerordentlicher künstlerischer Wirkung.

So möge denn das Werk nach dem letzten Willen seines Schöpfers endlich überall seine Auferstehung feiern.

Die authentische Bruckner-Biographie.

Von Theodor Kroyer, Köln.

Schon zu Lebzeiten Bruckners war den Freunden seiner Kunst eine „authentische" Biographie versprochen worden. Fast dreißig Jahre lang hat die Nachwelt darauf gewartet. Seit 1922 liegt der den Jugendjahren gewidmete Band vor. Mit dem kürzlich herausgekommenen dritten Band ist das große Werk bis zu den Linzer Lehrjahren gediehen.*) Die eigentliche Kernzeit freilich — Wien — steht noch aus. Aber es geht nun vorwärts. Und jeder Band ist ein Ereignis — das darf man wohl sagen! Der berufene und autorisierte Bruckner-Biograph August Göllerich, dem wir den ersten Band verdanken, erzählt in seinem Vorwort, wie er zu diesem hohen Amt gekommen ist. Die ersten Aufzeichnungen beruhen auf persönlichen Mitteilungen des Meisters; und es interessiert uns, daß Göllerichs Bemühungen bis in den Anfang der achtziger Jahre zurückreichen. Es wird nur nicht klar, von welcher Seite die Anregung dazu ausgegangen ist — von ihm, oder von Bruckner selbst, den die Wiener Plackereien wohl auf den Gedanken gebracht haben können, der Unehrlichkeit und Gemütsverhärtung seiner Widersacher ein wahrheitsgetreues Abbild seines Lebens und Wirkens gegenüberzustellen. Manches spricht dafür, so vor allem die pointierte Empfehlung seines Biographen: „Der si' amal All's z'sag'n trau'n wird, wia's g'we'n is!" Es ist ihm um die unerbittliche Sachlichkeit des Augenzeugen und Kampfgenossen zu tun. Wie Göllerich des weiteren allerdings verraten muß, sind ihm die aktenmäßigen Behelfe und Erhebungen durch „Quertreibereien" mancherart erschwert worden; so ist es nicht Überheblichkeit, wenn er sich vom Meister ein förmliches Attest über sein biographisches Mittleramt erbat (S. 33). Schließlich enthüllt er uns die durch die Not des Krieges noch gesteigerte Not seines eigenen Lebens. Der Biograph muß sich hier auf einen Augenblick selber biographieren, um das langsame Fortschreiten seines Werkes und überdies sein Mißgeschick zu entschuldigen. Er ist ja nicht ans Ziel gekommen! Der Tod hat ihm nach dem Abschluß des ersten Bandes die Feder aus der Hand genommen. In seinem Nachlaß fanden sich wohl größere Studien für die folgenden Abschnitte der Lebensbeschreibung, St. Florian und Linz, aber es sind nur Einzelheiten, Skizzen, Fragmente — nichts Fertiges mehr, die Ausführung und den Abschluß des Werkes mußte der autorisierte Biograph einem anderen überlassen, — ein schmerzlicher Ausgang auch für die, die gerade ihn, der die Wiener Jahre sympathetisch miterlebt und mit seinem Wissen bis in alle Winkel durchdrungen hat, über diese dunkle, dann und wann von Ewigkeitsblitzen durchzuckte Leidenszeit des Meisters hätten hören mögen!

Aber freuen wir uns, daß wenigstens sein erster Band kein Torso geblieben, sondern in sich vollendet ist! Es ist nicht allein der Bienenfleiß, sondern auch die ungeschminkte Wahrheitsliebe, die uns das Buch sehr kostbar macht. Zum ersten Mal in der Brucknerliteratur erscheinen hier die Jugendjahre in Ansfelden, Windhag, Kronstorf — die Dornröschenjahre — unbeschönigt, in ihrer dörperlichen Verlorenheit, zugleich von jener Grundstimmung erfüllt, aus der der Jüngling, wie der Meister seine schöpferische Kraft gewonnen hat: die Feierlichkeit, die

[1] Band 36, 37, 38 der von Gustav Bosse Verlag (Regensburg) herausgegebenen „Deutschen Musikbücherei": „Anton Bruckner, ein Lebens- und Schaffensbild". Band I von August Göllerich (348) 1922. — Band II nach dessen Tod ergänzt und herausgegeben von Max Auer. 1. Teil: St. Florian (390); 2. Teil: Notenbeilagen (258). 1928. — Band III desgl. 1. Teil: Linz (674); 2. Teil: Notenband (249). 1930.

hymnische, gottselige Treuherzigkeit — denn „die Religion blieb das Erlebnis seines ganzen Seins". Dieses Leitmotiv wird immer wieder ausgefunden und in seiner Tiefe und Echtheit erprobt. Wir wissen jetzt — das, was den Jüngling und den Werdenden aufrecht erhält und mit hellseherischem Ehrgeiz von der schmalen Bahn des dilettierenden Anfängers aufwärts führt, ist auch das Geheimnis seines späteren Schaffens: die Überlebensgröße eines in seinem Glauben gefestigten Charakters, eines Menschen ohne Wank und Falsch. So fügt das „Buch der Jugend" dem bisher bekannten Bild des Meisters bedeutsame neue Züge hinzu, es ist das notwendige Fundament eines besseren Verständnisses. Es soll nicht geleugnet werden, daß es der Volksschullehrer von Windhag seinem Biographen nicht gerade leicht macht. Seine spießbürgerliche Umgebung scheint es in sich zu haben, daß gelegentlich einzelne Nebenfiguren mehr Gewicht haben als sie verdienen. Man wird daran ebensowenig Anstoß nehmen wie an den Musikbeilagen (Messen, Motetten und kleine Orgelsätze), die von kaum merklichen Spuren persönlicher Art abgesehen, mehr negativen Wert haben, aber gerade deshalb von einem gewissenhaften Biographen seinen Lesern nicht erlassen werden dürfen.

Der zweite Band schildert die Jahre zu St. Florian (1845—1855). Ein vorzüglich ausgestatteter eigener Notenteil enthält eine fast vollständige Gesamtausgabe der in dieser Zeit entstandenen Kompositionen: Facsimilien der Missa solemnis, der Psalmen 22 und 114, einzelner Chöre und Instrumentalstücke, sonst Neuausgaben von größeren, kantatischen Musiken, Chören, Liedern, Klaviertänzen und Orgelstücken, die allerdings kaum viel mehr bedeuten als die im vorerwähnten Erstlinge, als Zeugnisse aus erster Hand aber der Darstellung authentische Kraft und Fülle geben. Es sind also zumeist Jugendversuche, die im Verein mit den literarischen Zeugnissen den Menschen und Künstler mit unvergleichlicher Deutlichkeit abschildern. Im Vorwort des Textbandes spricht nun der von Göllerich mit der Fortführung der biographischen Arbeiten betraute Ersatzmann Max Auer: zunächst über den Zustand des hinterlassenen Manuskripts; wie erwähnt, ist es unvollständig: von seiner Hand stammen die Ergänzungen, Verbesserungen, kritischen Analysen und die Anhänge „Bruckner in St. Florian nach 1855" und die „Rückschau". Die breite Anlage folgt durchaus der Anordnung des ersten Bandes und wiederholt sich im dritten. Die „Anhänge" freilich scheinen mir besonders im 2. Band die Kontinuität zu stören, da sie — bei aller Verdienstlichkeit an sich — mit ihren weitläufigen Mitteilungen über spätere Beziehungen Bruckners zu diesen Wirkungsstätten seiner Jugendzeit tief in die Belange des noch ausstehenden Wiener Schlußbandes hineingreifen. Wiederholungen werden unvermeidlich, und es entsteht ein etwas bunter Gesamteindruck. Ob sich das meist Anekdotische dieser Nachträge nicht doch gehörigen Ortes besser unterbringen ließe?

Die zehn Jahre in St. Florian sind für Bruckners Künstlertum die Jahre der Vorschau: der ersten Läuterung. Es ist auch hier für den Biographen wie für den Leser nicht immer leicht, dem äußeren Verlauf dieser Lebenssymphonie gerecht zu werden. Der Künstler, in seiner Einfalt und Herzensgüte, ist seiner Umwelt immer ein Rätsel. Oft will es freilich scheinen, als sei sein Verhalten — wie z. B. bei dem Konkurs um die Linzer Domkapellmeister-Stelle — nur die Maske des klugen Weltmannes, der nun einmal auf seine Weise mit den Widersachern umzuspringen beliebt. Er hat sich damit sein Leben nicht leichter gemacht. St. Florian schützt ihn nicht vor Mißdeutungen, nicht vor dem Gram der Einsamkeit, von dem er in den Linzer Jahren noch häufiger heimgesucht wird. Sein Liebesungemach bringt ihn, ein Opfer rührender Hilflosigkeit, zumal in den Linzer Jahren in drastische, tragikomische Umstände. Seine Sittenreinheit bewahrt ihn vor dem Abgleiten, aber er gesteht mit schelmischem Lächeln, was auch die Freunde nicht leugnen, daß er immer verliebt gewesen sei. Sehr bezeichnend sind die darauf bezüglichen Episoden des dritten Bandes, die bis in die letzten Jahre seines Lebens Auskunft geben. Die Tragödie seiner Sehnsucht nach dem Ewig-Weiblichen ist bei ihm, wie bei Beethoven und bei jedem genialen Künstler, die Sehnsucht nach dem Ewig-Schönen. Über die kleinen Vorfälle darf man nicht hinweglesen, so, wenn der Meister mit zärtlichen Bitten

darauf besteht, daß das Töchterchen Lina in Vöcklabruck bei ihm am Klavier sitzt, während er an der „Achten“ arbeitet, — oder (im Jahr 1891 bei einem Besuch in Neufelden) wenn er in der schönen vierzehnjährigen Karoline das Ebenbild seiner ehemals in hoffnungsloser Liebe verehrten Josefine Lang wiederfindet und in ihrem Anschauen die Umwelt völlig vergißt — oder wenn er noch in seinem Todesjahr (1896) den Besuch der sechzehnjährigen Minna Reischl, um deren Hand er sich 9 Jahre zuvor in Steyr ernstlich beworben hatte, mit tiefster Beglückung empfängt! Der Altersunterschied zwischen ihm und seinen „Bräuten“ kommt ihm nicht zum Bewußtsein. Es ist ein übersinnliches Liebesgefühl, das ihn durchglüht. Aus der vom Biographen mit peinlicher Treue festgehaltenen Erscheinung spricht zuletzt nicht der Heiratskandidat, der aus ganz realistischen Zwecken ans Heiraten denkt, sondern der weltabgewandte Träumer. In Linz fällt den Bekannten die zeitweise wie geistesverwirrte Haltung des Meisters auf. Er ist nicht selten ganz außer sich. Man wird wieder an Beethoven gemahnt. Freilich wissen wir, daß Bruckner infolge der Aufregungen, die ihm die Arbeit an den beiden e-moll-Messen und an der 1. Symphonie bereitet, in der Tat eine Nervenheilanstalt aufsuchen muß. „Gänzliche Verkommenheit und Verlassenheit“, geistige Störungen und Nervenüberreizungen bringen ihn an die Schwelle des Irrsinns (III. 1. S. 399). Den Freunden fällt auch seine Entrücktheit beim Orgelspiel auf. Darüber gehen märchenhafte Geschichten um; auch zwiespältige Urteile werden uns überliefert (beim Wettstreit mit Führer, Speidels Urteil, III. 1. 23, 49, 50). Am meisten interessieren uns die Aufzeichnungen der Klosterbrüder von St. Florian und Kremsmünster: Ledermüller und Loidol, bei denen Bruckners Orgelspiel in sagenhaftem Ruhmesglanz erstrahlt. (II. 1. 272ff.) Man hat sich oft gefragt, was es denn war, das die Hörer fesselte. Und es bleibt für den nüchternen Beobachter, der vor allem die langsame Entwicklung des Bruckner'schen Talents aus den Jugendwerken vor Augen hat, eine ungewisse Sache. In Ledermüllers Berichten werden aus dem Gedächtnis Themen und Durchführungen mitgeteilt, die nicht gerade überwältigen. Ihre Zuverläßigkeit ist freilich nicht verbürgt. Kann die Feder den kontrapunktischen Gehalt, die Farbenfülle und Vielgestaltigkeit unerschöpflich strömender Phantasien überhaupt festhalten? Über dies und das wird sich mehr sagen lassen, wenn das ganze Lebensbild vorliegt. Der Linzer Band bringt dazu wenig Neues.

Es versteht sich, daß die von dem Herausgeber eingeflochtenen kritischen Sachberichte zu den Werken sehr willkommen sind; sie widmen auch den geschichtlichen Zusammenhängen einen Blick, müssen uns aber zuletzt doch immer wieder auf das Nachfolgende vertrösten. Stilkritik fruchtet nur, wenn sie das Ganze erfaßt. So, im Einzelnen, versagen die Maßstäbe; und die Gefahr der Überschätzung liegt vielleicht nirgends so nahe wie hier. Der Verfasser ist ihr nicht immer entgangen. Auch die Lebensschilderung verliert sich gern in Kleingewimmel, in diese süddeutsche Umständlichkeit, die der Norddeutsche kaum je begreift, die aber, für das Musikalisch-Urtümliche in Bruckners Schaffen bezeichnend, uns nicht erspart werden darf; vielmehr schulden wir dem Herausgeber für seine Gewissenhaftigkeit und für seine ehrfürchtige Hingabe an die Sendung, die ihm als Sachwalter übertragen ist, besonderen Dank.

Der starke dritte Band umfaßt die Linzer Zeit (1856—1868): den Abschluß der Lehrjahre: die Erstlinge des Symphonikers, die gereiften Arbeiten des Chorkomponisten. Beethoven war dreißig Jahre alt, als er die 1. Symphonie schrieb, Bruckner ist ein Vierziger, als er mit den Arbeiten an der c-moll-Symphonie beginnt; zögernd, erst allmählich im Vertrauen auf seine erstarkenden Kräfte wagt er den großen Wurf. Wenn es eines Beweises für seine zähe, ausbündige gründliche technische Vorbereitung bedürfte, so sind es die Linzer Studien. Immer wieder bewundern wir seine unersättliche, allerstrengste Selbstkritik, die kaum ihresgleichen hat, sein heißes, ja, eigensinniges Bemühen, Sechter den schulgerechten Kontrapunkt, Kitzler die freie Komposition und alles, was dazugehört, abzulernen! Nur langsam schreitet er im Studium der Formenlehre fort; die f-moll-Symphonie gilt ihm als Schularbeit, obwohl sie bereits Ansätze zur neuesten Formenerweiterung enthält . . . Welch ein Gegensatz zu dem raschfertigen,

flachen Dilettantismus von heute! Bruckner ist das leuchtende Beispiel, daß kein Meister vom Himmel fällt. Der Biograph entkräftet auch den Vorwurf der Unbildung. Einen Musiker wie Bruckner als „undisziplinierten Geist" zu tadeln, ginge schon im Hinblick auf schulische Gewissenhaftigkeit nicht an; geschweige denn, wenn wir von seinem geradezu fanatischen Bildungsdrang hören. Keiner hat sein Ziel klarer erkannt. In Linz nimmt er noch Unterricht in Latein, um für die Liturgie und die motettische Deklamation besser gerüstet zu sein. Er studiert auch Psychologie (III. 1. S. 41). Gewiß, auch in diesem Linzer Band ist wieder vieles seltsam, fordert die verstehende Liebe des Lesers heraus. Der leicht byzantinische Unterton einzelner Briefe, das Schmusen bei Kapellmeistern und Kritikern, um auch davon zu reden, erinnert an die Art Max Regers, aber diese „Devotio moderna" ist eben süddeutsch-österreichisch, in ihrer plastischen Übersteigerung eher provinzlerisch. Bruckner hat auch in Linz nur mühsam festen, ganz und gar aber keinen goldenen Boden gefunden; so richtet er denn sein Steuer nach dem Ausland, auf Übersee, als designierter Hoforganist des Kaisers von Mexiko, nach Salzburgs Mozarteum, sogar nach München, und als auch diese Hoffnung zerfällt, nach Wien — dem Ideal seiner Träume. Herbeck erweist sich dabei als sein treuer Freund, Hanslick zuletzt als Diabolus, was er zuerst kaum gewollt hätte. „Er wollte sein Johannes werden", sagt der Biograph, „und wurde sein Judas" (III. 1. S. 456). Mit Sechters Nachfolge fällt dem schon fast Verzweifelten endlich die Berufung nach Wien als reife Frucht in den Schoß, und aufatmend begrüßt er seine Erlösung aus „Krähwinkel", freilich um die bittere Wahrheit zu erfahren, daß auch eine Weltstadt nicht besser ist!

Der anekdotische Gehalt des Bandes ist, wie sich bei der Genauigkeit des Biographen denken läßt, außerordentlich und übertrifft an minutiöser Vollständigkeit noch den Band der Jugend. Sogar der Zahlkellner des Linzer Casinos ist namentlich verewigt. Aber auch den großen Ereignissen folgt der Biograph mit gebührender Eindringlichkeit und stellt so das innere Gleichgewicht wieder her. Sehr lebendig und sachlich untadelig sind die Göllerich'schen Besprechungen der 1. Symphonie in c-moll und der 1. Messe in d-moll. Der Herausgeber kennzeichnet sie durch Klammern. Seine eigenen Beiträge knüpfen in der stilistischen Terminologie an Kurths Betrachtungsweise an.

Noch ein Wort über den Notenband (III. 2), der zumeist Erstveröffentlichungen (Stiche und Facsimilien) bringt — von Bruckner selbst zurückgehaltene, aber für den biographischen Entwicklungsgang unentbehrliche Studienwerke: die bei Kitzler gearbeiteten Orchestersätze, Lieder, Chöre, Orgelsachen, Klavierstücke, und vor allem (im Klavierauszug) die Studien-Symphonie, von der bisher nur das Andante in der Universal-Edition erschienen ist. Größter Dank gebührt dafür dem Verlag Bosse, der den Verfassern die Mittel an die Hand gab, ihr Werk mit dem denkbar reichsten Anschauungsstoff zu unterbauen. Es ist auch in seiner äußeren Ausführung ein würdiges Monument, dessen Krönung durch den Schlußband hoffentlich nicht mehr lange auf sich warten läßt.

Siegmund von Hausegger als Bruckner-Dirigent.

Zum 60. Geburtstag Siegmund von Hauseggers.

Von Paul Ehlers, München.

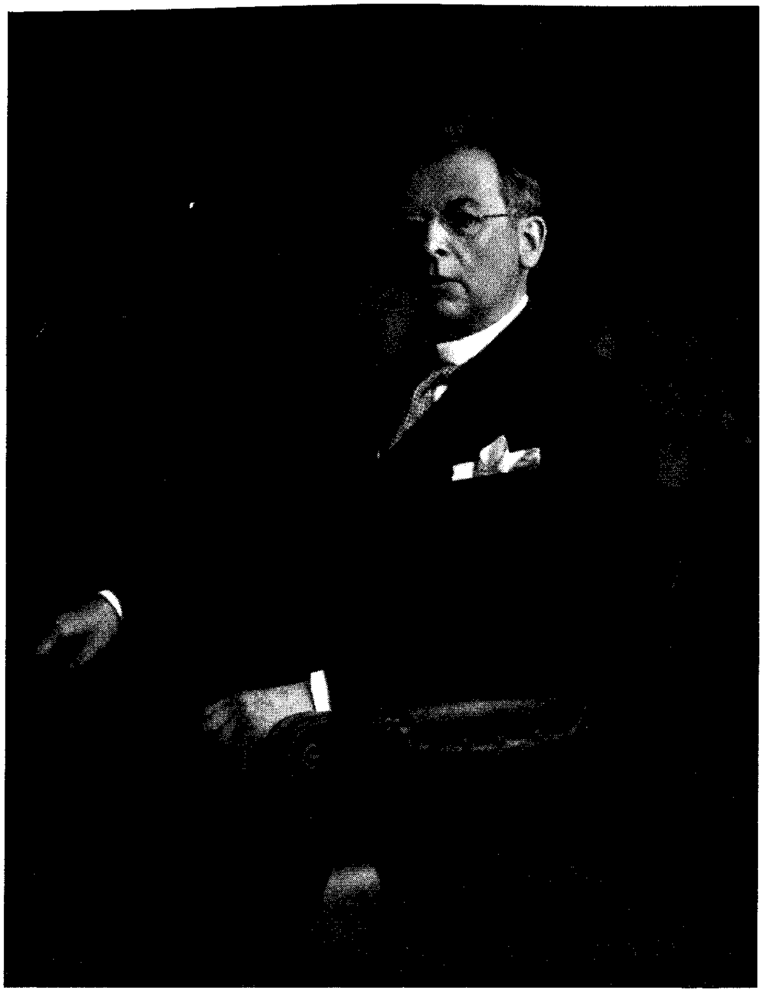
„Sage mir, wie du mit Anton Bruckner umgehst! und ich will dir sagen, wer du bist" — so könnte man das bekannte Sprüchwort abwandeln, wenn man das innerste, eigentliche Wesen eines Dirigenten erkennen will. Natürlich würden auch andre große deutsche Meister — nehmen wir an: Mozart oder Beethoven — zum seelischen Gradmesser taugen, aber bei ihnen ist, obgleich sich auch an ihren Werken das Streben nach übertriebener Ich-Geltung oft genug schwer versündigt, doch durch Vorbild, Überlieferung und Gewöhnung ein gewisser Aufführungsstil festgelegt, von dem abzuweichen für den Dirigenten nicht leicht ist und der, als

ſeeliſcher Rückgrathalter ſozuſagen, auch da noch wirkt, wo der Natur des Dirigenten die künſtleriſche Perſönlichkeit des Meiſters fremd iſt (eine Erſcheinung, die wir an artfremden Kapellmeiſtern nur zu gut kennen). Anders bei Bruckner! An den Koloſſen dieſes Meiſters zerſchellen viele, die mit den Werken anderer, in gutem oder ſchlechtem Sinne, ſpielend fertig werden. Seine Symphonien — dieſe vor allem — ragen mit ſolch trotziger Eigenwilligkeit ſo kühn und hoch in die ätherleichte Höhenluft empor, daß man ſchon ein aufrecht ſtarker Mann mit großem Atem ſein muß, wenn man ihre Gipfel bezwingen will. Bei Bruckner ſcheiden ſich die Geiſter. Wie ungewöhnlich, urſprünglich, von allem Überkommenen ſcheinbar brückenlos getrennt ſeine Muſik iſt, das wird einem blitzartig klar, wenn man ſie mit der eines anderen Großen, der ſeines Zeitgenoſſen und Gegenfüßlers Johannes Brahms vergleicht. Niemand wird die Bedeutung des hamburgiſch-wieneriſchen Meiſters verkennen und die ſeiner Kunſt ſchmälern wollen; aber es iſt doch eine nachdenklich ſtimmende Tatſache, daß wir weit mehr hervorragende Brahms-Dirigenten, als Bruckner-Dirigenten haben und von je hatten. An Bruckners Muſik biſſen ſich die Leute noch die Zähne aus, als Brahms ihnen längſt geläufig war, und auch jetzt noch ſehen und hören wir ſo manchen Kapellmeiſter ſich hoffnungslos und ſchweißbedeckt an Bruckners Symphonien abmühen, ohne den Hörer und ſich ſelbſt zu ihnen erheben zu können.

Mat hat dieſe Unzugänglichkeit — hochmütig und ſelbſtſicher, wie man nun einmal iſt — mit einer Unzulänglichkeit Bruckners erklären zu können geglaubt. Die Tatſache, daß ſich Meiſter und Kapellmeiſter nicht verſtanden, ſtand feſt. Alſo mußte der M e i ſ t e r an dem Mißverſtändniſſe ſchuld ſein. Es entſprach der oberflächlichen, die Dinge von außen zu erfaſſen ſuchenden Beurteilungsweiſe, daß man den Grund der „Schuld" Bruckners in dem formalen Gefüge oder vielmehr, wie es ſeine Ignoranten wollten, dem formalen Ungefüge ſeiner Muſik entdeckt zu haben vermeinte. Was nicht alles haben Kleine und, leider, auch einzelne Große dem Meiſter Anton ob ſeiner vermeintlichen Formloſigkeit vorgeworfen! Wie iſt er geſchmäht, ja beſchimpft worden! Es war ja ſo bequem, eigenes Unverſtändnis hinter dem Schilde der angeblich verwüſteten Form verſtecken zu können. Verwunderlich genug war und iſt dieſer denkfaule Vorwurf gerade dem Meiſter gegenüber, der ſeiner ſymphoniſchen Arbeit bewußt das Schema der klaſſiſchen Symphonie zugrunde zu legen ſtrebte und der ſich in der Vervollkommnung ſeiner Beherrſchung des Formalen nicht genug tun konnte.

Natürlich hat ſich unter Bruckners Händen das Schema der klaſſiſchen Symphonie umgewandelt, iſt etwas ganz Neues geworden — eine Tatſache, die am auffälligſten in den Finalſätzen zutage tritt. Vor allem ſind außer anderm die Dimenſionen im Einzelnen und im Ganzen größer geworden, ins Rieſenhafte gewachſen. Aber — und das iſt der Kernpunkt der ganzen Frage, von dem aus die Unſinnigkeit des Vorwurfes formalen Ungeſchickes Bruckner gegenüber klar erkennbar wird, — die Form war, wie bei allen großen Meiſtern, ſo ganz beſonders bei Bruckner der äußere Ausdruck innerer Notwendigkeit. Greifen wir als ſinnfälligſtes Beiſpiel nur die Ausdehnung der Brueckneriſchen Symphonieſätze heraus! Nach Bruckner haben auch andere Komponiſten, z. B. Guſtav Mahler, Mammuthſymphonien ſchaffen zu müſſen geglaubt. Hier nun tut ſich der kraſſe Unterſchied zwiſchen formaler Notwendigkeit und Nichtnotwendigkeit auf: bei Bruckner war das Rieſenmaß ungewolltes Müſſen, Erfüllung innerer Geſichte und birgt überquellende Fülle; bei Mahler war es Aufblähung phantaſtiſch-energiſchen Wollens und in der Wirkung Leere. Bruckner mußte ſeine Phantaſie bändigen und eindämmen; Mahler ſtreckte und dehnte ſeine Einfälle, bis ſie vor lauter Überſpannung ihre Spannkraft verloren.

Aus der Verkennung der Urſachen des Buckneriſchen Symphoniebaues ergibt ſich die Unfähigkeit, dieſe tönenden Gebäude vor dem Hörer mit ihrer ganzen inneren und äußeren Gewalt erſtehen zu laſſen. Wir erleben es häufig genug, daß ſelbſt Dirigenten von ausgeſprochen architektoniſcher Begabung an Bruckner zuſchanden werden, weil ſie von außen anſtatt von innen an ihn herangehen; ſie errichten beſtenfalls einen Prunkbau ſtrahlenden, berückenden



Siegmund von Hausegger

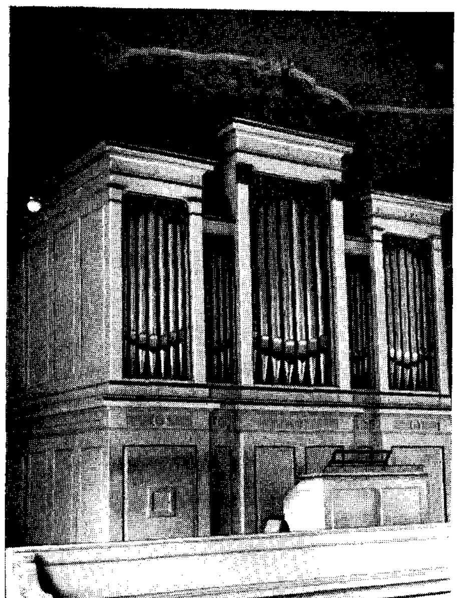
Zum 60. Geburtstag am 16. August 1932



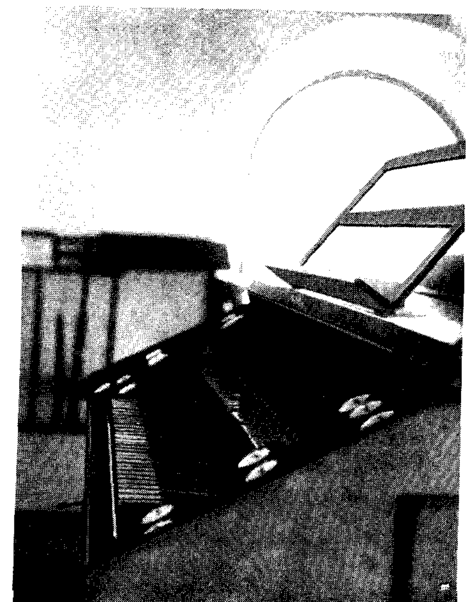
Das Stützersche Haus in Bayreuth



A. Bruckners Wohnung in Bayreuth bei J. Guet, Ludwigstr. 1



Orgel
in der
Schloßkirche
zu Bayreuth



Zum Aufsatz von August Pohl „Bruckner in Bayreuth“

Klanges, aber ohne ihm die Weihe der Anwesenheit des unsichtbaren Gottes einhauchen zu können. Daraus erklärt sich der merkwürdige Mangel an wirklich berufenen Bruckner-Dirigenten.

Der Dirigent, der uns Brucknern (nicht etwa Bruckner uns) nahe bringen will, muß dem Meister in wesentlichen Charaktereigenschaften gleich oder doch verwandt sein. Als solche treten uns vornehmlich zwei entgegen, die sich zu widersprechen scheinen und dennoch einer Wurzel entsprießen: Herzenseinfalt und Anschauungs- und Gefühlsgröße. Persönlicher Ehrgeiz, in seiner hohlsten Erscheinung Selbsteitelkeit, wird immer zu kleinlich sein, um Bruckner begreifen zu können. Wie es Bruckner selbst nur um die Sache zu tun war, so muß auch sein Anwalt vor der Öffentlichkeit mit voller Drangabe seines Selbsts nur der Sache dienen. Mag des Dirigenten Religiosität auch nicht von der kirchlich bekenntnishaften Art wie die des frommen Meisters sein, so muß doch in ihm die Ahnung Gottes, des Schöpfer-Geistes, wirkend leben, in irgendeiner Form sein Denken und Handeln bestimmen. Einzig und allein aus einem das begrenzte, vergängliche „ich" im unendlichen „Ich" auflösenden, zutiefst reinen und anbetungsfähigen Gemüte kann die Kraft kommen, die gewaltige Größe und Macht der Brucknerischen Musik nachzufühlen und nachzugestalten.

Diese Eigenschaften waren es, die unter den inzwischen verstorbenen bedeutenden, noch durch den lebendigen Umgang mit dem Meister zu dessen vertrautesten Kennern gewordenen Dirigenten für mein Gefühl Ferdinand Löwe zum größten machten. Und dieselben, der Individualität entsprechend gemodelten Eigenschaften sind es auch, die unter den Lebenden Siegmund von Hausegger zum Haupt und Führer der wenigen erheben, in denen Bruckners Musik als heiliger Besitz lebt.

Ein Menschenalter wirkt der heuer zum Sechziger (den Jahren, nicht dem Wesen nach!) gewordene Hausegger nun schon als Apostel Anton Bruckners in Deutschland, der Geistes- und Rassenheimat Bruckners, und im Auslande. Ihm, als dem Sohne des Mannes, der, im Gegensatze zu Hanslicks Postulat der „Musik als tönend bewegter Form", „Musik als Ausdruck" erkannt und proklamiert hatte, konnte es von vornherein nicht einfallen, an Bruckner von außen her heranzutreten. Auch wenn er nicht von Kindheit an von seinem Vater auf den von diesem als richtig erkannten Weg in der Auffassung der Musik gewiesen worden wäre, hätte Siegmund von Hausegger seiner seelischen und charakterlichen Anlage nach nie auf den Gedanken abirren können, das Formproblem bei Bruckner als ein materielles, anstatt eines geistigen, zu betrachten. Das bedeutete aber, daß er gezwungen war, sich mit dem Wesentlichen der Musik Bruckners zu beschäftigen, es bis in all seine Verzweigungen hinein zu erforschen und sich zu eigen zu machen. Nicht etwa als Gelehrter, der sich mühsam von einer Erkenntnis zur andern forttastet, sondern mit der Intuition des Künstlers, dem sich das Wesen der Dinge enthüllt, indem er sie anschaut. Dies mußte ihm um so leichter fallen, als er das Glück genoß, bereits als Vierzehnjähriger mit Bruckners Kunst bekannt zu werden. Damals, im Jahre 1886, führte Dr. Karl Muck in Hauseggers Vaterstadt Graz im Beisein des Meisters Bruckners Siebente Symphonie auf; der überwältigende Eindruck, den diese Aufführung im Gemüte des Knaben entzündete, wurde noch durch das Anhören einer freien Improvisation Bruckners auf der Orgel des Stephanie-Saales vertieft. Neun Jahre später erlebte er dann, wiederum in Graz, das hohe Ereignis der Uraufführung von Bruckners Fünfter Symphonie durch Franz Schalk. Der Funke, den Bruckners Genius mit der Siebenten in des jungen Musikers Seele geworfen hatte, wurde durch die übermächtige Choral-Symphonie zur Flamme angefacht und brannte fortan als „ewiges Licht" in ihm.

Wenn man sieht, wie schwer es gegenwärtig noch auch sonst durchaus firmen Dirigenten fällt, sich in Bruckners Gedanken-, Gefühls- und Formwelt einzuleben, so erstaunt man, rückblickend, über die Sicherheit, womit sich Hausegger von Anfang an darin zurechtfand. Zwar kann ich mich nicht mehr daran erinnern, Hausegger, der vier Jahre nach der Uraufführung

der Fünften von Dr. Franz Kaim zu einem Konzerte mit dem Kaim-Orchester in München eingeladen wurde, die Siebente Bruckners dirigieren gehört zu haben, — wohl aber ist mir für alle Zeit unauslöschlich als aufwühlendes Erlebnis die bald darauf von dem, inzwischen von Dr. Kaim zum Dirigenten der Volks-Symphoniekonzerte verpflichteten, Künstler geleitete Aufführung der Achten, die München zum ersten Male mit diesem erhabenen Werke bekannt machte, ins Gedächtnis eingegraben. Diese Aufführung würde nicht die überwältigende Wirkung — nicht nur auf mich, sondern auf die gesamte begeisterte, vornehmlich aus jüngeren Musikern und Malern bestehende Zuhörerschaft — haben ausüben können, wenn Hausegger vor der Partitur wie vor einem mit sieben Siegeln verschlossenen Buche gestanden hätte. Von allem Überirdischen, Übermenschlichen, was an jenem Abend wie ein blendendes, segenvolles Himmelslicht auf mich niederströmte, traf mich am erschütterndsten das wunderreich heilige Adagio. Wie wäre das möglich gewesen, wenn ein Stammelnder uns dieses Seelengespräch des demütig glaubenssicheren Meisters mitgeteilt hätte?

Bruckners Kunst ist durchaus männlich. So offen und rückhaltlos uns der Meister seine Seele darin enthüllt, so steigt er doch niemals in die Niederungen des Wehleidigen, Sichselbstbespiegelnden, des Rührseligen. Auch Bruckners Musik „schlägt", wie Beethoven es wollte, „dem Manne Feuer aus dem Geiste". Seine Leidenschaft ist die des an der „Einsamkeit der Seele" Leidenden, seine „Freundschaft" die von keinem geistig Unfruchtbaren nachzufühlende Schöpferwonne des Genius, seine Liebe die des sich als Gottessohn erschauenden Menschensohnes. Kraft ist das Merkmal der Brucknerischen Kunst, Kraft, die mit Größe gepaart ist. Bruckner, der sich in rührender Demut als das Werkzeug Gottes empfand, wuchs als Künder seines Gottes zur Majestät des Herrschenden an. In seiner Musik weitet sich das eigene Erlebnis aus der Enge des Persönlichen zum Allgemeingültigen. Er, der sich in der bis zum — freilich stets sinnvollen — Spielerischen gehenden Ausarbeitung im Einzelnen nicht genug tun konnte, verliert nie die weit ausholende gebieterische Gebärde des Cäsaren. Aber diese Gebärde ist in keinem Augenblick leeres rhetorisches Pathos wie bei den Romanen, insonderheit den Galliern. Sie ist groß, weil sie Urewig-Wahres, aus geheimnisvoller Gottestiefe steigende Weisheit verkündet. Man täte nicht Unrecht, Bruckners letzte Symphonien die musikalische Apokalypse zu nennen — die d e u t s c h e Apokalypse.

Diesem Männlichen, Geistigen, Erhabenen entspricht Hauseggers eigene, durchaus auf die Offenbarmachung der metaphysischen Wirklichkeit in der Musik gerichtete Natur. Wenn ich bestimmende Wesenheiten der Brucknerischen Musik aufzudecken versucht habe, so stand in den Worten zugleich mit eingeschlossen, daß wir diese Wesenheiten erkennen, wenn Hausegger, in geistigem Gleichklange mit dem Meister, uns das Brucknerische Evangelium auslegt. Auslegen heißt bei Hausegger nicht Hineingeheimnissen, noch selbstgefälliges Hervorkehren eigener Meinung, sondern schlichtester, gradester, aufrichtigster und aufrechtester Dienst, religiöse Ehrfurcht. Dabei versteht es sich von selbst, daß er diese kernhaft deutsche Musik, die kein Verzärteln und kein Verweichlichen, aber auch keine auftrumpfende Roheit verträgt, nicht in körperlos blauen Dunst auflöst, sondern, der kraftvoll gesunden Sinnenfreude des Meisters sich wohlbewußt, das blühend Sinnliche dieser Musik zu seinem vollen Rechte kommen läßt. Ja, es mochte vorübergehend eine Zeitlang sogar scheinen, als strebe er, das Diesseitig-Menschliche auf Kosten des Übersinnlichen, dem das Konkret-Bildhafte nur als sinnlich erfaßbares Symbol dient, betont hervorzuheben. Wenn diese Vermutung einmal zu Recht bestanden haben sollte, so gilt sie doch jetzt schon seit langem nicht mehr, und in schöner Harmonie verschmilzt nun, wie bei der Musik des Meisters, so bei deren Wiedergabe durch den berufenen ja, auserwählten Bruckner-Dirigenten Siegmund von Hausegger die sinnliche Mitteilung mit dem übersinnlichen Inhalt.

Neues von Anton Bruckner.

Nach Victor von Wöß von Hermann Unger, Köln.

In der Aachener Liedertafel hielt vor einiger Zeit Josef V. von Wöß, der in Cattaro 1863 geborene österreichische Kirchenkomponist, einen Vortrag, der einen reichen Schatz persönlicher Erinnerungen an Anton Bruckner zutage förderte.*) Einiges daraus, das auf Bruckner selbst und seine Zeit ein helles Licht wirft, mag hier mit Erlaubnis des Verlags nacherzählt sein. Als Siebzehnjähriger begab sich Wöß in Brahmsens Wohnung in der Karlsgasse, um sich Rat für seine musikalische Ausbildung zu holen: „Ich wollte schon umkehren, da kamen innen schlürfende Schritte näher. Die Tür öffnete sich und ein kräftiger Herr mit mächtigem dunklen Vollbart fragte mich etwas brummig nach meinem Begehr. Mit gezogenem Hute erkundigte ich mich, ob hier Herr Brahms wohne. „Treten Sie ein" sagte der Herr und ging mir voran in ein kleines Zimmer. Dort setzte er sich und bot mir einen Stuhl an. Nun dämmerte mir's, das dürfte Brahms selbst sein. So rückte ich denn mit meinem Anliegen heraus: ich wolle Musiker werden und bäte um sein Urteil, ob meine Begabung (von der ich natürlich überzeugt war) hierzu groß genug sei. Er brummte etwas in seinen Bart, war aber nicht unfreundlich, als ich meine Rolle öffnete. Da gab es 1. ein Klaviertrio in 3 Sätzen, 2. ein Streichquartett in 6 und 3. ein Klavierquintett in 4 Sätzen. Ein anderer hätte eine solche Zumutung zurückgewiesen. Brahms aber las, bedächtig und aufmerksam, eins nach dem andern dieser elend geschriebenen Dinger von Anfang bis zum Ende durch und lächelte nur einmal leicht, als er auf dem Titelblatt des Quintetts die Widmung bemerkte: „Unserm großen Meister Brahms". Ich bewundere heute noch seine Geduld und segne ihn dafür. Dann gab er mir meine Manuscripte zurück und sagte: „Ja, Sie haben Talent, doch fehlt es Ihnen noch am Kontrapunkt. Treten Sie aber nicht ins Konservatorium ein, dort lernen Sie nichts, sondern gehen Sie zu Nottebohm." — Am Konservatorium wirkte aber damals für Harmonielehre und Kontrapunkt — Anton Bruckner. Wöß befolgte den von Brahms gegebenen Rat nicht und ging zu Bruckner, was ihm Brahms weder vergaß noch verzieh. Sehr lustig ist im Gegensatz zu der Brahmsschen die von Bruckner an Wöß vorgenommene Prüfung. Versehentlich hielt man Wöß, der nur gekommen war, seinen Eintritt ins Konservatorium einzutragen, für einen Examinanden und führte ihn in ein Lehrerzimmer, „wo ein untersetzter Herr, dem Anschein nach schon etwas vorgerückten Alters, hinter einem Tisch saß. Davor standen Stühle und seitwärts eine Tafel mit Notenlinien, auf welcher verschiedene Akkordgebilde zu lesen waren. Ich machte meine Verbeugung. Der Herr wies auf einen dreistimmigen Akkord und sagte: „Lösen S'mer das auf". Ich schlug auf dem Klavier die Lösung an. Er sagte: „Gut, erklär'n S'mer das." — Wöß tut auch dies richtig und beantwortet auch die nächsten Fragen wunschgemäß. — „Während meiner Antwort hatte ich bemerkt, daß das Gesicht des Herrn sich aufhellte und immer freundlicher wurde. Jetzt aber kam er hinter seinem Tisch hervor, sein Mund verzog sich zu einem gemütlichen Lächeln und mit dem Ausruf: „Fundament? Bürscherl!" trat er auf mich zu und faßte meine Hand. Es war Professor Anton Bruckner, der, wie ich später vernahm, einen seiner Kollegen für die Prüfungen in seiner Gutmütigkeit vertrat. „Bürscherl", rief er aus, „wo hast denn das her?" — „Von meinem Lehrer", sagte ich, „der ein Schüler Sechters war." — „Was? Fundament-Sechter!" — und schon hatte er mich an seine breite Brust gezogen. Ich war über eine so stürmische Aufnahme ins Konservatorium recht verdutzt und muß ein Schafsgesicht gemacht haben." — Wöß berichtet dann auch über seine Eindrücke vom Dirigenten Bruckner: „Als solcher hat er mir niemals einen bedeutenden Eindruck hinterlassen. Er hatte die Gewohnheit übermäßiger Bewegungen, dirigierte also gleichsam stets „Fortissimo". Auch sah man oft seine linke Hand (bei steif gestrecktem Arm) in der Luft zittrige Bewegungen ausführen. Er stellte sich also

*) Abgedruckt im „Gregoriusblatt", Jahrg. 56, Heft 1, Verl. L. Schwann-Düsseldorf.

etwas linkisch an. Aber er wußte doch aus seinem Orchester (und Chor) herauszuholen, was er haben wollte und worauf es ankam. Wie hätte ihm sonst Richard Wagner seinerzeit die Schlußszene aus den „Meistersingern" zur Aufführung überlassen mögen? (Linz 1868). Zum mindesten war er sicher befähigt genug und beherrschte auch das „Handwerkliche" soweit, daß er seine eigenen Werke gut einstudieren und zur Wiedergabe bringen konnte."

Eine interessante Ergänzung zu Kloses bekannten Erinnerungen aus dem Schülerkreise Bruckners gibt Wöß dort, wo er von den Nachfeiern der Probeabende berichtet: „Wenn unser Meister (nachdem er sich umgezogen) am Tische erschien, stellte ihm der Kellner automatisch einen großen, tiefen Teller Suppe hin. Diese Suppe mit einem Stück Brot bildete sein ganzes Abendessen. Danach kam das erste Seidel Pilsener Bier. Bruckner rauchte nicht, hatte aber immer ein wahres Haus von Schnupftabakdose bei sich, woraus er fallweise eine tüchtige Erfrischungsportion hervorlangte. Er war durchaus kein Trinker. Ich habe ihn niemals auch nur im geringsten angeheitert gesehen. Aber sein Körper verlangte nach solcher schweißerzeugenden Tätigkeit (des Probens) gebieterisch Flüssigkeitsersatz. Zwar hatte ihm sein Arzt des Herzens wegen höchstens 5 Seidel Bier für den ganzen Tag gestattet; wenn wir aber um etwa halb 12 Uhr auseinandergingen, waren es regelmäßig 10 bis 15 Seidel pro Abend allein. Freilich war er um diese Zeit erst 60 Jahre alt, und seine kräftige Konstitution vermochte noch manchen Stoß zu ertragen." — Das vielbesprochene gutmütige Abhängigkeitsverhältnis Bruckners zu seinem Schüler Josef Schalk, seinem, wie er ihn selbst ingrimmig nannte, „Generaladjutanten", beleuchtet ein von Wöß erzählter Fall sehr deutlich: „An einem dieser kostbaren Wirtshausabende saß der Meister auf dem Sofa, mir gerade gegenüber, rechts von ihm Josef Schalk, alle andern zwanglos um den Tisch herum gruppiert. Es mag zwischen dem 5. und 6. Seidel gewesen sein, da zog Bruckner ein Notenblatt aus der Innentasche, entfaltete es, wendete sich nach rechts an Schalk und sprach: „Schaun's amal da her! Sie haben mir letzthin ein paar Ausstellungen g'macht, sehn's" und er summte: „Hm-hm-hm" etwas irgendwie Thematisches, das nur Schalk verstand. (Bruckner arbeitete gerade an dem Adagio seiner Achten.) „Was S'mer da g'sagt ham," fuhr er fort, „hab i mer überlegt; es war net dumm. — Sehn's, jetzt is 's so." Und er summte wieder: „Hm-hm-hm". Dann faltete er sein Notenblatt bedächtig zusammen und steckte es ein. Plötzlich, sich nochmals, diesmal aber heftig zu Schalk wendend, erhob er drohend die Hand und schrie: „Wann S'mer aber jetzt noch was sagen, dann hau i Ihna ane eini!" — Dabei sah er sehr böse drein. Schalk und wir alle fuhren erschreckt zusammen, denn bei Bruckner wußte man niemals, ist's Spaß oder Ernst; dann brach ein so schallendes Gelächter aus, daß die übrigen Gäste die Hälse reckten. Die Wolke des Unmutes über Schalks gut gemeinten und vielleicht ungern befolgten Rat schwebte aber noch lange nach dem geschilderten Vorfall auf des Meisters Stirn." —

1889 unternahm Wöß seine erste Fahrt nach Bayreuth und hatte das Glück, in seinem Coupé Bruckner vorzufinden. Als dieser hörte, Wöß habe den Beruf eines Komponisten ergriffen, meinte er: „Herrlich und schön, aber dornenvoll und bitter. Die Freude an Ihren Arbeiten wird sich auf die eigene Stube beschränken müssen. Machen Sie sich darauf gefaßt, jahre- und jahrzehntelang nur für Ihren Notenkasten zu schreiben." Bruckner sprach da wohl aus eigener schlimmer Erfahrung. Er erzählte bei dieser Gelegenheit seinem einstigen Schüler auch von seinem Dienst als Hoforganist. Hellmesberger, der Konservatoriumsdirektor und Hofkapellmeister, der eigentlich von Bruckners Bedeutung überzeugt zu sein vorgab, verwendete diesen nie beim Hochamt, sondern nur bei den nachmittäglichen Andachten und verbot ihm anders als in einfachen Dreiklängen zu spielen. „Aber", so setzte er flüsternd hinzu, „wann's mer z'dumm wird, dann kommt beim Segen halt do amal der wirkliche, echte Bruckner zum Vorschein!" — Und er machte ein recht vergnügtes, pfiffiges Gesicht dazu im Gedenken der unterschiedlichen Schnippchen, die er dem gestrengen Herrn Hofkapellmeister und dessen ledernen Vorschriften geschlagen hatte, wie weiland der junge Bach in Arnstadt dem Herrn Superintendenten. Eine von Wöß berichtete Bayreuther Bruckner-Anekdote ist bezeichnend für

dessen Wagnerverehrung auch nach des Meisters Tode: Bruckner hatte nach der Parsifal-Aufführung mit einigen jungen Leuten die Bühne betreten und zwar mit solcher Sicherheit, daß das erstaunte Personal gar keine Zeit fand, sie fortzuweisen. Er führte seine Getreuen bis in den Keller. „Dort standen wir nun und wußten nicht weshalb. Da rief plötzlich einer: „Bruckner ist verschwunden!" Auf unsere Chorrufe: „Herr Professor! Herr Professor!" tönte eine schwache Stimme von irgendwoher: „Ja, ja! Da bin i." — Wir gingen der Stimme nach und fanden den Meister in einer abenteuerlichen Situation: er kniete auf dem mehr als feuchten, dem Grundwasser nahen Lehmboden und wühlte mit beiden Händen drin herum. Erschrocken dachte ich schon, unser Führer sei plötzlich übergeschnappt. Das dachten augenscheinlich auch andere, denn sie wollten ihn dazu bewegen, aufzustehen. Er aber wehrte sie nachdrücklichst ab. Wir sahen uns kopfschüttelnd an. — Da tauchte er endlich, schweißbedeckt empor, eine dicke Lehmkruste im Gesicht und auch die Hände ganz mit Lehm beschmiert, zwei mächtige Flecken desselben anhänglichen Materials auf den Knien, und Rockärmel und Manschetten ebenfalls davon überkrustet. Ein höchst wunderlicher Anblick. Wir brachen — nolens volens — in ein schallendes Gelächter aus, worüber er sehr entrüstet war und uns, aus dem Lehm heraus, der ihn am Sprechen hinderte, einer kleinen Standrede unterzog, der zu entnehmen war, daß es uns besser stünde, etwas mehr Idealisten zu sein, nota bene an einem Orte, wo der große Meister gelegentlich der Grundsteinlegung selbst geweilt und gesprochen hatte, und daß es von uns gescheiter wäre, es ihm (Bruckner nämlich) nachzutun und uns ebenfalls so ein kostbares Andenken mit nach Hause zu nehmen wie er. Und nun kam es heraus: er entfaltete seine Lehmhände und zeigte uns mit Triumphseligkeit — einen Ziegelbrocken, den er sich aus dem schmierigen Boden herausgewühlt hatte. „Den Ziegel", so verkündete er, „nehme ich nach Wien mit, der kommt als Briefbeschwerer auf meinen Tisch." Wir zogen in derselben Ordnung aufwärts, in der wir heruntergestiegen waren: Bruckner voran, selig seinen Ziegel schwenkend, wie Parsifal den heiligen Gral geschwenkt hatte!"

Bruckner-Fahrt nach St. Florian.

Von Oskar Lang, München.

Blitzend und funkelnd lag die gleißende Nachmittagssonne über den Dächern von Passau, als die Sirene des Donaudampfers an der Lände zur Abfahrt blies. Noch einmal grüßte die Silhouette der alten Bischofsstadt herüber, vieltürmig sich spiegelnd über dem Zusammenfluß von Donau, Inn und Ilz — dann nahm uns das bucklig gewellte Hügelland des Böhmer Waldgebirges auf, durch das der mächtige Strom vor wer weiß wieviel tausend Jahren in vielverschlungenem Lauf sich den Durchbruch ertrotzt hat. Wer in Bruckners Heimat, das gesegnete Oberösterreich fährt, sollte nicht den Schienen- sondern den Wasserweg auf der Donau wählen — der übrigens einer Rheinfahrt an Schönheit nicht nachsteht! — es ist der richtige Auftakt zu dem, was ihn nachher erwartet, erste Einweihung in das Kommende; denn schon hier umgibt ihn, man möchte sagen Bruckner'sche Atmosphäre, ausgegossene Pracht und singende Weite einer Naturwelt, wie sie in Bruckners symphonischem Wunderreich tönender Klang geworden ist. Der gewaltige Strom, in majestätischer Ruhe dahinziehend, gegen dessen Silberflut von beiden Seiten endlos grüne Wälderwogen niederstürzend anrauschen, kaum Orte, nur hie und da ein paar Häuser, eine alte Burgruine — es ist ein Bild von so ursprünglicher Unberührtheit, daß man sich um Jahrhunderte zurückversetzt fühlt und wohl bis in jene sagenhafte Vorzeit, da die Nibelungen auf ihrer letzten Todesfahrt in Etzels Land hier übersetzten. —

Es dämmerte bereits, als wir uns Linz, der Landeshauptstadt, näherten; noch eine letzte Biegung — und die ersten Häuser tauchen auf, weiß aus violettem Nachtdunkel aufleuchtend. Neben der großen Brücke, die sich über die mächtig verbreiterte Donau nach Urfahr spannt, legen wir an. Fast glaubt man sich an einen Hafen der Adria versetzt, so südlich ist zu-

nächſt der Eindruck. Und nun ſchlug unſer Muſikerherz höher und höher, denn das war ja die Stadt, in der der Meiſter, den wir ſeit früher Jugend als einen der allergrößten verehren durften, Jahre ſeines ſchaffensreichen Lebens zugebracht hatte: Anton Bruckner. Und nicht weit davon, das wußten wir, wölbte ſich über ſeinem Grabe der Hügel, den das große Chorherrenſtift St. Florian bekrönte, die eigentliche Heimſtätte Brucknerſcher Kunſt und Brucknerſchen Weſens. So waren denn unſere Herzen geſchwellt von Erwartungen, nicht allein die Stätte ſeiner erſten öffentlichen Wirkſamkeit und den Ort ſeiner Jugendträume kennen zu lernen, ſondern auch Duft und Atem der Landſchaft in uns aufzunehmen, der er entſtammte. Denn bei einem ſo erdhaft verwurzelten Muſiker, wie es Bruckner geweſen iſt, war es naturgegeben, daß er die ſtarken Kräfte des heimatlichen Bodens in ſich aufſog und verarbeitete, und jeder, der einmal in ſeine Symphonien eingedrungen iſt, wird dieſe ſpezifiſch landſchaftlichen Elemente leicht herausfinden. Eine kurze Abendwanderung führte uns durch die nahegelegenen Viertel, und zu der gehobenen Stimmung, die ſich unſer im Gedenken an den großen Genius bemächtigt hatte, ſtimmte es gut, als vom Turm des neuen Domes, zu deſſen Choreinweihung Bruckner ſeine e-moll-Meſſe komponiert hatte, die Glocke im tiefen *F* zu ſchwingen begann und mit ernſten Feierklängen den Geiſt der Stunde beſchwor.

Der nächſte Morgen ſah uns ſchon früh in den belebten Straßen; wir fanden eine gemütliche öſterreichiſche Stadt, mit den bezeichnenden zierlichen Rokokohäuſern und den ſchwungvollen Barockkirchen, die ſo gut zu dem ſüdlich-blauen Himmel ſtehen, den üblichen Cafés und dem gemächlichen Straßenleben. Alſo hier hatte der Große als Domorganiſt gelebt, kaum bekannt über die Grenzen der Stadt hinaus, durch dieſe Straßen war er gegangen als ein halbes Original, altfränkiſch angezogen mit viel zu weiten Hoſen, einer ſchlechtſitzenden Jacke, die das Maſſive ſeines Körpers nur noch mehr zur Geltung brachte, und einem breitkrämpigen Hut auf dem Kopfe, der, wie ſeine Freunde berichteten, halb ein Bauern-, halb ein Cäſarenſchädel war. Hier zum erſtenmal ſchloſſen ſich ihm die gewaltigen Tonmaſſen und die traumhaft ſchönen Klänge, die ſein Inneres bewegten, zu dem Wunderbau der Symphonie zuſammen.

Unſer erſter Gang gilt dem alten Linzer Dom, der mit ſeinen zwei Türmen von der Südoſtecke aus den Marktplatz überragt; in ihm hat Bruckner, wie auch eine Gedenktafel mit ſeinem Reliefbild anzeigt, zwölf Jahre lang, von 1856 bis 1868, als Organiſt gewirkt. In ſeinen Hallen lauſchte der ſtreitbare und herrſchergewaltige Biſchof Rudigier dem Spiel des ehemaligen Dorfmuſikanten, „wie einſt König Saul dem David", der Sorgen vergeſſend und mitunter ſogar — des Betens, wie er einmal tief ergriffen zu Bruckner äußerte: „Wenn Sie Orgel ſpielen, vermag ich nicht zu beten." Er war der Erſte, der den Genius in Bruckner ahnte und ſeinen Aufſtieg durch Ermöglichung ſeiner Studienfahrten zu Sechter nach Wien entſcheidend förderte.

Nach einigem Hin und Her in Höfen, Gaſſen und Kirchen lenken wir die Schritte zum Muſeum, das neben vielen anderen Bruckner-Erinnerungen, Briefen und Photographien beſonders einen Schatz birgt: die nachgelaſſene, erſt 1924 veröffentlichte Symphonie des Meiſters in d-moll. Sie iſt zwiſchen 1863—69 entſtanden und ſollte die zweite ſeiner Symphonien werden, wurde aber ſpäter von ihm verworfen und nicht mitgerechnet. Ein Diener bringt das Manuſkript, das ſorgſam in einer Mappe verwahrt liegt. Wir ſchlagen auf: auf dem erſten Blatt ſteht von Bruckners Hand in ſeiner feinen, ſympathiſchen Schrift: „Symphonie d-moll Nr. 0" — daher auch die „Nullte" genannt —, groß darunter: „Ungültig!" Wir blättern weiter und durchfliegen, ſoweit es die Zeit erlaubt, die einzelnen Sätze, die trotz der insgeſamt kleineren Ausmaße doch wahren Brucknerſchen Geiſt atmen und in ihrer muſikaliſchen Bedeutung gar nicht ſo erheblich hinter ſeinen erſten „gültigen" Werken zurückſtehen. Was Bruckner veranlaßte, ſie zu annullieren, waren neben ſeiner angeborenen, überaus ſtrengen Selbſtkritik wohl Bedenken wegen der ſchon damals einſetzenden Anfeindungen. Wir aber dürfen uns glücklich ſchätzen, von Bruckner neben ſeinen monumentalen „Neun" noch ein in ſeiner zarten, frühlingshaften Anmut wahrhaft köſtliches ſymphoniſches Werk zu beſitzen.

Noch eine Bruckner-Reliquie birgt das übrigens auch sonst sehr reichhaltige und sehenswerte Museum: seine Totenmaske. Sie liegt, auf schwarzem Samt gebettet, in einem Glaskasten zusammen mit der eines anderen Großen, der ebenfalls in dieser Stadt lebte, litt und stritt: Adalbert Stifters. Fesselnd ist der Gegensatz der beiden Köpfe, die doch gleicherweise den Stempel genialer Künstlerschaft an sich tragen. Seltsam und zunächst fast erschreckend wirkt bei Bruckner die tief eingefallene, jäh wie in einem Abgrund versinkende Mundpartie, wohl eine Verzerrung vom Todeskampf her; von vorn gesehen wird jedoch der Eindruck geschlossen und einheitlich. Es ist ein Antlitz, dem der Leidensweg des Lebens die Züge tiefen Duldertums eingegraben hat, ergreifend in seiner edlen Schlichtheit und milden Güte; wäre nicht die kräftig gebogene Adlernase, so könnte man fast glauben, es sei der Kopf einer alten Frau ländlicher Herkunft, so stark ausgeprägt ist in diesem Gesicht das urmütterliche Element, jenes Urraunen aus tiefsten Bronnen des Lebens, das dem Kenner seiner Musik wohl vertraut ist. —

Der Nachmittag war für den Besuch von St. Florian bestimmt. Nach flüchtigem Mittagessen eilen wir zum Bahnhof und erreichen gerade noch den Zug, der uns ein paar Stationen ins Land hinein trägt. Wir steigen aus. Hinter einem Waldrücken, ungefähr eine Stunde weit entfernt, grüßen schon die zwei Turmspitzen des Stiftes herüber. Ein schmaler, sich schlängelnder Fußpfad führt uns über Äcker und Wiesen; heiße Wellen weißen Sonnenglanzes umspielen uns. Wir schauen uns um; ja, so mußte das Land sein, dem Bruckner entstammte; soweit das Auge reicht, ist nur satte Fruchtbarkeit zu sehen, wogende Kornfelder und schwer lastende Obstbäume, saftige Matten und üppige Gemüseäcker, umsäumt von wälderreichen Höhen, und alles durchtränkt vom Goldglanz der hier schon an den Süden gemahnenden Sonne und durchglüht von sommerlicher Wärme, dem Fluidum, das gerade auch für die Musik, die aus dieser Natur herausgeboren ist, die eigentliche Atmosphäre bildet. Denn wenn man etwas als besonderes — naturhaftes, nicht psychologisches — Charakteristikum der Brucknerschen Kunst hervorheben wollte, wäre es eben jene Temperatur wunderbarer Lebenswärme, die in ihr fast durchwegs herrscht, und das Gepränge farbig satten Glanzes, welch letzteres allerdings gründlich mißdeutet würde, würde man es auf irgendwelche Prunksucht zurückführen und nicht vielmehr auf ein elementares Überschäumen urgewaltiger Kräfte.

Ein letzter waldiger Hügel wölbt sich noch vor uns, da, nachdem auch dieser erstiegen, liegt St. Florian in aller Herrlichkeit vor uns: Ganz nahe die große zweitürmige Barockkirche, daran anschließend die übrigen Gebäulichkeiten, vorn an der Front, die sich auf eine Länge von 217 Meter dehnt, eine Flucht schier endloser Fensterreihen, innen drei kolossale Höfe im Geviert, Brunnen, Laubengänge, das unvergleichlich schöne Treppenhaus der Prälatenstiege, seitlich die weitläufigen Ökonomiegebäude — das Ganze ein gewaltiger Eindruck, fast mehr der eines riesenhaften Schloßbesitzes als der eines Klosters, wie wir es in Deutschland zumeist gewohnt sind. Die beherrschende Lage des weithin sichtbaren Baukomplexes auf einer Anhöhe, dem sich unten die kleinen Dorfhäuser anschmiegen, kündet beredt genug von der früheren Machtherrlichkeit des berühmten Stiftes. Als urälteste klösterliche Siedlung des Landes war St. Florian einst an der Grabstätte des Heiligen, dessen Namen es trägt († 304 n. Chr.), errichtet worden; anno 1071 wurde es von Bischof Altmann als Chorherrnstift erneuert; der Bau in seiner heutigen Gestalt entstand unter der Leitung der berühmten Barockarchitekten Carlone und Prandauer in den Jahren 1686—1750. Die Mischung von ländlicher Natur und feinster Kultur, von kirchlicher Geistigkeit und rustikaler Kraft gibt dem Ort neben der stillen Abgeschiedenheit seiner Lage das Gepräge. Und man begreift, daß nur aus solcher Umgebung heraus, nicht aus dem nivellierenden Milieu der modernen Großstadt, Bruckners Kunst zu ihrer unerreichten Höhe heranreifen konnte.

Wir wenden uns zum Pförtner, um das Bruckner-Zimmer zu erfragen. Er meint, da werden wir das Übrige wohl auch besichtigen wollen; wir sind einverstanden und schließen uns einer Anzahl schon Wartender an. Die Führung nimmt über eine Stunde in Anspruch, so viel ist zu sehen; es ist ein unendlicher Reichtum nicht nur an Räumlichkeiten, sondern auch an allem

möglichen kostbarem Besitz. Da sind große naturwissenschaftliche Sammlungen, Altertümer, Plastiken, eine Gemäldegalerie (mit allein fünfzehn Altdorfer-Bildern!), ein Münzkabinett usw., kurz, was immer sich im Laufe von Jahrhunderten in einem einstmals vermögenden Stift angesammelt hat. Dazu kommt die herrliche Bibliothek, die ungefähr 110 000 Bände umfaßt. Von überwältigender Größe, ja ein wahres Wunder barocker Innenkunst ist endlich der große Repräsentationsraum des Marmorsaals, durch dessen hohe Fenster breite Lichtströme fluten und von fern die Höhenzüge der Alpen hereinblauen. Von sonstigen Räumen interessieren besonders noch die Kaiserzimmer, eine Flucht prächtig eingerichteter Gemächer, deren sich kein großes Schloß zu schämen hätte. Am Ende derselben liegt, einfach genug, das Bruckner-Zimmer; es ist ein kleiner Raum, gefüllt mit den paar Stücken seines bescheidenen Wiener Hausrates, seinem Flügel, Bett, Lehnstuhl und Arbeitstisch, an den Wänden geschmückt mit etlichen Photographien und zahllosen Kranzschleifen in allen Farben, die von seiner Totenfeier in Wien her stammen. Ein Glasschrank birgt die kleinen Erinnerungen: Manuskripte, Visitenkarten, sein Testament, ein Federmesser usw. Andächtig verharren wir eine Weile; dann spielen wir einige Akkorde auf dem abgegriffenen und verstimmten Instrument, einem „Bösendorfer", den der Meister 1848 geerbt hatte und an dem alle neun Symphonien entstanden sind. Es ist schon ein eigenes Gefühl, diese Tasten berühren zu dürfen, um ein Thema von ihm erklingen zu lassen.

Schon hat uns Bruckners Geist, den man hier in St. Florian auf Schritt und Tritt lebendig fühlt, in Bann geschlagen, und doch steht uns noch das entscheidende Erlebnis bevor: der Besuch seines Grabes. Denn nicht nur dem Lebenden war St. Florian vertraute Heimat und seelischer Rückhalt bis ins späte Alter — er kam fast alle Jahre von Wien aus zu Besuch —, auch der Tote fand in der schirmenden Hut des Stiftes, dem Alltag entrückt, letzte Ruhe. Unter der Kirche befindet sich eine Krypta, deren ziemlich weit verzweigte Anlage noch aus der vorromanischen Zeit stammt; diese hatte sich Bruckner schon 1894 als Grabstätte bestimmt; hier wollte er liegen, und zwar unter der großen Orgel, „die ich", wie er sagte, „in mein'm Leb'n so viel g'spielt hab, die immer mei' Freud war." Nur nicht in Wien, darauf deuten alle Vorkehrungen, die er sonst noch traf, fürchtend, es könnte vielleicht doch nicht bewilligt werden. „Ich wünsche," so lautet seine letztwillige Verfügung, „daß meine irdischen Überreste in einem Metallsarge beigesetzt werden, welcher in der Gruft unter der Kirche des regulierten lateranischen Chorherrenstiftes St. Florian, und zwar unter der großen Orgel frei hingestellt werden soll, ohne versenkt zu werden. . . ." Die Zustimmung des Prälaten hatte er sich erwirkt und überdies noch seinen Bruder Ignaz und zwei Freunde verpflichtet, sich für die Durchführung seines Wunsches einzusetzen. Ihn verlangte nach den Lebensquellen zurück, von denen er ausgegangen war. Das Stift hat das Versprechen getreulich eingelöst: am 15. Oktober 1896 wurde sein Leichnam feierlich von Wien überführt und an dem von ihm bestimmten Platz zu letzter Ruhe eingesegnet.

In strahlendem Glanz erhebt sich die Kirche über der Gruft. Wir sind kaum durch das Hauptportal eingetreten, so haften unsere Blicke an einer marmornen Grabplatte, die dicht hinter dem Eingang in den Fußboden eingelassen ist und fast wie ein Menetekel wirkt. Sie bezeichnet genau die Stelle, an der unten in der Krypta der Sarg steht, und trägt die Inschrift: „Anton Bruckner 1824—1896". Weiter nichts, kein Rang, kein Titel, der Name allein genügt, denn er bedeutet eine Welt und wird ruhmgekrönt fortleben bis in fernste Geschlechter! Ist das Portal geöffnet, so erscheint über der Grabplatte das lebensgroße Kruzifix des nahen Friedhofs, eine der vielen symbolischen Beziehungen, die sich hier in St. Florian wie von selbst ergeben.

Durch das schmiedeeiserne Gitter treten wir in das Innere der Kirche, die in pompösem Barock von mächtiger Schwungkraft gehalten ist; vorn der steilragende Hochaltar aus rotem Salzburger Marmor, rückwärts über der säulengestützten Empore der Prospekt der großen Krismann-Orgel, in ihrem Aufbau schon tönende Musik, eine Symphonie aus Weiß und Gold

und Blau. Also hier erklangen die Fantasien des Gewaltigen, der sich rühmen durfte, einer der besten Orgelspieler seiner Zeit zu sein (man denke an seine Erfolge in Nancy, Paris und London!), hier wurde der Welt erstmals etwas von den Offenbarungen kund, die seinen Genius entflammten und mit denen er später die Menschheit in so ungeheurem Maße beglücken sollte. Ganz still ist's in dem weihevollen Raum, nur ein Kirchendiener staubt fast lautlos die Altäre ab. An ihn wenden wir uns mit der Bitte, uns zu Bruckners Grab zu führen. Er zündet eine große, fackelartige Kerze an und wir steigen in die dunkle, kühle Krypta hinab. Eine Reihe von Prälaten und anderen Ordensgeistlichen ist hier bestattet, teils in Kupfer- und Bleisärgen, die in seitlichen Gewölben stehen, teils in Nischen, die, wie in den Katakomben, in die dicke Grundmauer eingelassen sind. Schließlich stehen wir vor Bruckners Grab; ein goldbronzierter, verzierter Metallsarg, erhöht durch ein marmornes Steinpostament, umschließt seine sterbliche Hülle. Er steht, mit monumentaler Wirkung, in der Mitte der dreiteiligen Bogenhalle, die direkt unter der Orgel liegt und wie ein Raum für sich wirkt. Die Feierlichkeit der Stätte wird noch erhöht, die düstere Grabesstimmung noch gesteigert durch eine Unzahl von Totenschädeln und Gebeinen — es sollen an die 6000 sein —, die aus den ersten christlichen Jahrhunderten stammen und in den hinteren drei Gewölben beinahe bis zur Decke aufgeschichtet sind. Unter diesen Namenlosen, Vergessenen ruht er, der Erwählte durch Begnadung, dessen Ruhm die Jahrhunderte überstrahlen wird, ein Herrscher nicht in dieser Welt, wohl aber im überirdischen Reich der Töne. Es ist ein fürstliches, ja ein königliches Grab! Ist es nicht verwunderlich, daß derselbe Mann, der im Leben die Bescheidenheit selbst war und nie etwas aus seiner Person machte, sich eine so großartige Grabstätte bestimmte? Welche Ewigkeitskraft gehört dazu, welch unbeirrbarer Glaube an den Dauerwert dessen, was er geschaffen! Ja, er wußte doch, was er war! Im Leben einfach und schlicht, im Tod aber ein Fürst, das beleuchtet aufs neue Bruckners Weltgefühl!

Wir überlassen uns unseren Empfindungen, die seltsam zwischen Ergriffenheit und Trauer, Verehrung und Dankbarkeit hin und her schwanken. Welch mystische Bannkraft geht von diesem Grab aus, welch wunderbare Ausstrahlung! Es ist, als ob tiefste Lebensurgründe sich öffneten und man angerührt würde von den Schauern der Ewigkeit! Man erlebt in kurzen Momenten eine lange Lebensbeichte; denn nur geläutert vermag man vor diesem Reinsten der Reinen zu bestehen. Zeit und Raum verschwinden, nur der Tote ist lebendigste, fühlsamste Gegenwart, und diese enge Gruft weitet sich zum unendlichen, unbegrenzten Kosmos, in dem welthaft-göttliches Leben kreist und flutet. Tönend schwingt es zu uns zurück, steigt in uns auf in den Sphärenklängen seines Todesanges, des Adagios der neunten Symphonie; es ist, als zitterten die ergreifenden Melodien, mit denen er vom Leben Abschied nahm und sich seinem Gott in die Hände gab, noch leise um seinen Sarkophag.

Und nun begreifen wir, daß nicht allein dieser Sarg und diese Gruftkapelle Bruckners Grab sind, die Orgel oben gehört dazu und die Marmorplatte beim Kircheneingang. Hört man die Orgel, so denkt man an das Grab unten, steht man in der Gruft, so vernimmt man die Orgel oben. Erst in der Einheit von Sarg, Platte und Orgel ersteht der Totaleindruck des Bruckner-Grabes. Auch hier ist tiefste Symbolik: Vom Tod unten in der Gruft schwingt der Geist über das Leben, das durch das Kirchenportal aus- und einflutet, hinauf zur Ewigkeit, von der im jubilierenden Hymnus der „non confundar"-Stimmung des Tedeums („ich werde nicht untergehen in alle Ewigkeit") die Orgel brausend kündet. Wo ist noch ein Grab, das so die Pole alles Lebendigen, Zeitliches und Ewiges, Anfang, Mitte und Ende umspannt?

Nur schwer trennen wir uns von der Stätte und steigen langsam, noch ganz in entrückter Stimmung, nach oben. Ein wahres Lichtmeer umfängt uns, der Reflex all der weißen Gebäude ringsum, die im ungetrübten Sonnenschein daliegen. Es dauert eine Weile, bis wir in die Wirklichkeit zurückfinden, und wir lenken, um auszuruhen, unsere Schritte in den Stiftsgarten. Noch bebt das Erlebte in uns nach; es ist wunderbar: was sich aus seiner Musik uns von je als innere Welt erschlossen, tritt uns hier plötzlich als greifbare Wirklichkeit entgegen. St. Florian selbst ist das große Bruckner-Denkmal. Wie alles hier die Spuren seines Erdenwandels

verkündet, so wird auch seine Lebensnähe unmittelbar gegenwärtig; kaum würde man sich wundern, ihn hier wandeln zu sehen. Und doch ist alles schon Mythus und Legende geworden, die Legende eines Heiligen. Als dreizehnjähriger Kapellknabe hat er hier gesungen, als Schulgehilfe — wie eine Tafel an seinem Wohnzimmer unten im Dorf anzeigt — die Kinder des Volks unterrichtet, als Stiftsorganist seine musikalischen Schwingen erprobt, bis ihn Linz und Wien zur Höhe seines Lebens hinaufführten. Welch ein Aufstieg aus kleinsten Anfängen bis zum Adlerflug des Genius! Vollendet kehrte er wieder zurück und ruht nun hier, „wie in den Grundton seines Lebens-Klangs zurückversunken". So schließen sich hier die Wirklichkeit seines Erdendaseins und die Überwirklichkeit seiner musikalischen Offenbarungen als Einheit zusammen. Wer St. Florian besucht hat, wird Bruckners Musik mit anderen Ohren hören als bisher, wissender und innerlicher.

Allmählich dämmerte der Abend. Es langt gerade noch zu einem kurzen Besuch bei dem Musiklehrer Aigner, der Bruckners Freund war und jahrelang sein „Adlatus" beim Registrieren. Viel weiß er zu erzählen von seinem Orgelspiel, seinen urwüchsigen Äußerungen, allerhand Anekdoten und persönliche kleine Erlebnisse, die alle zeugen von der großen Naivität und dem Kindergemüt des in der Welt wenig Gewandten. Dann mußten wir, so leid es uns tat, aufbrechen, um noch rechtzeitig Linz zu erreichen. Ein Stück durch den schon dunkelnden Wald gab uns unser freundlicher Gastgeber noch das Geleit, dann sagten wir mit herzlichem Händedruck „Lebewohl" und „Auf Wiedersehen". Noch waren unsere Herzen hoch geschwellt von allem, was der Tag gebracht hatte, und als nun der Mond orangefarben über die dämmernden Höhen emporstieg, da war es uns, als entstiegen nicht uns, sondern der ganzen Natur ringsum die Melodien, die jetzt in uns erklangen, allen voran das sieghafte und doch so weiche Es-dur-Thema der vierten Symphonie.

Anton Bruckner in Bayreuth.

(Mit vier Abbildungen.)

Von August Pohl, Köln.

Der kongeniale Bewunderer Richard Wagners war Anton Bruckner. Die frühe Bewertung der Wagnerschen Werke paarte sich mit einer unverrückbaren, tiefen Verehrung. Bruckner wurde früh „Wagnerianer" im guten Sinne und diese Einstellung trug ihm, dem Komponisten, den fraglichen Ruhm eines Epigonen ein. Erst unsere Zeit hat mit diesem Vorurteil aufgeräumt und jene Verdunkelung bekämpft, so daß wir heute das Werk des Einsamen von St. Florian in seiner gewaltigen, einsamen Größe, in dem Einmaligen seiner Erdenferne, erleben.

Die erste Begegnung der beiden Musiker fand während der großen Tage der „Tristan"-Uraufführung 1865 in München statt. Alles, was musikalischen Odem hatte, fand sich zusammen, um jenen Wendepunkt der deutschen Oper zu erleben. Als durch die Erkrankung des Tristan-Sängers Schnorr die Aufführung verschoben werden mußte, was manchen Musiker zur vorschnellen, verärgerten Abreise veranlaßte, hielt Bruckner aus und fand eine Stärkung für sein nach musikalischen Weihen dürstendes Herz.

Das erste eindruckstarke Erlebnis erhielt Bruckner bereits zwei Jahre früher in Linz, als man den „Tannhäuser" aufführte. „Groß war sein Erstaunen, als er da in eine Klangwelt Einblick bekam, die er, seelenverwandt mit Wagner, schon geahnt hatte." (Auer.) Am 4. April 1868 finden wir Bruckner als Chorleiter des Linzer Gesangvereins „Frohsinn" bei der Uraufführung des Schlußgesanges aus den „Meistersingern". Wagner hatte ihm — eine besondere Auszeichnung — diesen Chorsatz zur Erstaufführung überlassen. Ganz frisch noch die Schrift, nach dem soeben bei Schott fertiggestellten Bürstenabzug. Einen besseren Paten für Sachs' Worte

von der deutschen Kunst, einen gläubigeren Bekenner hätte Wagner nicht finden können. — Im Anschluß an eine Marienbader Kur im Jahre 1873 reiste Bruckner zum ersten Male nach Bayreuth. Bewappnet mit der zweiten und dritten Sinfonie kam er nach Wahnfried. Wagner nahm die Widmung an und entschied sich für die Dritte. Dieser erste Aufenthalt dürfte nur kurz gewesen sein; Bayreuth, damals noch ohne Festspiele, lag in friedsam treuer Sitten fernab von jedem Stadtgetriebe.

Von den mit 1876 beginnenden Festspielen ab bis 1892 sehen wir Bruckner als einen der Treuesten auf dem grünen Hügel. Decsey sagt: „Die Bayreuther Tage waren wahrscheinlich die glücklichsten seines Lebens."

Die Wohnung Bruckners ist mit ziemlicher Sicherheit immer bei J. Gurt in der Ludwigstraße 1 gewesen. Für mehrere Jahre läßt sich das Domizil nachweisen. Das Haus Gurt war eine bescheidene Gastwirtschaft. Das Anwesen hatte im ersten Stock einige Zimmer, die während der Festspielzeit vermietet wurden. Da die in Bayreuth geführten Fremdenlisten aus der Zeit vor 1890 nicht mehr vorhanden sind, sind frühere Feststellungen sehr erschwert. Bei Durchsicht der älteren Listen ist man zu der Annahme geneigt, daß Besucher „vom Bau" selten in den Heften zu finden sind, die doch in den ersten Jahren zahlreicher denn heute nach Bayreuth pilgerten. Anderseits stellt man fest, daß bei Gurt vornehmlich Musiker sich einmieteten. Wie mir die Tochter des „Bruckner-Wirtes" mitteilte, bewohnte Professor Bruckner stets das Zimmer über der Haustüre. Der Raum hatte ein Fenster, war dementsprechend klein und einfach ausgestattet. Die Skizze zeigt die Aufstellung der Möbel, welche mit einem roten Ripssofa und ebensolchen Stühlen bei aller Einfachheit einen recht wohnlichen Eindruck gemacht haben. Bruckner gehörte hier gewissermaßen zur Familie; die Gastleute besorgten für unseren Meister alle häuslichen Obliegenheiten. Unser Bild zeigt das Haus nach Einstellung des Gastwirtsbetriebes; verändert sind nur die Fenster, die damals nicht vergittert waren. Der Bruckner-Schüler Friedrich Klose nennt in seiner anregenden Schrift „Bayreuth" ein Haus Stützer. Jene betrieben am sog. Kutscherplatz einen Handel mit Kolonialwaren und Zigarren. In ihrer Wohnung Ludwigstraße 28 hielten sie während der Festspiele — auf besonderen Wunsch Wagners, welcher die Hausfrau gebeten hatte, „doch etwas für seine Künstler in puncto der Verköstigung zu sorgen, da die Bayreuther hierwegen etwas zurückhaltend wären" — einen Mittagstisch bereit. Bruckner bevorzugte die Gaststätte gern, fand er doch außer den leiblichen Genüssen anregende Unterhaltung durch Künstler wie Unger, Betz, Reichmann, Scaria, Niemann, Mottl u. a. m. Frau Stützer, vor ihrer Verheiratung Konzertsängerin und gute Pianistin, durfte sich eines besonderen Wohlwollens Bruckners erfreuen. Der Meister spielte ihr auf einem Steingräber-Tafelklavier des öfteren Teile aus seinen Sinfonien vor, wobei er äußerte: „Erst wenn ich einmal tot bin, wird man meine Sachen schätzen und aufführen!" Täglich erstand er in dem Laden Stützers den Tagesbedarf an Zigarren; er zahlte sieben Pfennige für das Stück, wahrscheinlich wurden ihm keine Festspielpreise angerechnet. Im Jahre 1886 kam er einmal in aller Herrgottesfrühe (½8 Uhr) mit einer Schar langhaariger Schüler, ging durch die Wohnung in das Schlafzimmer der Töchter und sagte höchst ungeniert, er wolle seinen Schülern einmal die hübschen Mädchen von Bayreuth zeigen, ehe er nach dem Lustschloß „Fantasie" gehe. — Beide Gaststätten lagen wenige Schritte vom Hofgarten entfernt, wo der Meister gern lustwandelte, und auch der Weg zur Villa Wahnfried führte hier durch, in deren Räumen Bruckner oft als Gast Wagners weilte. — Der Wirtsraum ist auf unserem Bilde links neben der Tür, die beiden ersten Fenster.

Für die Jahre 1884 und 1886 haben wir einen bestimmten Anhalt für die Wohnung bei Gurt. In einem unveröffentlichten Brief heißt es: „Hochwolgeborner Herr! Edelster meiner Gönner! Ich habe den Franz Jos. Orden u. 300 fl. jährl. Zulage erhalten. Das ist I h r W e r k . . . ich weiß es gewiß! Ewiger Dank aus tiefstem Innern. Möge der Himmel meinen künstlerischen Vater recht gesund erhalten. . . ." Er bittet dann für Bayreuth ein Zimmer besorgen zu wollen. „Möchte wieder zu dem Bierbrauer vis a vis vom Rößl. . . ."

Dieser undatierte Brief ist zweifellos an Hans Richter gerichtet, welcher in dem Jahre Dirigent der „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien war. Richter war 1886 nicht Dirigent der Festspiele, aber aus Anlaß der Bayreuther Erstaufführung des „Tristan“ in der Mainstadt. — Den Franz-Josefs-Orden erhielt Bruckner am 8. Juli 1886.

Das erwähnte „Rößl“ ist der heute noch bestehende Gasthof in der Ludwigstraße. Das Jahr 1886 ist indes für unsere Betrachtung von besonderem Wert. Am 31. Juli war Liszt in Bayreuth gestorben. Bruckner hatte am 24. Juli Wien verlassen und traf noch rechtzeitig zur Beerdigung ein. Nachdem letztere am 3. August in aller Stille erfolgt war, fand am 4. vormittags 10 Uhr in der Schloßkirche die Trauerfeier statt. Diese kurze Trauerstunde erhielt ihre besondere Weihe durch die Mitwirkung Bruckners. In der „Oberfränkischen Zeitung“ Nr. 182 vom 5. August lesen wir: „. . . Gestern Vormittag 10 Uhr hat der Trauergottesdienst in einfacher Weise stattgefunden. Er begann mit Vigil, bestand in einem Traueramte, bei welchem der K. K. Hoforganist Professor Bruckner von Wien die Orgel spielte und die fünf hiesigen katholischen Lehrer das Choral-Requiem sangen, und schloß mit dem „Libera“, worauf Professor Bruckner noch eine gewaltige Trauerfuge auf der Orgel spielte. . . . Zu dieser Schlußfantasie benutzte Bruckner Motive aus «Parsifal».“ Diese Orgel nun ist heute noch in Benutzung. Das Werk, aus der Orgelbauanstalt Weineck (Bayreuth) hervorgegangen, hat Kegellade-System und steht in alter Stimmung. Es hat 16 Register, 9 im ersten und 4 im zweiten Manual und 3 im Baß. Nach dem Werk „Pfarreien im Erzbistum Bamberg“ (1888) wurde die Orgel 1862 aufgestellt. Das Gehäuse ist von anspruchsloser Einfachheit. Weiß gestrichen mit einigen Goldleisten verziert, entbehrt es nicht einer gewissen Vornehmheit. Dem Spieltisch dagegen merkt man den Zahn der Zeit an. Tasten und Registerzüge haben ihre Festigkeit eingebüßt. Nur frühmorgens, wenn die Sonne mit ihren Strahlen die gelben Tasten streichelt, scheinen die Furchen des Alters zu schwinden. Wir stehen demnach hier vor einer der wenigen Orgeln in Deutschland, die durch die Meisterhände Bruckners geadelt worden ist. Sicherlich war die „Grabrede auf der Orgel“ (Auer) das Ewige dieser Abschiedsstunde. „Wenn Sie die Orgel spielen, vermag ich nicht zu beten“, hatte der Bischof von Linz einst zu Bruckner gesagt.

1892 kam Bruckner zum letzten Male nach Bayreuth. Er wohnt wieder bei Gurt. Diesmal gestaltete sich der Empfang festlich. Fremdenlisten und Tageszeitungen kennen ihn zwar immer noch nicht, aber Getreue und Verehrer wissen den hohen Besuch zu schätzen. Bei diesem Anlaß kam sein Gepäck mit den Skizzen der IX. Sinfonie abhanden, fand sich aber bald in gutem Gewahrsam wieder.

Bruckner hat außer ‚Holländer“ und „Lohengrin“ sämtliche bayreuthfähigen Werke Wagners, einige wiederholt, bei den Festspielen erlebt. „Sein Auge leuchtete jedesmal sobald er auf sie zu sprechen kam.“

Anton Bruckner im zeitgenössischen Briefwechsel.

Mitgeteilt von Oskar Lang, München.

In dem Briefwechsel Fiedler-Hildebrand (Wolfgang Jeß Verlag, Dresden) finden sich nachfolgende Bruckner betreffende Bemerkungen, die den Eindruck, den seine Musik erstmalig in Deutschland hervorrief, gut wiedergeben. Es handelt sich um die Erstaufführungen der 7. Symphonie in Leipzig (30. 12. 84) unter Nikisch und in München (10. 3. 85) unter Levi, von denen Fiedler, der Mäcen Marée's, seinem Freund, dem Bildhauer Adolf Hildebrand, berichtet. Bezeichnend ist, daß in Leipzig die Aufnahme ziemlich matt war, während in München der Erfolg ein außerordentlicher, ja geradezu beispielloser war („der höchste meines Lebens“ schrieb Bruckner). Die Einstellung Herzogenbergs ist typisch für die damalige Anti-Wagner-Richtung. Interessant ist auch die Charakterisierung von Bruckners persönlicher Erscheinung, die sich vom fehlgreifend Negativen zum Positiven wandelt.

Fiedler an Hildebrand. München, 6. Jan. 85.

Liebster Adolf! . . . Drittens Symphonie von Bruckner:*) Herzogenbergs fanden sie scheußlich, wagnerisch, formlos, bombastisch, unbedeutend usw. Herzogenbergs Kritik theoretisch, pedantisch, überzeugend in dem was er sagte, dabei aber dem Zweifel Raum lassend, ob nicht trotz alledem die Sache gut sein könne; Frau Lisls Kritik reizend und rührend, wie alles, was von ihr kommt, im Innersten bedauernd, daß sie nun doch einmal nicht anders könne, als die Musik schlecht finden, schmerzlich berührt, daß in der Welt solche unverständliche Meinungsverschiedenheiten möglich seien, und dabei doch unbewußt andeutend, daß ihre Natur noch ganz andere Organe des Verständnisses und des Genusses besitze als diejenigen, die Leben, Verhältnisse und Umgebung in ihr entwickelt haben. Was nun aber eigentlich an der Symphonie ist, möchte ich wirklich wissen; auch meiner Frau Erwartungen waren durch die Aufführung nicht ganz erfüllt; es ist unstreitig etwas Zerrissenes und Zerfahrenes darin, ein Mangel an Gestaltungskraft; einen besonderen und bedeutenden Eindruck hat mir die Symphonie aber doch gemacht, ein individuelles musikalisches Vermögen verratend. Wagnerisch kam mir nur die Instrumentation und gewisse Klangeffekte vor. Der Erfolg war so leidlich, aber nicht bedeutend. Bruckner war selbst da, eine ganz unglaubliche Erscheinung mit einem tollen Kopf, halb Nilpferd, halb Galeerensträfling. . . .

Hildebrand an Fiedler: Schade, daß ich die Brucknersche Symphonie nicht hören konnte. Der erste Satz schien mir besonders frisch und direkt. Das gilt bei Herzogenbergs allerdings erst in zweiter Linie — auch schien er mir was zu sagen zu haben. —

Fiedler an Hildebrand: 11. März 85: . . . Gestern war hier (München) die Symphonie von Bruckner mit kolossalem Erfolg. Ich kann mir nicht helfen, mir machte sie trotz Herzogenbergs einen sehr bedeutenden Eindruck; ich hätte was drum gegeben, wenn du hier gewesen wärest; übrigens war sie unter Levis Direktion gegen Leipzig kaum wiederzuerkennen. Bruckner selbst ist hier und ein unglaubliches Original; ich war gestern noch bis spät in der Nacht mit ihm und vielen Musikern in der Allotria zusammen; morgen ißt er bei uns. Ich bin wieder ganz Musikgenosse! . . .

14. März 85: Von Bruckner hätte ich dir viel zu erzählen, obgleich er eigentlich nicht zu beschreiben ist; Du würdest einen großen Spaß an ihm gehabt haben; er hat ein Profil von einem römischen Kaiserkopf und müßte ein famoses Relief geben. Vorgestern hat er noch in einer Kirche Orgel gespielt, was seine Stärke ist. Er weiß von Gott und der Welt nichts, ist wie ein Kind und dabei doch klug und auch leidenschaftlich, sehr merkwürdig.

Bruckneriana im Nachlaß Anton Hager?**)

Von Franz Xaver Osterrieder, München.

Am 16. Februar 1918 starb in Traunstein, Sonnenstraße 5, der Volksschullehrer Anton Hager. Er war in Linz Schüler Anton Bruckners und vertrat denselben während seiner Studienzeit bei Sechter in Wien an der Domorgel in Linz und an St. Florian.

Von Bruckners Bescheidenheit wissen wir, daß er alles, was ihm in seinen Kompositionen nicht formvollendet schien, wegwarf, manche Entwürfe zu seinen unsterblichen Werken, namentlich aber solche aus seiner Jugendzeit. Augenblicks-Inspirationen des Meisters, die er flüchtig zu Papier brachte, gingen denselben Weg.

*) NB. die Leipziger Aufführung.

**) Mit Bezug auf den kürzlich erschienenen III. Band der großen, von Bruckner selbst autorisierten Biographie Anton Bruckners von August Göllerch — Max Auer erhielten wir von Herrn Franz X. Osterrieder, München, diese wertvollen Ergänzungen zu den im genannten Band S. 67 über die Beziehungen Anton Bruckners zu dem späteren bayrischen Pädagogen Anton Hager angeführten Tatsachen.

Hager, geborner Sammler in allen Dingen, sammelte selbstverständlich alles ihm zugängliche Notenmaterial Bruckners, das dieser nach Reinschrift zu Boden warf oder in den „Papierkorb" steckte, da er Entwürfe, in welchen ständig korrigiert war, nicht mehr sehen konnte. Nicht selten, wenn der Meister während einer Unterrichtsstunde auf dem Klavier phantasierte, stand er plötzlich auf, schrieb einige Notenzeilen — meist das Thema in einer Skizze auf ein halbes Notenblatt — und gab es seinem Schüler Hager, mit den Worten: „So, dies gehört Dein!"

Nachdem Hager von 1857 bis 1865 in Linz und in Umgebung, ständig um Bruckner, war, ist es selbstverständlich, daß er mit der Zeit ein bedeutendes Material an Noten, Compositionen, Briefen usw. aus der Hand des Meisters zusammenbrachte, die für die Bruckner-Forschung, gerade hinsichtlich der Entwicklungsgeschichte des Meisters von höchstem Interesse wären. War doch Bruckner seinem Schüler Hager persönlich und künstlerisch sehr gewogen. Er empfahl ihn unter anderem als Hausmusiklehrer auf Schloß Hueb bei Mettnach zu Freiherrn von Handel (Mazzetti); weiters im Jahre 1865 als Musiklehrer in die Jesuitenpagerie in Kalksberg. Letzteren Posten lehnte Hager aber ab, da er sich schon mit dem Gedanken trug, in den oberbayerischen Schuldienst überzutreten.

Von größerem Interesse dürfte Folgendes sein: Von seinen Jugendkompositionen widmete der Meister seinem Vertreter an der Linzer Domorgel, Anton Hager, drei Stück, darunter ein Lied. In der Aufzählung der Brucknerschen Werke konnte ich jedoch keine dieser Kompositionen finden. In Briefen an Hager klagte Bruckner obligat, daß er von der Mitwelt nicht verstanden werde und daß man ihm den Vorwurf mache, daß er sich einen Platz an der „Sonne" erobern wolle, ja sogar für seine Werke Reklame mache. So schrieb er einmal in tiefster Entrüstung an Hager: „Jetzt will niemand etwas von mir wissen! Aber, wenn ich einmal gestorben bin, da werden meine Gegner spitzen! Ich weiß, meine Zeit wird kommen!" Und resigniert fügte er hinzu: „Es geht mir halt auch wie es allen vor mir ergangen ist. Wenn sie tot sind, werden sie gelobt!"

Wo sind nun diese „Bruckneriana" bzw. in welchen Händen sind sie, und warum werden sie der Öffentlichkeit nicht zugänglich gemacht?

Dazu Folgendes: Im Jahre 1872 wurde Anton Hager von Königsdorf nach Traunstein versetzt. Möbelwagen zu einem Umzug, wie jetzt, gab es nicht, wenigstens nicht für den Geldbeutel eines Landschullehrers. Und so wurde eben der gesamte Hausrat auf Wägen, das kleinere Zeug, namentlich Bücher, Musikalien und Schriftstücke in Kisten verstaut und zur nächsten Bahnstation gebracht, wo es in einem Waggon verfrachtet wurde, also teils lose, teils in Kisten. Die ganze Sammlung Bruckners — vom Kirchenkomponisten Führer, der auf Hagers Hilfslehrerzimmer oftmals komponierte, sammelte Hager selbstverständlich ebenfalls alles, was er in die Hand bekommen konnte — und der Briefwechsel Adalbert Stifters als Lehrer mit seinem Lieblingsschüler Hager füllte eine mäßige Kiste. Leider kam aber dieselbe in der Hagerschen Wohnung in Traunstein nicht an. Nachdem Hager in weitem Umkreis seiner jeweiligen Wirkungsstätte in der musikalischen Welt als Schüler Bruckners und begeisterter Verehrer desselben und seines Lehrers Adalbert Stifter bekannt war, liegt die Vermutung nahe, daß diese Musikalienkiste mit den Musikalien bzw. Compositionsentwürfen und der Correspondenz Anton Bruckners und Führers, nebst der Correspondenz Adalbert Stifters beim Einladen in Königsdorf oder beim Ausladen in Traunstein verschwunden ist. Nur für Musikinteressenten oder Autographenjäger, niemals aber für einen berufsmäßigen Dieb konnte diese Sammlung von Wert sein und aus diesem Grunde glaube ich annehmen zu dürfen, daß diese Dokumente noch existieren, selbst dann, was als sicher angenommen werden kann, wenn derjenige, der sie in Besitz genommen hat, längst nicht mehr lebt.

Der Zweck dieser Zeilen ist, die Öffentlichkeit auf das eventuelle Vorhandensein dieser Brucknerdenkwürdigkeiten aus der Zeit seines frühesten Schaffens aufmerksam zu machen. Vielleicht gelingt es noch, dieselben, wie auch die von Stifter und Führer ausfindig zu machen und der berufenen Forschung zur Verfügung zu stellen.

Wiener Muſik.

Von Victor Junk, Wien.

Die Sommerſpielzeit ſtand begreiflicherweiſe im Zeichen der leichten Muſik. Die Volksoper griff zu dem altbewährten Herzen, das ſie in Heidelberg verloren hatte, und es wurde abermals ihr Kaſſenſtück, deſſen pekuniäre Früchte Direktor Leo Kraus im Winter ernſteren Aufgaben dienſtbar machen will. Im Theater an der Wien riß die „Blume von Hawai" das Intereſſe an ſich, jene neue Operette, deren Komponiſt Paul Abraham in einem Interview als ſein Geheimmittel für kluge und wirkſame Operetteneinfälle verriet: niemals ein Konzert zu beſuchen und ſich überhaupt vor ernſter Muſik in acht zu nehmen.

Die Staatsoper kündigt an neuen Werken vor allem Hegers „Bettler Namenlos" ſowie Krickas „Spuk im Schloß" an, dann, in zweiter Linie und mit weniger Überzeugungston ausgeſprochen, Buſonis „Doktor Fauſt" und Janaceks „Aus einem Totenhaus", ferner eine ganze Reihe von Neuinſzenierungen und Neuſtudierungen, ſo der „Zauberflöte" (die allerdings an fiskaliſchen Hemmniſſen ſchon wieder zu ſcheitern droht); für die Feier des 50. Todestages von Richard Wagner iſt ein vollſtändiger Zyklus ſeiner Werke in Ausſicht genommen, eine Pfitznerwoche iſt uns angekündigt und, wie nicht anders zu erwarten, wieder ein Verdi aus der vergeſſenen und längſt überwundenen Frühzeit.

Mit großer Zuverſicht geht auch die Volksoper neuen Aufgaben entgegen: ſie verſpricht für dieſen Winter Hubays „Maske", dann d'Alberts nachgelaſſenes von Leo Blech ergänztes Werk „Miſter Wu", Tſcherepnins „Hochzeit der Sobeide" und Carl Lafites neue Oper „Die Stunde".

Die Staatsoper eröffnete mit „Aida" und ſtellte als dem Enſemble neuverpflichtete Mitglieder Frau Zdenka Zika, Herrn Helge Roswaenge und Hermann Niſſen vor. Die ſchönſten Hoffnungen knüpfen ſich an einen ſo erfreulichen Zuwachs an lyriſchen Stimmen. Der Dirigent der Aufführung, Robert Heger, hatte keinen leichten Stand, nach der noch in lebhafter Erinnerung anklingenden, großartig akzentuierten „Aida" des gaſtierenden Maeſtro Lucon nun mit ſeiner eigenen, etwas gemäßigteren Auffaſſung durchzudringen. Aber der Erfolg blieb nicht aus, weder für ihn, noch für das Enſemble, noch endlich für die Oper ſelbſt.

Eine betrübende Nachricht kam uns aus der Staatsoper: ſie denkt an einen neuerlichen Abbau im Balletenſemble. Schon in der vergangenen Spielzeit wurde es um dreißig Mitglieder verringert, nun ſoll es, aus Erſparungsgründen, noch weiter eingeſchränkt werden. Das betrübt nicht bloß, es beunruhigt auch, wenn man bedenkt, wie ſich andre Bühnen der neu aufgeblühten modernen Orcheſtik bedienen, um dadurch Ruhm und Anſehen zu heben. Dafür aber ſcheint die Direktion Clemens Krauß wenig Sinn zu haben; ſtatt durch die Berufung eines erſten Ballettmeiſters dem nun ſchon jahrelang untätig darniederliegenden, durch die Vorenthaltung wertvoller und anregender Aufgaben gelähmten Kunſtzweig auf die Beine zu helfen, ſcheint ſie ihn für einen überflüſſigen Fremdkörper zu halten, den man am beſten wegamputiert.

Der Beginn des Sommers hat in unſeren Opernſchulen eine reiche Ausleſe an jüngerem Künſtlernachwuchs ans Licht gebracht, nicht nur in der Muſikakademie, wo ſich die Profeſſoren Duhan, Klitſch und Dr. Schulbaur der dramatiſchen und Kapellmeiſter Kabaſta, unterſtützt von dem jungen, begabten Dirigenten Heinrich Schmidt, der muſikaliſchen Führung mit Erfolg annahmen. In der Opernſchule des „Neuen Wiener Konſervatoriums" gab es ſogar bei ſolchem Anlaſſe eine Wiener Erſtaufführung, und zwar der einaktigen Oper Ravels „L'heure espagnole" („Eine Stunde Spanien"), einer übermütigen und witzigen Liebesgeſchichte, deren leichtgeſchürzte und dennoch rhythmiſch komplizierte, in die Nachbildung des Parlandotons der älteren italieniſchen Buffooper alle Effekte des muſikaliſchen Moderniſtentums einſchmuggelnde Muſik die Darſteller vor nicht gerade leichte Aufgaben ſtellt. Das Oper-

chen kam aber trotz des improviſierenden Charakters einer bloß auf dem Klavier begleiteten Aufführung, dank der Mühewaltung des Kapellmeiſters Bland, glücklich zur Geltung.

In einem der ſommerlichen „Burggartenkonzerte" trat ein junger Dirigent, Dr. Wilhelm Schönherr, der Sohn des Dichters und Schüler von Joſef Marx, mit modernen Werken hervor, die er gewandt und ſicher herauszuarbeiten verſtand. Dabei hörten wir Marx' „Castelli romani" betitelte Fantaſie für Klavier und Orcheſter, deren Solopart Herbert Harum präzis und melodiſch ſpielte.

Eine Richtigſtellung zum Rheinlandbericht im Juliheft.

In meiner Beſprechung der Kölner Rundfunkaufführung des Hörſpiels „Mörder aus Gerechtigkeit" von Albert Ehrenſtein (S. 599) hatte ich auf eine mir bekannte Quelle der von Ehrenſtein verwendeten Epiſode hingewieſen, die in der Vornotiz der „Werag" (Zeitſchrift des Weſtd. Rdf.) nicht genannt war. Damit ſollte ſelbſtverſtändlich nur eine Ergänzung der Quellenangabe vorgenommen, jedoch in keiner Weiſe gegen Herrn Ehrenſtein der Vorwurf irgend eines Plagiats erhoben werden, da ja doch in jedem Falle ſeine dramatiſierende Umformung eine ſelbſtändige Leiſtung darſtellen mußte. Herr Ehrenſtein weiſt nun darauf hin, daß jene von mir genannte Quelle ihrerſeits wieder aus der von ihm benutzten Vorlage geſchöpft habe, was die mir vorliegende große Geſchichte der chineſiſchen Literatur von Rich. Wilhelm (Hdb. d. Lit. Geſch.) leider verſchweigt. Da jedoch Herr Dr. Ehrenſtein Wert darauf legt, in keiner Weiſe mit dem Vorwurf des Plagiats bedacht zu werden, ſo wiederhole ich, daß meine Bemerkung rein ergänzender Natur ſein ſollte, und ich bedauere, wenn aus ihr ein anderer Eindruck hätte entſtehen können. H. Unger.

Bayreuther Zwiegeſpräch.

Luſtiges muſikaliſches Karree-Rätſel von A. Bauersfeld, Mühlhauſen i. Thür.

		1	2	3	4	5	6	7		
	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
	17	18	19	20	21	22	23	24	25	
26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47
48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58

Jede Zahl entſpricht einem Buchſtaben, der in das mit der gleichen Zahl bezeichnete Karree einzutragen iſt. (In einigen wenigen Fällen wird ein Buchſtabe wiederholt gebraucht; ö = oe, hingegen ä = ä.) Die Buchſtaben, von 1—58 fortlaufend geleſen, ergeben ein Zwiegeſpräch unter Künſtlern gelegentlich einer Bayreuther Feſtſpielzeit in den Neunziger Jahren, abgelauſcht ſeinerzeit leider nicht von mir, ſondern vom Simpliziſſimus, der damals noch kein Wagnerianer war.

Schlüssel:

1) 5 55 57 3 berühmter Thomaskantor
2) 10 52 12 13 34 Streichinstrument
3) 58 18 50 37 48 13 Zeitgenosse eines berühmten Thomaskantors
4) 14 19 14 22 Holzblasinstrument
5) 2 26 49 30 6 7 41 4 50 Vorname eines Sohnes eines berühmten Thomaskantors
6) 19 4 15 24 Streichinstrument
7) 42 20 44 27 52 Alter Tanz
8) 5 53 4 29 1 16 58 36 Streichinstrument
9) 33 46 35 12 20 berühmter Sänger
10) 21 11 38 54 45 Streichinstrument
11) 8 56 23 Tonart
12) 47 55 40 14 7 29 Holzblasinstrument
13) 51 9 23 25 17 13 55 56 31 32 7 Beschützer der Musik in ehemaligen deutschen Kleinstaaten.
14) 28 12 34 43 29 39 Holzblasinstrument

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. Dezember 1932 an Gustav Bosse in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung gelangen insgesamt sieben Preise zur Verteilung, über die das Los entscheidet und für die Bücher nach freier Wahl der Preisträger aus dem Verlag von Gustav Bosse zur Verfügung stehen. Die Preisstaffelung ist folgende:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—

Für richtige Lösungen, die in besonders wohlgelungener Form (Dichtung, Komposition u. dgl.) eingesandt werden, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung und gegebenenfalls auch Veröffentlichung vor. Z.

Nachtrag zum Lieder-Preisrätsel

von E. Dahlke, Dortmund im Septemberheft.

Der Aufgabensteller bittet die Zeile 10:

„— denn wo ist ein solcher Gott wie du —"

in

„Anbetung solchen Wundern zollt,
da ihr sie nicht begreifen wollt."

abzuändern.

Die Lösung des musikalischen Preisrätsels „Operntafel"

von Erich Vogel, Frauenhain (Juliheft 1932).

Es waren die folgenden Opern zu finden:

Djamileh
Idomeneo
Elektra
Butterfly
Olympia
Hans Heiling
Euryanthe
Martha
Evangelimann

aus deren Anfangsbuchstaben sich „Die Boheme" ergab.

Die Lösung glückte diesmal nur insgesamt 27 Einsendern, unter denen das Los wie folgt entschied:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—) für Dr. W. Geck, Studienrat, Lüdenscheid;
einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden;
einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Dr. Josef R. Harrer, Wien
und je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Liselotte Helmkampf, Musiklehrerin, Bochum — Helene Meyer, Kiel — Paul Schmidt, Lübeck — und Musikdirektor Oskar Schneider, Zittau i. Sa.

Gleichzeitig mit der richtigen Lösung gingen uns einige hübsche Kompositionen zu, die wir mit einem Sonderbücherpreis bedenken möchten und zwar erhält einen Sonderbücherpreis in Höhe von Mk. 10.— KMD Richard Trägner-Chemnitz, der ein ansprechendes, gefälliges „Rondoletto" über Fröhlichkeitsmotive aus der „Bohème" übersandte; je einen Sonderbücherpreis in Höhe von Mk. 8.— Walter Rau-Chemnitz, der uns als Ausschmückung seiner Lösung ein Klavierstück „A la Puccini" übersandte und Martin Georgi, Musiklehrer, Thum i. Erzgeb., der aus den Tönen der Namen der vorkommenden Komponisten eine Passacaglia für Orgel „In memoriam" schuf und einen Sonderpreis im Werte von Mk. 6— das Rondo „Rätselhafte Opernkomponisten" von Max Jentschura, Lehrer, Rudersdorf. Wir bitten unsere sämtlichen Preisträger um baldige Bekanntgabe ihrer Wünsche.

Die übrigen Einsender richtiger Lösungen seien hier nachstehend namentlich noch mit aufgeführt:
Emil Baritsch, Kilchberg b. Zürich —
Helene Christian, Musiklehrerin, Neisse —
Arthur Görlach, Oberpostsekretär, Waltershausen —
Frau Professor M. Horand, Purkersdorf —
Maria Keyl, Musiklehrerin, Neisse — Gertrud Kosiolek, Musiklehrerin, Neisse —
Ernst Lemke, Studienrat, Stralsund —
Amadeus Nestler, Leipzig —
Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —
Gerd Ridder, Mülheim-Ruhr —
Walter Schiefer, Kantor, Hohenstein-Ernsttal — Karl Schlegel, Recklinghausen — Lisbeth Schreiber, Sängerin, Neisse — Ernst Schumacher, Emden —
Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf —
Hedwig Zwiener, Klavierlehrerin, Neisse. Z.

Neuerscheinungen.

A.-E. Cherbuliez: Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte. Gr. 8°, 403 S., 81 Bilder und Tafeln. In: Die Schweiz im deutschen Geistesleben, illustr. Reihe, Bd. 18. Frauenfeld und Leipzig, Huber & Co., 1932. M. 14.— (geb.).

E. J. Luin: Antonio Giannettini e la musica a Modena alla fina del secolo XVII. Gr. 8°, 88 S. Modena, Società tipografica modenese, 1931.

Georg Philipp Telemann: Quartett g-moll für Flöte, Violine, oblig. Violoncello oder Viola da Gamba und Generalbaß, hrsg. von Rolf Ermeler. Wilh. Zimmermann, Leipzig 1932.

Carl Philipp Emanuel Bach: Trio h-moll für Flöte, Violine, Klavier mit Violoncello, hrsg. von Rolf Ermeler. Wilhelm Zimmermann, Leipzig 1932.

Hugo Herrmann: Deutsche Kantate nach Texten von Ferd. Avenarius für Männerchor, Tenor- (Sopran-) Solo und Orchester. Op. 6, Klavierauszug. Ed. Bote & G. Bock, Berlin 1932.

Paul Graener: Fantasie aus der Oper „Friedemann Bach", für Klavier bearbeitet von Hans F. Redlich. M. 2.—. Ed. Bote & G. Bock, Berlin 1932.

Besprechungen.

Bücher.

ERICH ROEDER: Felix Draeseke. Der Lebens- und Leidensweg eines deutschen Musikers. Wilhelm Limpert-Verlag, Dresden 1932.

Endlich ein würdiges Denkmal für diesen edlen, heroischen Menschen und Musiker! Eine umsichtige Würdigung seines Lebens und Schaffens! Und dazu ein Buch, das in allen Einzelheiten fesselt und aus dem ein jugendlicher, schöner Eifer für die gerechte Sache seines vielverkannten Helden überall hervorleuchtet! Die gründliche Darstellung verdient um so höhere Anerkennung und wird um so tiefere Wirkung tun, je mehr die übliche Untugend des Biographen, alle Liebe und Verehrung für seinen Helden etwa nur an dem Haß gegen andere zeitgenössische Schaffende zu messen, auch weiterhin gemieden wird. Dem dokumentarisch wertvollen, schmuck ausgestatteten 1. Teil der Biographie soll zu Draesekes 100. Geburtstag 1935 ein abschließender 2. Teil sowie eine auf des Verfassers Heidelberger musikwissenschaftlicher Dissertation über „Draeseke als Programmusiker" (1926) fußende Sonderabhandlung über „Das Wesen der

Draesekeschen Schreibart, seiner Harmonie, Melodik und Kontrapunktik" folgen.

In der Lebensgeschichte dieses Musikers und in der Tragik seines Schicksals spiegeln sich wesentliche Grundzüge des deutschen Musiklebens der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Herkommend von dem Kreis um Schumann und Mendelssohn (von dem er seinen Vornamen überkommen hat), tritt Draeseke schon frühzeitig als überzeugter Parteigänger der sog. Neudeutschen, insbesondere Wagners, Liszts und Bülows hervor. Aus seiner Studienzeit am Leipziger Konservatorium, wo er es infolge einer „eigentümlichen Kunstanschauung" (er war wildester Wagnerianer) nicht leicht hatte, erzählt man sich, daß er, wenn Moritz Hauptmann im Unterricht zu sagen pflegte: „Der reine Dreiklang ist das Schönste, was es in der Musik gibt, er stammt vom lieben Herrgott selber", hinzuzufügen hatte: „Es gibt ein Gebot, du sollst die Gaben Gottes nicht mißbrauchen! — Darum schreibe ich so wenig Dreiklänge wie möglich." Später nähert Draeseke sich wieder jener Musik und Musikanschauung der sächsischen Spätromantik, von der er ausgegangen war, und mit deren letzten hochbedeutsamen Ausläufern der Stil seiner reifsten Werke eng zusammenhängt. Diese Rückwendung zur sächsischen Spätromantik in der Zeit der beginnenden „Konfusion in der Musik" (die ersten Aufzeichnungen zu dieser bekannten Schrift Draesekes reichen in das Jahr 1872 zurück) hat dann den um die Zukunft der deutschen Musik stets mitverantwortlich besorgten Schöpfer der „Symphonia tragica" im deutschen Musikleben mehr und mehr isoliert und zu einer zuletzt völlig vereinsamten tragischen Figur in der nach 1870 ihren Höhepunkt erreichenden Geschichte der „Unzeitgemäßen" gemacht. Vornehmlich war es seine universelle Schöpfernatur, deren ursprünglicher Sinn für das Ganze der Formenwelt des Musikalischen sich gegen die epigonale Enge eines in Nachfolge der Wagner, Wolf, Bruckner, Mahler usw. zunehmenden Spezialistentums auflehnte. In der Tat fehlt unter seinen nachgelassenen (meist ungedruckten) Werken keine der großen und kleinen Kompositionsgattungen. Besonders einsam mußte Draeseke sich als Kirchenmusiker fühlen. Väterlicher- wie mütterlicherseits aus bedeutenden evangelischen Theologengeschlechtern hervorgegangen (der Großvater Bernhard Draeseke war lutherischer Landesbischof in Magdeburg) und selbst für den geistlichen Beruf bestimmt, mußte er unter großer Gewissensangst sich zum Musiker durchringen und mit schwerem Ernst einen ganz selbständigen und eigenwilligen Weg bahnen. Niemand, der Draesekes kirchenmusikalischem Schaffen, namentlich in den sehr bedeutenden chorischen Teilen, begegnet, wird verkennen, daß es sich bei diesem Musiker zugleich auch um eine führende Gestalt aus der (noch ungeschriebenen und in ihrer Problematik noch recht unerkannten) Musikgeschichte des deutschen Luthertums handelt. Wilibald Gurlitt.

INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT: Erster Kongreß, Lüttich, 1.—6. September 1930: Kongreßbericht. Burnham, Bucks (England), Nashdom abbey, s. d. [1931]. 8⁰ 248 Seiten mit Musikbeispielen und 3 Abbildungen.

Der vorliegende Band enthält die meisten der während des Kongresses gehaltenen öffentlichen Vorträge und Sektionsvorträge. Die öffentlichen Vorträge werden eingeleitet von Ch. van den Borren mit einer umfassenden Darstellung über die Bedeutung Belgiens in der Geschichte der Musik (Du rôle international de la Belgique dans l'histoire musicale), in der auf Grund der bisherigen Einzeluntersuchungen und eigener Forschungsergebnisse in ebenso knapper wie eindrucksvoller Weise ein lebensvolles Bild von der Bedeutung und Wirksamkeit der nordfranzösisch-niederländisch-wallonischen Komponisten gezeichnet wird, die ihren Höhepunkt in dem Schaffen Josquins fand und wetterleuchtend mit Orlando di Lasso und Philippe de Monte zu Ende ging. Während der Vortrag von E. H. Fellowes über „The english madrigal of the sixteenth century" nur kurz referierend wiedergegeben ist, erfährt unsere Kenntnis von der mittelalterlichen Aufführungspraxis eine willkommene Bereicherung durch die Ausführungen A. Pirros (Remarque sur l'exécution musicale, de la fin du 14e au milieu du 15e siècle), die aus der Durchforschung mittelalterlicher Chroniken, wie der poetischen, bildlichen und plastischen Denkmäler mittelalterlicher Kunst gewonnen worden sind. Den weitaus aktuellsten Beitrag aber, zugleich ein schönes Zeugnis für die moderne deutsche Musikwissenschaft und deren geistige Einstellung, liefert W. Gurlitt mit seinem Vortrag über „Franz Joseph Fétis und seine Rolle in der Geschichte der Musikwissenschaft". Man kann ihn ohne Überheblichkeit als epochemachend bezeichnen. Handelt es sich doch hierbei nicht nur um eine Ehrenrettung dieses um die Erforschung der Geschichte der Musik so überaus verdienstvollen belgischen Musikhistorikers, sondern soll doch vielmehr auf Grund des Verständnisses von Fétis Lebenswerk dem Mangel der musikwissenschaftlichen Forschung an methodologischem Selbstbewußtsein gesteuert und ihr „in dem Widerstreit mannigfacher Richtungen der Gegenwart innerer Halt" geboten werden. Gurlitt zeigt uns in eindringlicher Weise wie Fétis die Musikwissenschaft „aus der Fremdherrschaft naturwissenschaftlicher Methoden

befreit", „ihre Erkenntnishaltung aus einer rationalistischen zu einer romantischen umgeformt . . . und durch philosophisch vertiefte Besinnung auf die Grundlagen und die Eigenart alles Musikalischen die junge Musikwissenschaft zu einer den benachbarten Einzelwissenschaften ebenbürtigen historischen Geisteswissenschaft gemacht" hat. Jeder, der mit diesem Fragenkomplex vertraut ist, den Gurlitt zum ersten Mal in seinem Aufsatz über „Hugo Riemann und die Musikgeschichte" (Zeitschrift f. Musikwiss. I, 571 ff) aufgerollt hatte, wird dem Verfasser dafür dankbar sein, daß er nunmehr einen Schritt weiter auf dem Wege zur Darstellung einer Problemgeschichte der musikwissenschaftlichen Erkenntnishaltung gegangen ist.

Unter den Sektionsvorträgen herrschen diesmal die Beiträge zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts vor. Sie werden eröffnet durch einen aufschlußreichen Bericht Higini Anglès über „La polyphonie religieuse péninsulaire antérieure à la venue des musiciens flamands en Espagne", der geeignet ist, uns die Pflege der Musik in Spanien in ganz neuem Lichte erscheinen zu lassen und der ein schönes Zeugnis für die Regsamkeit der spanischen musikwissenschaftlichen Forschung darstellt. In seiner Studie über „Die wallonische und französische Chanson in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts" sucht K. Ph. Bernet-Kempers die von niederländischen Komponisten vertonten Lieder mit flämischen Texten, die „niederländische Chanson" gegen die niederländischen Kompositionen mit französischen Texten, die „wallonische Chanson" einerseits und gegen die von französischen Tonsetzern komponierten Lieder, die „französische Chanson" andererseits abzugrenzen und deren verschiedene Merkmale genauer zu bestimmen. A. Einstein entwirft in seinem Beitrag zu „Filippo di Monte als Madrigalkomponist" ein sehr klares Bild von dem überaus reichen Schaffen dieses belgischen Meisters auf dem Gebiete der Profankomposition, während von Knud Jeppesen nur ein gekürzter Bericht seines Vortrages über „Die mehrstimmigen italienischen Lauda am Anfang des 16. Jahrhunderts" zum Abdruck gelangt ist. Man darf der vollständigen Veröffentlichung dieser Studie, die zur Klärung des Verhältnisses zwischen der italienischen und niederländischen Musik in jener Zeit wesentlich beizutragen verspricht, mit größtem Interesse entgegensehen. Da von einer auch nur summarischen Aufzählung aller Beiträge hier Abstand genommen werden muß, sei nur noch auf den wichtigen und quellenmäßig minuziös gearbeiteten „Lütticher Beitrag zur Adam von Fulda-Frage" W. Gurlitts hingewiesen, der wertvolles Material zur deutschen Musikgeschichte um die Wende des 15. Jahrhunderts, insbesondere zur Musikpflege der mitteldeutschen, sächsisch-thüringischen Gebiete enthält und für eine später zu schreibende Geschichte der protestantischen Kirchenmusik im 16. Jahrhundert als grundlegend immer wird herangezogen werden müssen.

Zur Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts liefern interessante Beiträge T. Haapanen (Eine Introitensammlung in finnischer Sprache vom Jahre 1605) und A. Tessier (Quelques sources de l'école française de luth du XVIIe siècle), während das 18. und 19. Jahrhundert berücksichtigt werden von A. Simon mit einer Studie über „Grétry au Théâtre national de Varsovie", in der die Verbreitung der französischen Opéra-comique und die Verdienste der sächsischen Kurfürsten um die Musikpflege in Polen beleuchtet werden; von K. G. Fellerer mit einer Untersuchung über „Das Partimentospiel, eine Aufgabe des Organisten im 18. Jahrundert"; von H. Güttler mit einer biographischen Darstellung des preußischen Lautenisten Johann Reichardt, des Vaters des berühmten Johann Friedrich Reichardt; von I. Krohn mit einer Darlegung von „Fr. Aug. Gevaerts Stellung zum gregorianischen Gesang" und schließlich von P. M. Masson mit einer Untersuchung über die melodische und harmonische Verwandtschaft einiger Werke von Rameau und Beethoven.

Gerhard Pietzsch

HELMUT LAUE: Die Operndichtung Lortzings. Quellen und Umwelt, Verhältnis zur Romantik und zu Wagner. (Erschienen in der von Oskar Walzel geleiteten Sammlung „Mnemosyne. Arbeiten zur Erforschung von Sprache und Dichtung". Verlag Ludwig Röhrscheid, Bonn a. Rh. 1932). —

Diese überaus gewissenhafte, von erstaunlichem Fleiße beseelte Arbeit bemüht sich, „die Operndichtung Lortzings in ihre literarische und musikdramatische Umwelt einzureihen" und gelangt bei dieser stofflich weitgespannten Quellenuntersuchung zu aufschlußreichen Ergebnissen für die Textgestaltung der Lortzingschen Opernbücher. Die eigenschöpferische künstlerische Leistung des Meisters, die der Verfasser auf die Formel eines typisch Lortzingschen Gestaltungsprinzips zu bringen sucht, wird an Entstehung und Inhaltsfassung der einzelnen Libretti unter Einbeziehung schallanalytischer Forschungsergebnisse dargetan. Im Gegensatz zu der bislang vorliegenden Literatur, die ihr Augenmerk vor allem auf den Musiker und Menschen Lortzing richtet, erstrebt diese mit peinlichster wissenschaftlicher Sorgfalt und mit umfassender Quellenkunde durchgeführte Studie eine erste erschöpfende Würdigung des Dichters Lortzing. Nach einer Charakteristik der Opernästhetik Lortzings und des praktischen Verfahrens des Operndichters

bei der Schaffung seiner Werke folgt die Reihe der ausführlichen quellenkundlichen Untersuchungen für die Singspiele der Frühzeit bis zu den bekannten Meisterwerken, unter denen der „Hans Sachs" wegen seines bedeutsamen Einflusses auf die „Meistersinger" Wagners ein ganz besonders ausführlich behandeltes Kapitel enthält. Es ist im Rahmen dieser Ankündigung unmöglich, die Fülle interessanter Einzelergebnisse dieser hervorragenden Studie mitzuteilen. Es sei aber betont, daß Laues Arbeit für die Herstellung originaler und authentischer Texte der Aufführungspraxis Lortzingscher Opern wichtige und unumgängliche Forderungen stellt. Nicht allein der Musikwissenschaftler, sondern auch vor allem der Bühnenpraktiker wird dieser von strengster Objektivität beherrschten, den überreichen Stoff in klarer und übersichtlicher Darstellung meisternden Würdigung des Dichters Lortzing aufrichtigen Dank wissen. Dr. Paul Bülow.

SIEGFRIED F. NADEL: Ferruccio Busoni. Breitkopf & Härtels Kleine Musikerbiographien.

An Stelle der vergriffenen biographischen Studie über Busoni von Hugo Leichtentritt, die noch zu Lebzeiten des Meisters (1916) im Verlage von Breitkopf & Härtel erschien, tritt jetzt Siegfried F. Nadels Busoni-Biographie: ein Büchlein, das auf 139 Seiten in knappster Form eine Skizze des Lebens und eine Besprechung der Werke Busonis gibt. Es ist Nadel gelungen, den schwierigen Stoff zu gestalten; das Bild, welches er dem Leser von dem vielseitigsten und „problematischsten" der modernen Meister vermittelt, ist lebendig und eindrucksvoll. Selbstverständlich kann und soll in so engem Rahmen von einer erschöpfenden Darstellung keine Rede sein, und über einen Meister, der wie Busoni an einem Wendepunkt der Musikgeschichte schuf und wirkte — als Erfüller und Prophet zugleich — wird noch viel zu sagen bleiben. Ebensowenig kann allen Urteilen Nadels autoritativer Wert zugesprochen werden. Trotzdem gewinnt seine Biographie eine hervorragende Bedeutung dadurch, daß sie — auf Grund reichen Wissens und liebevollen Verständnisses — zum ersten Male eine zusammenfassende Übersicht von Leben und Werk des Meisters ermöglicht.

Nadel verfällt nie in die Phraseologie kritikloser Anbetung; allenthalben begegnet man eindringlichem Eigen-Studium und dem Bemühen, über Werke und Ziele des „gewaltigen Geistes" (wie er Busoni nennt), Klarheit zu gewinnen. Ein ganz besonderes Lob verdient da z. B. das Kapitel „Bearbeitungen", das eine Fülle grundsätzlich wichtiger und treffender Ausführungen gibt.

Gebührt so dem Werk als Ganzem höchste Anerkennung, zumal im Hinblick darauf, daß Nadel den Zauber der menschlichen Nähe Busonis nicht verspürt hat und die Vertrautheit mit seinem Helden ganz allein eigener Arbeit und eigenem Antrieb verdankt, so bleiben im einzelnen doch mehrere Irrtümer richtigzustellen.

In dem S. 4 erwähnten „ersten Konzert" Busonis (es handelt sich um sein zweites öffentliches Auftreten) spielte der 8jährige keine eigenen Variationen über eine Rameausche Gavotte, sondern eine Originalkomposition Rameaus: die „Gavotte variée" in a-moll; im nächsten Konzert Mozarts c-moll (nicht d-moll) Konzert. — Die Übersiedlung der Familie Busoni nach Graz (S. 6) fällt erst in das Jahr 1879; im November dirigierte Busoni dort sein Stabat mater.

Seinen Namen (das wird S. 7 nicht richtig erwähnt) änderte Busoni drei Male: bis Ende 1875 hieß er — wohl auf Veranlassung seiner Eltern — Ferruccio Benvenuto Weiß-Busoni; dann nannte er sich nur noch mit Vatersnamen Ferruccio Benvenuto Busoni, und um 1900 endlich strich er auch den zweiten Vornamen.

Die Aufführung des „Sabato del villaggio" (S. 7) fand nicht unter Leitung des Komponisten, sondern unter Luigi Mancinelli statt.

Schuberts Wanderer-Fantasie hat Busoni nach Liszts Vorgang keineswegs noch einmal neu bearbeitet (S. 12, 34 und 44); es gibt vielmehr zwei Bearbeitungen von Liszt, nämlich die für Klavier mit Orchester und eine kritische Neuausgabe mit einigen Veränderungen des Originals.

Daß Busoni im Januar 1915 Berlin verließ (S. 19), geschah nicht aus Zwang, sondern in Erfüllung seines im Jahre zuvor unterzeichneten amerikanischen Kontraktes.

Den „Tanz" aus Figaros Hochzeit bezeichnet Busoni allerdings irrtümlich als „Bolero". Es ist aber keine „Sarabande", wie Nadel meint (S. 46), sondern ein „Fandango".

S. 47 und 48 ist „eine Kadenz zu Mozarts Flötenkonzert" erwähnt; Busoni schrieb deren zwei, zu den beiden Flötenkonzerten (K. V. 313 und 314), die unveröffentlicht geblieben sind.

Bei der Besprechung der „Fantasia contrapuntistica", die Nadel — dem Sinne des „absoluten Musikers" Busoni jedenfalls sehr entgegen — „Fantasia über Leben, Tod und Erlösung des großen Meisters Johannes Sebastian Bach, oder vielmehr auch: Fantasia über Leben, Tod und Erlösung unser aller" nennt (S. 65 u. a.), wäre der Hinweis wichtig gewesen, daß Busoni die eigentliche Anregung zu diesem Werk durch Wilhelm Middelschulte erhielt, der ihm im Januar 1910 in Chicago das durch Bernhard Ziehn entdeckte 4. Thema der „Kunst der Fuge" mitteilte.

Die hohen Opuszahlen des jungen Busoni sind kein kindliches Zahlenspiel (S. 70 und 71); vielmehr hatte der kleine Meister die nicht im Druck erschienenen Nummern sämtlich komponiert.

Von einer Umarbeitung der 24 Préludes op. 37 (S. 71) ist mir nichts bekannt.

Das letzte Werk Busonis sind nicht die „5 kurzen Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels" (S. 91), sondern — abgesehen vom „Faust" — die letzte Komposition ist das Lied „Schlechter Trost" auf den Text von Goethe; das Zigeunerlied (S. 92) ist bereits 1923 entstanden.

Zwischen Text und Musik der „Brautwahl" liegen durchaus keine 8 Jahre (S. 93): das Textbuch wurde im Juni 1906 beendet, die Kompositionsskizze schon 1908 (die Reinschrift der Partitur 1911).

Eine romantisch-W a g n e r i s c h e Epoche (S. 94) kann man bei Busoni unmöglich annehmen, höchstens — wenn man will — eine romantisch-„Brahmssche".

Für die Vollendung des „Faust" stand Philipp Jarnach keine „Klavierskizze" zur Verfügung (S. 126) — es lag leider nicht die geringste Andeutung vor, wie Busoni sich den Schluß gedacht hat —; Jarnach schrieb den Schluß unter freier Benutzung des thematischen Materials: eine erstaunliche Leistung dieses Meister-Jüngers.

Schade endlich um die ungenauen Titel- und Textzitate auf S. 4, 121 und 122; sie wären leicht zu vermeiden gewesen.

Dr. Friedrich Schnapp.

Dr. HANS KAYSER: Der hörende Mensch. Verlag Lambert Schneider, Berlin.

Zweifellos eines der seltsamsten Werke, die auf dem Büchertisch der letzten Jahre gelegen haben. Auf 368 Seiten versucht der Verfasser in unendlich mühevoller Kleinarbeit, unter Zuhilfenahme von Tafeln, von Berechnungen und Tabellen die Musik, den Ton in die Welt des Makrokosmos einzugliedern. Als Tertium comparationis dient ihm die Zahl, richtiger gesagt der Zahlenquotient, die Proportion, die geeignete Beziehungsmöglichkeiten zu allen Erscheinungsformen der sichtbaren Welt bietet. Ob es sich nun um Chemie, Atemtheorie, Kristallographie, Astronomie, Architektur, Farbe handelt, überall weiß der unglaublich belesene Verfasser die harmonikalen Grundlagen nachzuweisen und zu Erkenntnissen vorzudringen, die allgemeiner Beachtung wert sind.

Ein seltsames Buch, sagte ich vorhin. Und doch nicht seltsam, wenn man sich vergegenwärtigt, daß es sich in jenem Werk eigentlich um gar nichts Neues handelt, sondern — ohne die Verdienste des Verfassers auch nur im geringsten schmälern zu wollen — um eine Wiedergewinnung verloren gegangener Erkenntnisse. Ich erinnere da an Aussprüche der Kirchenväter, an Äußerungen Cassiodors „Alles, was sich im Himmel und auf Erden ereignet, ist musikalischen Gesetzen unterworfen", oder an jene Worte Anselms von Canterbury: „Von der Erde aufwärts bis zum Firmament wird die himmlische Musik gemessen, nach deren Vorbild unsere Musik erfunden ist." Der unmittelbarste Vorläufer Kaysers ist A. v. Thimus, dessen „Harmonikale Symbolik" die Brücke zu der Esoterik des Altertums schlägt und der von der Wissenschaft längst nicht genügend anerkannt wird. Kaysers mutiges Eintreten für diesen genialen Kopf freut mich am meisten.

Aber was soll uns die Zahl? Ist Musik nur Zahl? Kann die Zahl etwas tun, etwas beweisen, überzeugen? Für den reinen Verstandesmenschen gewiß nicht. Und ich kann es mir sehr wohl vorstellen, daß man von einem einseitig wissenschaftlichen Standpunkt aus den Wald vor Bäumen nicht sieht, seine Kritik an Einzelheiten der Kayserschen Darstellung verschwendet und gar nicht gewahr wird, daß hinter dieser Zahlenwelt die Prädisposition des Menschen für jede Art der musikalischen Wahrnehmung ruht — „latente Musik" nannte ich diese Erscheinung in meinem Buche „Das Okkulte in der Musik", dessen Gedankengänge sich mitunter sehr merkwürdig mit dem Werk Kaysers berühren. Nicht darauf kommt es an, die Richtigkeit der E i n z e l h e i t e n in der Kayserschen Darstellung mit der wissenschaftlichen Lupe nachzuprüfen, sondern das G r u n d s ä t z l i c h e in Kaysers Arbeit zu erfassen, dessen Verständnis durch die wissenschaftliche Art der Darstellung nicht leicht gemacht wird, und die Verdienste Kaysers um eine Neuorientierung der Musikästhetik in weitgehendem Maße anzuerkennen. Und hier darf Kayser als ein mutiger Pionier gelten, der seinen Anschauungen Überzeugungskraft verleiht. Die Art, wie Kayser in organischen und unorganischen Stoffen musikalische Proportionen aufzeigt, wie er eine Tontabelle des Planetensystems errechnet und sich als geübter Mathematiker, Naturwissenschaftler und Physiker erweist, verdient unsere größte Hochachtung. Die Akten über dieses Werk sind damit noch nicht geschlossen. Der Verfasser wird es nicht leicht haben, die Welt der Vorurteile zu besiegen, Kämpfe werden ihm nicht erspart bleiben. Um aber die überaus notwendige Aufnahme dieses Werkes in der musikalischen Allgemeinheit vorzubereiten, wäre dem Verfasser zu raten, populäre Auszüge und Artikel aus seiner Arbeit zu verbreiten. Gerade unsere Zeit braucht dringend Erkenntnisse der tieferen organischen Verankerung unserer Musik im Mikro- wie Makrokosmos, wie sie Kayser dargestellt hat. Dr. Fritz Stege.

Musikalien:

ERNST KUNZ: 10 Stücke für die Jugend für Klavier. 1931. Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Die kurzgefaßten Stücke, von mittlerem Schwierigkeitsgrade, bilden eine erfreuliche Bereicherung der neueren Klavierliteratur, an der auch der Erwachsene noch gerne teilhaben wird. Melodisch und harmonisch von einer reizvollen Durchsichtigkeit, sind sie so recht geeignet, unsere Jugend in die Klangwelt der ausgesprochen modernen Musik hinüberzuführen; dabei wird gleichzeitig die Erkenntnis vermittelt, daß auch die vom Herkömmlichen abweichenden harmonischen Geschehnisse, u. U. selbst die bewußte Verwendung reiner Quintfolgen, Wohlklang zu erzeugen vermögen. Die den einzelnen Stücken zugedachten Stimmungsbilder sind recht treffend gewählt; für die Jugend mag dies eine weitere Erhöhung der Spielfreudigkeit zur Folge haben.

Bernhard Scheidler.

WILHELM FRIEDEMANN: Concerto c-moll für Cembalo und Streichorchester (W. Eickemeyer). Edition Schott Nr. 2165.

Der Herausgeber fand das vorliegende Konzert als Handschrift unter dem Namen Sebastian Bachs in der Sammlung Manfred Gorke, Eisenach. Modernere Wendungen, besonders des Klaviersatzes, bestimmten ihn, es Friedemann Bach zuzuschreiben. Wie aber das Konzert italienischen Virtuosengeschmack, der in ausgedehnten Violinpassagen und Accordbrechungen des Cembalos, in ständigen Sequenzen, in Chromatik und Melodik zutage tritt, mit „trockener Empfindsamkeit" und mühevoller Polyphonie verbindet, dafür bietet Friedemann Bach sonst keinen Vergleich. Viel glaubhafter ist es daher, wenn das Werk in Breitkopfs thematischem Verzeichnis vom Jahre 1763 unter Johann Philipp Kirnbergers Namen erscheint. Ob es, seiner älteren und übersichtlicheren Form wegen, schon zu den Kirnbergerschen Konzerten gehört, die Marpurg in den Beyträgen vom Jahre 1754 erwähnt, erscheint bei einem so konservativen Komponisten zweifelhaft. Jedenfalls stellt es den alten Berliner Konzerttypus genau so dar, wie Kirnbergers g-moll-Konzert (Nationalbibliothek Berlin, Breitkopf 1771). Das dürfte seine Zuteilung an Kirnberger sicherstellen.

Rudolf Bellardi.

WILLEM DE FESCH (um 1740): Sechs Sonaten für Violine (Flöte, Oboe, Viola) mit Baß (Klavier oder Cembalo mit Violoncell oder Gambe, auch mit Cello oder Gambe allein), herausgegeben von Waldemar Woehl. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Wegen ihrer leichten Ausführbarkeit sind diese kurzen Sonaten ein ausgezeichnetes Studienmaterial für den Anfänger. Sie erfreuen durch natürlichen frischen Melodienfluß, ohne irgendwie in die Tiefe zu gehen. Besonders gut gelingen dem Komponisten die bewegten Sätze (z. B. das kecke Vivace mit dem lebhaft figurierten Baß in Sonate 1 und die flotte Giga in Sonate 6), während er in den langsamen Sätzen weniger zu erwärmen vermag. Ob der bewußte gänzliche Verzicht des Herausgebers auf dynamische Vortragszeichen und Ornamentik namentlich in den getragenen Sätzen zweckmäßig ist, möchte ich bezweifeln, da wohl gerade Anfänger ohne Anleitung in dieser Beziehung selten immer das Richtige treffen werden. Auch mit der oft recht steifen Aussetzung des bezifferten Basses kann ich mich trotz der diesbezüglichen eingehenden Ausführungen im Vorwort nicht recht befreunden.

Paul Mittmann.

ERNST G. STOLBERG: 3 Klavierstücke Op. 9, Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Nach Gedichten R. J. Sorges und einem „Nachtlied" nach Nietzsche hat Stolberg drei Klavierstücke empfangen; harmonisch ist er stark gerüstet und es fällt ihm auch etwas ein, aber seine ehemaligen Vorbilder Karg-Elert und Scott sowie der beiden Komponisten bisweilen eigene Pointillismus schlagen zu stark sein Eigenes, um mehr zu erkennen als ernstes Wollen und wollenden Ernst, die beide aus einer Tiefe emporsteigen, von der man heute nur sagen kann, daß sie besser Geformtes noch bringen wird. Rein technisch betrachtet fehlen Stolberg die Mittel zur Auflösung seiner starken Harmonien (äußerlich) und das Vermögen unter den ihm zuströmenden Gedanken unpassende wegzudrängeln, auszujäten (innerlich); dagegen ist erfreulich oft schon dünner, einfacher Satz zu finden; denn auch die 6—8-stimmigen Harmonien sind meist nur als Farbe der einstimmigen, offen oder verborgen laufenden Hauptlinie aufzufassen (und dementsprechend dünn aufzutragen). Die innere Welt Stolbergs zu erkennen, ist nach diesen Proben schwierig: immerhin mag er dem Orient nicht zu sehr verfallen. Ich würde gern von ihm . . . man soll Komponisten keine Vorschriften machen, denn erstens tun sie es doch nicht und zweitens findet der Echte auch den Weg.

Dr. Alf Nestmann-Leipzig.

THOMAS B. PITFIELD: Prelude, Minuet and Reel für Klavier. Oxford University Press, London.

Man denkt beim Titel vielleicht zunächst an ähnliche dreiteilige Suiten wie Debussys „Pour le Piano" (Prélude, Sarabande, Toccata). Aber es ist, bei aller Hinneigung der modernen englischen

Klaviermusik zu Frankreich und bei aller Ravelschen zärtlichen Süßigkeit des Menuett mit seiner graziösen Schlußkadenz, etwas ganz andres, und viel eher mit den Klaviersuiten des alten großen englischen Meisters im 17. Jahrh., Purcell, Verwandtes. Ein dreiteiliges Präludium, Bachisch zweistimmig-linear dahineilend im Haupt-, akkordisch in üppiger Scott'scher Klang- und Farbenpracht im Mittelsatz, dann ein liebliches Menuett und zum Schluß ein alter und im Charakter, nicht in der Taktart, der Hornpipe verwandter englisch-irischer Volkstanz, ein Reel. Es steckt soviel natürliche Frische und rhythmische Triebkraft in den Ecksätzen, soviel zarte Poesie im Menuett mit seinem elegischen Trio, soviel derber Volkshumor im Reel, daß man seine helle Freude an diesem, im Konzertsaal überaus dankbaren Werkchen hat. Gewiß — es ist alles, soviel harmonische und technische Berührungspunkte da sind, kräftiger, massiver, man möchte sagen: primitiver in der englischen Klaviermusik wie in der französischen. Dafür aber auch einfacher, gesunder, naturverbundener und volkstümlicher. Wären die meisten unsrer Pianisten nicht so erschreckend literaturunkundig und ideenarm, man würde Pitfield bei uns ebensobald begegnen wie den übrigen zahlreichen und vortrefflichen jüngeren Meistern der modernen englischen Klaviermusik. Ich nenne, außer den auch bei uns bekannten Scott, Delius und Grainger, ein paar der besten Namen: Bax, Holst, Bowen, Bridge, Ireland, Rowley, Moy, Gerard Williams, Jarjeon u. v. a. Dr. Walter Niemann.

PEROTINUS, Organum quadruplum „Sederunt principes", bearbeitet von Rudolf Ficker, Klavierauszug mit Text und kritischer Übertragung. Wien, Universal-Edition 1930.

Eines der Hauptwerke der frühen musikalischen Gotik wird uns hier vorgelegt: ein vierstimmiges Organum, das von dem großen Pariser Meister Perotin für den Gottesdienst in Notre Dame, und zwar nach Vermutung des Herausgebers für den Stefanstag (26. Dez.) des Jahres 1199 komponiert wurde. R. v. Ficker gibt zunächst eine Bearbeitung, die der praktischen Aufführung dienen soll, außerdem aber dankenswerterweise eine kritische Übertragung des Originals mit wissenschaftlicher Einleitung und mit Revisionsbericht. So seltsam man bei der ersten Bekanntschaft mit dem Notenbild diese Musik finden mag, ihre (trotz der Beschränkung auf einen engen Tonkreis) alles Maß späterer persönlicher Ausdrucksmusik übersteigende Macht wird niemanden unberührt lassen, der sich eindringlicher mit ihr beschäftigt. Die praktische Bearbeitung, die außer Singstimmen hauptsächlich Holz- und Blechbläser heranzieht, kann mit den heutigen Instrumenten zwar nicht den mittelalterlichen Klang erzielen, aber sie wird heutigen Hörern zweifellos starken Eindruck machen. War doch ein dreistimmiges Organum Perotins, ebenfalls von Ficker bearbeitet, eines der eindrucksvollsten Musikereignisse der Wiener Beethoven-Zentenarfeier 1927! Dr. Rudolf Steglich.

EUGEN ZADOR: Kammerkonzert für kleines Orchester. Verlag Ries & Erler.

Das Kammerkonzert für kleines Orchester (Streicher, 2 Hörner und Klavier) von Eugen Zador macht auf Anordnung des Autors reichlich viel Spektakel. Die Streicher haben u. a. die Saiten mit der Bogenstange zu schlagen; die Hörner mit Dämpfern zu blasen, die Kontrabäße die Saiten anzureißen! Und dann das „Glissando" der Streicher! Das ist eine Heulerei. Von einer solchen Passage notiert Zador jeweils nur die erste und letzte Note, und gibt in Buchstaben an, durch welche Tonleiter, diatonisch oder chromatisch, er die Verbindung bewerkstelligt haben will. Vier Takte vor dem Schluß des 3sätzigen Stückes greift das Klavier diese „geniale Idee" auch auf und führt ein „glissando" durch 4 Octaven in beiden Händen aus. Der Komponist scheint bei seiner Arbeit — motivisch und harmonisch — sehr unter nationalem Druck gestanden zu haben. Gönnen wir ihm seine „Kammerfreude" unter Ausschluß der Öffentlichkeit. R. Hgl.

JOSEF V. WÖSS: Missa pro defunctis, für vierstimmig gemischten Chor, op. 10a. (Heft 33 der Sammlung Musica orans.) Volksvereins-Verlag zu M.-Gladbach. — Missa in honorem S. Brunonis Conf., für vierstimmig gemischten Chor mit Orgelbegleitung, op. 32A Nr. 4. Kirchenmusikverlag L. Schwann, Düsseldorf.

Die kompositionstechnische Vollendung an den Werken von Wöss bedürfte keiner besonderen Hervorhebung, wenn nicht immer wieder unter der kirchenmusikalischen Flagge zu viel Unzulänglichkeit zu segeln versuchen würde. Im Requiem hat sich der Komponist an jenen Haupttypus der Messen der klassischen Vokalperiode angeschlossen, wonach die kurztextigen Teile sich besonders der durchimitierten Schreibweise bedienen, die langtextigen dagegen sich in rascher fließender Homophonie abwickeln. Ungemein präzis ist die Tonsprache von Wöß in den fugierten Teilen und Abschnitten; mit kleinen thematischen Bildungen und mit angemessenen rhythmischen Verschiebungen und Schärfungen ist auch der Homophonsatz belebt. Als Widmung steht über dem Werk „In memoriam amatissimae matris" (dem Andenken meiner geliebtesten Mutter), der Komponist hat das Requiem mit seinem Herzblut geschrieben, hat es aber verstanden sein Empfindungsleben ganz in die liturgische Welt einzuordnen. In der Literatur der vokalen Requiemvertonungen steht das Werk

auf ragender Höhe. — In der Bruno-Messe bekennt sich der Komponist freudig zu Bruckner und seiner Schule. Am stärksten ist dies ausgeprägt zu Anfang des Credo in den kontrapunktischen Unisonoführungen der Orgel gegen die vereinigten Singstimmen, ferner vom Gloria an mehrmals in den Akkordsäulen voll der harmonischen Gegensätze und Steigerungen, auch in der öfter an orchestrale Haltung grenzenden Orgelbegleitung. Jene Mischung von Durchimitation (besonders für die kurztextigen Sätze) und Homophonie (überwiegend in den langtextigen Teilen), die namentlich durch Palestrina zum klassischen Typus der vokalen Messekomposition erhoben worden war und die demgemäß für Rheinberger bei Aufstellung des Typus der Orgelmesse maßgeblich gewesen war, ist auch hier von Wöß zur Anwendung gebracht. Die sich mehrenden kirchenmusikalischen Publikationen von Wöß, die diesem hochverdienten Meister endlich zur gebührenden Anerkennung verhelfen sollen, mögen von recht viel Erfolg begleitet sein!

Dr. O. Ursprung, München.

DOTZAUER: 113 Cello-Etüden (Heft 1—4). Neuausgabe von Johannes Klingenberg.

DOTZAUER-KLINGENBERG: Violoncellschule Bd. 1—3 (deutsch-franz.-engl.).

DOTZAUER-KLINGENBERG: 57 kleine Duette für zwei Violoncelli (Heft 2, Nr. 29—57). Henry Litolff's Verlag, Braunschweig.

Dotzauers Studienwerke sind altbewährt und werden auch ferner für jeden, der sich ernstlich mit dem Cellospiel befaßt, unentbehrlich bleiben. Über ihre pädagogische Bedeutung braucht kaum Neues hinzugefügt zu werden. Die Neuausgabe ist im wesentlichen ein Neudruck, der sich in sauberem, drucktechnisch einwandfreiem Gewand präsentiert. Für eine spätere Neuauflage wäre zu empfehlen, einige Fingersätze neuzeitlichen Grundsätzen entsprechend zu revidieren.

CARL HESSEL: Kurzgefaßte Cello-Schule (Manuel du Jeu du Violoncelle). Heft 1 und 2 je RM. 2,50. (deutsch-franz.) Kommissionsverlag von Gebr. Hug & Co, Zürich und Leipzig.

CARL HESSEL: 23 Lagenübungen für Cello. Heft 1 und 2, je RM. 2,—. (ebenda)

Die Cello-Schule nimmt ihren Ausgang von der 4. Lage. Der Wert dieser Methode, die der Verfasser langjährig erprobt hat, dürfte weniger in dem Vorteil für die kleinen Hände jugendlicher Spieler liegen, für die man ohnehin ein kleineres Instrument zu benutzen pflegt, als darin, daß der Anfänger einen Stützpunkt für die linke Hand erhält. Ein besonderer Vorzug der Schule ist, daß sie dem Lehrer in der Anordnung des Studienganges möglichst viel Freiheit läßt. Dankenswert sind auch die reichlichen Literaturangaben zur Ergänzung des Unterrichtsmaterials.

Die Lagenübungen — ebenfalls mit der 4. Lage beginnend — sind musikalisch und technisch gleich wertvoll. Sie kommen vor allem als Ergänzung neben anderen Etüdensammlungen in Frage, da sie sehr rasch vorwärtsgehen und schon bald bei Doppelgriffen und schwierigen Tonarten angelangt sind.

JOH. CHR. FR. BACH: Sonate für Violoncell und Kavier (komp. 1789), Neuausgabe von Johannes Smith. Litolff's Verlag, Braunschweig.

Die dreisätzige Sonate (D-dur) des „Bückeburger" Bach ist sehr gefällig und stellt keine höheren Ansprüche, als einem freudigen Spieltrieb zu huldigen. Einem skalenfrohen Allegro, das von beiden Partnern mit leichter Hand angefaßt werden muß, folgt ein kantables Larghetto, den Schluß bildet ein lustiges Rondo im Allegrettocharakter, sein Hauptthema könnte einem Volkslied angehören.

AUG. DE BOECK: Feuillet de Album pour Violoncelle (ou Alto) et Piano. Schott Frères, Editeurs Bruxelles.

Über flimmernden Harmonien in den gebrochenen Akkorden der Klavierbegleitung gleitet eine ruhige Cellomelodie, die bis zum zweigestrichenen a hinaufsteigt. Das Ganze erinnert in seiner Haltung, sogar in gewissen Intervallen, etwas an den „Schwan" von Saint-Saëns. Ein dankbares Vortragsstück ohne tiefere Bedeutung. Dr. H. Kl.

JOHANN JOACHIM QUANTZ: op. 2 Sechs Duette für 2 Flöten, bearbeitet von Georg Müller. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Aus der großen Zahl von Flötenkompositionen des sowohl als Virtuose und Komponist wie Musikwissenschaftler hochberühmten Meisters lagen vor dem Weltkrieg nur das bekannte G-dur-Konzert und 2 Sätze aus einer Flötensonate, beide im gleichen Verlag erschienen, im Neudruck vor. Die im letzten Jahrzehnt bei Robert Forberg und W. Zimmermann veröffentlichten 9 Duo- und Triosonaten sowie ein zweites Flötenkonzert Quantz' bestätigen voll und ganz die Richtigkeit des anerkennenden Urteils, das A. Schering in seiner „Geschichte des Instrumentalkonzerts (2. Auflage 1927 S. 123) über den Komponisten abgibt. So ist denn auch die Neuausgabe dieser prächtigen Duos lebhaft zu begrüßen, die sich sowohl durch unerschöpflichen Melodienfluß wie Feinheit des vorwiegend polyphonen Satzes auszeichnen und auch höchst instruktiv, dazu nicht schwer auszuführen sind. Die vom Bearbeiter zugefügte Darstellung zur praktischen Ausführung der alten Schreibweise ist durch kleinere Noten gekenn-

zeichnet. Wie im Vorwort richtig gesagt, können die Duos auch durch andere Blas- oder auch durch Streichinstrumente ausgeführt werden; ihnen wäre weiteste Verbreitung zu wünschen.

Paul Mittmann.

EGON KORNAUTH: Streichquartett op. 26.
EGON KORNAUTH: Streichquintett op. 30.
Wiener Philharmonischer Verlag (Philharmonia Partituren).

Beide Werke sind erfüllt von einer natürlichen Musizierfreudigkeit, der es nie an Einfällen gebricht. Durch ihre Ursprünglichkeit und ihren Gefühlsinhalt — fern von jeder Äußerlichkeit — und ihre gesunde, frische Melodik nimmt diese Musik unbedingt für sich ein. Den inneren Werten entspricht Kornauths Beherrschung alles Technischen: interessanter, nie überladener Satz, gewählte Harmonik und wirklich gekonnte polyphone Stimmführung. Es tut wohl in unserer Zeit, einem Komponisten zu begegnen, der aus einer inneren Fülle — abseits aller Modeströmungen — ehrlich sich selbst gibt. Georg Kießig.

Kreuz und Quer.

Dr. Heinrich Potpeschnigg †.

Von Dr. Roderich v. Mojsisovics, Graz.

In Graz starb am 1. September im 86. Lebensjahre Dr. Heinrich Potpeschnigg, der Freund und Vorkämpfer Hugo Wolfs. Von Haus aus Zahnarzt, war er, der ein direkt idealer Klavierbegleiter war, schon in jungen Jahren in Wien in den Kreisen des akademischen R. Wagnervereins (dort mit Felix Mottl befreundet), später im Grazer Zweigverein des Allgemeinen R. Wagnervereins in hingebender Weise für den musikalischen Fortschritt eingetreten (außer für Hugo Wolf, insbesondere für Theodor Streicher, seinen späteren Schwiegersohn) und hatte durch seine zartfühlende, ungemein taktvolle Art das Vertrauen und die Liebe des schwer zu nehmenden Hugo Wolf sich errungen. Nach der Jahrhundertwende übersiedelt Potpeschnigg nach Berlin, wo er als Begleiter (z. B. Julia Culps u. A.) sich größter Wertschätzung erfreute. Die letzten zwei Jahrzehnte verbrachte er wieder in der Heimat (in Peggan und in Graz). Sein großes Talent, das ihn, den Enkel Carl von Holteis, insbesondere befähigte, das dramatische Moment — auch im Liedvortrag — darzustellen, ließ es seine Freunde und Verehrer immer bedauern, daß er sich nicht dem Berufe, der ihm am nächsten gelegen wäre: dem des Operndirigenten, zugewandt hatte. Wer seine Erläuterungen Bruckner'scher, Carl Loewe'scher, H. Wolf'scher Werke miterleben durfte, der sah, daß da ein Berufener am Werke war. Das Genetische im Kunstwerke aus dem Notenbilde herauszuschälen, dabei alle Momente des Ausdrucks wie der bildhaften Assoziation zu berücksichtigen, verstand er wie Keiner. Sein Briefwechsel mit Hugo Wolf erschien 1932 (herausgegeben von Heinz Nonveiller). Potpeschnigg besaß ein typisch bodenständiges, die steirische Note in feinster Weise erfassendes Kompositionstalent: das er leider nur „so nebenbei" pflegte. Ein Chorliedchen von ihm (Geibels: „Nun ist der Tag geschieden . . .") segelte jahrelang — wegen eines Mediantschrittes — unter Richard Wagners Namen durch die Welt: geschäftskundige Agenten des Damengesangsquartetts Tschampa haben diese Unterstellung verbrochen und dadurch verhindert, daß Enricos Name — so nannte ihn Hugo Wolf und so hieß er seither im Freundeskreise — schon lange vor seinem Zusammentreffen mit Hugo Wolf in der großen Welt Geltung erhielt. Derselbe eigenartige Künstler wird jedem, der das Glück hatte, ihm näher zu treten, dauernd in der Erinnerung haften.

Prof. Ludwig Schemann zum 80. Geburtstag.

Von Dr. Georg von Graevenitz, Freiburg i. Br.

Am 16. Oktober wird Ludwig Schemann, der Nestor der deutschen Rassenforschung, als den ihn sein dreibändiges Werk „Die Rasse in den Geisteswissenschaften, Studien zur Geschichte des Rassegedankens"[1] unbezweifelt und widerspruchslos hinstellt, das biblische Alter

[1] 1928—31. J. F. Lehmanns Verlag, München.

von achtzig Jahren erreichen! Und das in völliger geistiger und in erfreulicher körperlicher Frische! Das abschließende Lebenswerk des Gelehrten liefert, wie es in dem zwölften, den Dichtern gewidmeten Kapitel des 3. Bandes auch Rich. Wagner heranzieht, zunächst einen bedeutsamen Hinweis auf die Universalität des Unternehmens. Und versucht man nun, ausgehend von diesem Hinweis, sich eine Vorstellung von Wesen und Bedeutung des Werkes zu bilden, so führt auch das wieder nach Gedanken- und Vorstellungsinhalt auf den Begriff der Universalität im gesamten Schaffen von Schemann, des universalen Aufbaus seines Denkens, Fühlens, Erlebens und Schaffens. Und wenn er nun an andrer Stelle (2. Band S. 295) seines großen Rassenwerks den Begriff des deutschen Geistes entfaltet als den Geist der Gotik, der Musik, des Idealismus, so finden wir einige Zeilen weiter den Bayreuther Meister genannt als den in gewissem Sinne deutschesten von allen unseren ganz Großen, „insofern er Mythos und Musik, germanisches Heidentum und Christentum in seinem Wirken zusammenfaßt". So erscheint es als zwingende Natürlichkeit, daß Leben und Lebenswerk des jetzt achtzigjährigen Freiburger Freundes durchwirkt und durchsetzt sind von der Förderung, der innerlichsten und überlegtesten Teilnahme an der Entwicklung Wagners und seines Lebenswerkes. Zwei Leistungen und Tätigkeitsgebiete in dem Gesamtschaffen Schemanns seien heute angesichts des seltenen Feier- und Gedenktages erreichter achtzig Lebensjahre und in einer deutsch geleiteten und deutsche Kunst pflegenden Zeitschrift hervorgehoben. Zunächst die für das menschliche Miterleben des Wagnerschen Kampf- und Siegerlebens durch den Knaben, den Jüngling, den Mann Schemann so warm, anschaulich und überzeugend geschriebenen „Lebensfahrten eines Deutschen"[2] mit dem Bekenner-Satz: „In meinem dreizehnten Jahre nahm mich mein Vater mit in den ‚Tannhäuser' und von dem Abend an war meine Seele gewissermaßen dem Schöpfer dieses Werkes verkauft." Und dann sei aus dem gleichen Werk herausgehoben die Widmung der Schemannschen Verdeutschung des Hauptwerkes des Grafen A. Gobineau, des „Essai sur l'inégalité des races humaines": „Den Manen Richard Wagners"! Diese Widmung, diese engste Verbindung des französischen Rassenforschers und des Bayreuther Meisters erklärt sich durch den Satz Schemanns: „Richard Wagner ist der Erste gewesen, der mir ..., und zwar im Tone überströmender Begeisterung, von Gobineau gesprochen hat." Die Lebensarbeit Schemanns für Richard Wagner wird literarisch belegt, ergänzt, abgerundet und abgeschlossen durch nicht weniger als sechzehn Einzelarbeiten aus den Jahren 1878 bis 1920, deren Titel die „Lebensfahrten" auf S. 119/120 bringen.

Für Wagners universale Bedeutung mußte und muß ja bis heute und grade heute unter dem Ansturm undeutschen Kunstgeistes immer noch gekämpft werden. Aus einem solchen Gefühl innerer Verpflichtung gegen sich selbst und seine deutsche Mitwelt ist auch das große, die Universalität Schemanns neu bezeugende Werk „Cherubini"[3] hervorgegangen. Es handelt sich um eine rettende Wohltat, um die Wiederentdeckung und Wiederbelebung eines zu Unrecht vernachlässigten, fast vergessenen Meisters, den seine Zeitgenossen Haydn, Mozart und Beethoven, spätere deutsche Meister wie Weber, Schumann, Brahms, Bülow, Wagner hochschätzten, der, Italiener von Geburt, den Boden der Betätigung seiner glänzenden Gaben in Paris fand, der aber im Charakter seiner Musik, im Tiefsten und Innerlichsten seiner Kunst in Deutschland wurzelte. Und der ideale Zweck dieser von Schemann mit edler Wärme geschriebenen Biographie ist, dem zu Unrecht vergessenen Meister in Deutschland wieder eine geistige Heimat zu schaffen. Kaum nötig zu sagen, daß diese großangelegte Biographie ein anschauliches Bild des gesamten musikalischen Lebens der Zeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts, der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bietet, daß namentlich die Kirchenmusik dieser Zeit und des Schöpfers des c-moll-Requiems eine aufschlußreiche Belichtung erfährt.

Eine ähnliche Schuld der Vergessenheit der Gegenwart an die musikalische Vergangenheit hat Schemann durch sein biographisches Wirken für den deutschen Tondichter und Schriftsteller

[2] 1925. E. Matthes, Hartenstein i. Erzgebirge.

[3] Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1925.

Martin Plüddemann abgetragen. Schon die „Bayreuther Blätter" von 1880 hatten diesem Künstler, Menschen und Patrioten, der die große Linie der deutschen Gesangsballade über Carl Loewe hinaus schaffend und als Sänger gepflegt hat, ein Lorbeerreis gewunden. „Über den Horizont des landläufigen Musikers hinaus strebte er einer großen universellen Bildung zu." Dieser Bedeutung des am 8. Oktober 1897 von uns geschiedenen Tonmeisters wird das Lebensbild „Martin Plüddemann und die Deutsche Ballade"[4] in vollem Maße gerecht, an dessen Schluß die Gesamtbedeutung des Tonmeisters in die Sätze zusammengefaßt wird: „Herb und ernst gestaltet die Gegenwart. So wünscht sich's Plüddemann, der Mannhafte, Deutsche, von seiner Zeit. Er wollte das Feminine aus der Kunstkultur gebannt wissen und Werke von Siegfriedischer Natur dem Volk zum Eigentum hinterlassen."

Solch Urteil über Plüddemann gilt auch mutatis mutandis für unseren achtzigjährigen universalen Schriftsteller und Wissenschaftler Ludwig Schemann, dem nichts Menschliches fremd oder fern ist, an den jede Verkennung, jede falsche geistige Einschätzung geistig bedeutender Erscheinungen fordernd herantritt, weil sie ihn zur Aufklärung, Berichtigung, zur Rettung unschätzbarer Werte für sein deutsches Volk aufrufen. Mag ihm an seinem Ehrentage und darüber zeitlich hinaus der Dank weitester Kreise, der besten Teile des deutschen Volkes werden!

Gerüchte um Paganini.

Zur 150. Wiederkehr seines Geburtstages am 27. Oktober 1932.

Von Rolf Sandek, Dessau.

Zum Hohne aller Rechner und Tüftler wischt das Genie alle Pläne der Klugen vom Tisch, geht eigene Wege und schafft neue Grundlagen für die Zukunft. 150 Jahre sind verflossen, und keiner hat es vermocht, das zu erweitern, was Signor Paganini, der Teufelsgeiger, an Technischem geschaffen hat. Er war ein in seiner Sphäre seltenes und seltsames Phänomen. Kein Wunder, wenn man ihn wegen seiner diabolischen Kunststücke des Bundes mit dem Teufel verdächtigte. Es ist der Forschung bisher nicht gelungen, jene geheimnisvolle Lücke in seinem Leben zu deuten, während der er sich den Blicken der Welt ganz zu entziehen wußte und die den Anlaß zu den phantastischsten Gerüchten über ihn gab. Wieviel davon seinem Hang zur Reklamesucht oder den Denunzierungen hämischer Neider zuzuschreiben ist, blieb ungewiß. Nur dann und wann legte er Widerspruch dagegen ein. So ermächtigte er 1831 Fétis dazu, folgenden Brief in der „Revue musicale" aufzunehmen, der im Original, in französischer Sprache, in Wasielewskis „Die Violine und ihre Meister" enthalten ist. Ich übersetze ihn wie folgt:

„Mein Herr,

es sind mir so viele Beweise des Wohlwollens vom französischen Volke gegeben worden, es hat mir so viel Beifall gespendet, daß ich wohl an die Berühmtheit glauben muß, die mir, wie man sagt, nach Paris vorausgegangen ist, und daß ich in meinen Konzerten nicht zu sehr unter meinem guten Rufe geblieben bin. Aber wenn mir in dieser Hinsicht einiger Zweifel bleiben würde, würde er durch die Sorgfalt zerstreut werden, die ich Euren Künstlern, welche mich abbilden, anmerke, und durch die große Anzahl von Bildern, ähnlich oder auch nicht, die die Mauern Eurer Hauptstadt schmücken. Doch, mein Herr, auf diese schlichten Bilder beschränken sich meine Betrachtungen keineswegs, denn als ich eines Tages in den Boulevards des Italiens spazieren ging, sah ich bei einem Kupferstichhändler eine Lithographie, die „Paganini im Gefängnis" darstellt. Nun, sagte ich mir, das sind ehrenwerte Leute, die nach Basil's Art gewisse Verleumdungen zu ihrem Nutzen ausbeuten, denen ich seit dem 15. Jahre ausgesetzt bin. Dennoch betrachtete ich lächelnd den Scherz in allen Einzelheiten, die die Einbildungskraft des Künstlers ihm eingegeben hat, als ich bemerkte, daß sich eine größere Menschenmenge um mich gebildet hatte und daß jeder, indem er meine Gestalt mit derjenigen des jungen Mannes auf der

[4] Gustav Bosse, Regensburg, „Deutsche Musikbücherei" Bd. 57.

Lithographie verglich, feststellte, wie sehr ich mich seit der Zeit meiner Gefangenschaft verändert hätte. Ich begriff nunmehr, daß die Sache von diesen Leuten für wahr gehalten wurde, die Ihr, wie ich glaube, Maulaffen nennt, und ich sah, daß die Spekulation nicht schlecht war. Es ging mir durch den Kopf, daß ich, da ja jedermann leben muß, den Zeichnern, die sich mit mir beschäftigen wollen, selbst einige Anekdoten liefern könnte: Geschichten, aus denen sie das Motiv neuer Possen schöpfen könnten, ähnlich dem, von dem hier die Rede ist. Aus dem Grunde, diese der Öffentlichkeit übergeben zu können, bitte ich Euch, mein Herr, meinen Brief in Eurer Zeitschrift «Revue musicale» einzurücken. — Diese Herren haben mich im Gefängnis abgebildet, aber sie wissen nicht, was mich dorthin gebracht hat, und hierüber sind sie beinahe ebensowenig instruiert wie ich und alle die, die die Anekdoten verbreitet haben. Es gibt darüber mehrere Geschichten, welche ebensoviele Kupferstichmotive ergeben könnten. Zum Beispiel hat man gesagt, daß ich meinen Nebenbuhler, den ich bei meiner Geliebten überraschte, in tapferer Art hinterrücks getötet hätte, in einem Moment, wo er kampfunfähig war. Andere haben behauptet, daß ich meine wütende Eifersucht an meiner Geliebten selbst ausgelassen hätte; aber sie stimmen nicht überein in der Art und Weise, mit der ich ihrem Leben ein Ende bereitet haben soll. Die einen meinen, daß ich mich eines Dolches bedient hätte; die andern, daß ich mich an ihren Giftqualen hätte freuen wollen. Endlich hat ein jeder die folgende Begebenheit seiner Phantasie entsprechend ausgeschmückt. Die Lithographen könnten sich derselben Freiheit bedienen! Es war in Padua, ungefähr vor fünfzehn Jahren. Ich hatte dort ein Konzert gegeben und hatte mich mit Erfolg hören lassen. Am folgenden Tage saß ich an der table d'hôte als der sechzigste Gast, und ich war nicht bemerkt worden, als ich in den Saal trat. Einer der Gäste erging sich in schmeichelhaften Worten über die Begeisterung, die ich am Vorabend hervorgerufen hatte. Sein Nachbar verband seine Lobrede mit der seinen und fügte hinzu: Die Fertigkeit Paganinis braucht nicht wunder zu nehmen; er erlangte sie während seines achtjährigen Aufenthaltes im Kerker, in dem er weiter nichts hatte als die Violine, um seine Gefangenschaft zu versüßen. Er wurde zu dieser langen Gefängnishaft verurteilt, weil er einen meiner Freunde, der sein Rivale war, feige, meuchlings ermordet hatte. Jeder, wie Ihr Euch denken könnt, entsetzte sich über die Ungeheuerlichkeit des Verbrechens. Nun nahm ich das Wort, und, indem ich mich an den Betreffenden, der meinen Lebensweg so gut kannte, wandte, bat ihn, mir anzugeben, in welchem Ort und zu welcher Zeit sich das Ereignis zugetragen hätte. Aller Augen richteten sich auf mich. Denkt Euch das Erstaunen, als man in mir die Hauptperson dieser tragischen Geschichte erkannte! Wie kam der Erzähler in Verlegenheit! Er war nicht mehr der Freund dessen, der umgekommen war; er hatte davon erzählen hören — — — man hatte ihm versichert — — er hätte geglaubt — — — aber es sei unmöglich, daß man ihn getäuscht hätte — — — Hier seht Ihr, mein Herr, wie man mit dem Rufe eines Künstlers sein Spiel treibt, weil die zur Trägheit neigenden Menschen nicht glauben wollen, daß er ebensogut in der Freiheit, in seinem Zimmer, hat studieren können wie hinter den Riegeln. — In Wien stellte ein noch lächerlicheres Gerücht die Leichtgläubigkeit einiger Enthusiasten auf die Probe. Ich hatte dort die Variationen, die «Le Streghe» (Hexentanz) betitelt sind, gespielt, und sie hatten großen Erfolg gebracht. Ein Herr, wie man ihn mir beschrieb, mit bleicher Gesichtsfarbe, von melancholischem Aussehen, mit erleuchtetem Blick, versicherte, daß er nichts gefunden hätte, was an meinem Spiel begeistern könnte, denn er hätte, während ich meine Variationen durchführte, den Teufel genau neben mir stehen sehen, wie er meinen Arm und Bogen führte. Seine verblüffende Ähnlichkeit mit meinen Zügen bewiese zur Genüge meine Abstammung; er wäre rot gekleidet gewesen, hätte Hörner am Kopfe und den Schwanz zwischen den Beinen gehabt. Ihr seht, mein Herr, daß es bei einer solchen Kleinmalerei keine Möglichkeit gab, die Wahrheit des Vorfalles anzuzweifeln; auch waren viele Leute überzeugt, daß sie hinter das Geheimnis meines Könnens gekommen seien. — Lange Zeit wurde meine Ruhe durch diese Gerüchte zerstört, die man auf meine Rechnung ausbreitete. Ich schickte mich an, deren Albernheit zu beweisen. Ich wies darauf hin, daß ich vom vierzehnten Jahre an nicht aufgehört hätte, Konzerte zu geben und vor den Augen des Publikums zu sein; daß ich sech-

zehn Jahre lang als Orchesterleiter und Musikdirektor am Hofe zu Lucca angestellt gewesen sei; daß, wenn es auf Wahrheit beruhte, daß ich acht Jahre im Gefängnis festgehalten worden wäre wegen der Ermordung meiner Geliebten oder meines Rivalen, dies folgerichtig schon vor meinem öffentlichen Auftreten geschehen sein müsse, was bedeuten würde, daß ich schon mit sieben Jahren eine Geliebte oder einen Nebenbuhler gehabt hätte. Ich berief mich in Wien auf das Zeugnis des Gesandten meines Landes, der erklärte, mich seit nahezu zwanzig Jahren in einer Stellung, wie sie sich für einen rechtschaffenen Menschen schickt, zu kennen, und es gelang mir so für kurze Zeit, die Verleumdung verstummen zu machen; aber es bleibt immer davon etwas haften, und ich bin nicht überrascht gewesen, sie hier wieder zu finden. Was kann man da tun, mein Herr? Ich sehe keinen anderen Ausweg, als mich darein zu fügen und die Boshaftigkeit auf meine Kosten gewähren zu lassen. Ich glaube jedoch, bevor ich schließe, Euch noch eine Geschichte mitteilen zu müssen, die Anlaß zu ungerechten Gerüchten gegeben hat, auf meine Rechnung ausgebreitet. Hier steht sie: Ein Geiger namens D....i, der sich 1798 in Mailand aufhielt, verband sich mit zwei Männern, die einen schlechten Lebenswandel führten, und ließ sich überreden, mit ihnen nachts ein Dorf aufzusuchen, um dort den katholischen Pfarrer zu ermorden, der in dem Rufe stand, viel Geld zu besitzen. Glücklicherweise fehlte einem der Schuldigen im Augenblicke der Ausführung das Herz, und er verriet seine Komplizen. Die Gendarmen begaben sich an die Stelle und bemächtigten sich D....is und seines Begleiters grade in dem Moment, wo sie bei dem Geistlichen ankamen. Sie wurden zu zwanzig Jahren Gefängnis verurteilt und in einen Kerker gebracht. Aber der General Menou gab, als er Gouverneur von Mailand geworden war, dem Künstler nach Ablauf zweier Jahre die Freiheit wieder. Haltet Ihr es für möglich, mein Herr, mit diesem Hintergrund hat man meine ganze Lebensgeschichte ausgeschmückt! Es handelte sich um einen Geiger, dessen Name auf *i* endigt. Das mußte natürlich ausgerechnet Paganini sein! Der Mörder wurde zu demjenigen meiner Geliebten und meines Rivalen; und ich war es, von dem man behauptet, er sei ins Gefängnis geworfen worden. Nur weil man mir andichten wollte, ich hätte meine neue Art, die Violine zu spielen, dort entdeckt, erließ man mir aus Gnade die Ketten, die meinen Arm behindert hätten. Ich hebe hervor: Da man ja aller Wahrscheinlichkeit nach auch weiterhin hartnäckig hieran festhalten wird, ist es wohl besser, ich gebe nach. Mir bleibt dennoch eine Hoffnung: daß nämlich nach meinem Tode die Verleumdung willig ihre Beute freigeben wird und daß die, die sich so grausam an meinen Erfolgen gerächt haben, meine Asche in Frieden lassen werden. Nicolo Paganini."

Mag die Wiederkehr seines Geburtstages der Geschichtsforschung neue Anregung geben, das Rätsel um diesen seltsamen Mann vollends zu lösen!

Leopold Damrosch zum Gedächtnis!

Am 22. Oktober 1832, also vor hundert Jahren, wurde Leopold Damrosch in Posen geboren. Er studierte in Berlin Medizin, promovierte, um gleich darauf den Arztberuf mit der Laufbahn des Violinvirtuosen zu vertauschen. In Weimar kommt er in Berührung mit dem Kreis um Liszt, nach kurzer Tätigkeit als Konzertmeister an der von Liszt geleiteten Weimarer Hofkapelle geht er als Orchesterleiter nach Breslau. Hier hat er, besonders von 1862 bis 1871, als Dirigent des von ihm gegründeten Breslauer Orchester-Vereins wertvolle Pionierarbeit für die damalige Moderne, für Liszt, Berlioz, Richard Wagner, Schumann, geleistet. 1871 wurde er als Dirigent an den Gesangverein „Arion" nach New York berufen, durch Gründung der Oratorio und der Symphony Society, durch Veranstaltung großer Festspiele hat er für die Entwicklung des amerikanischen Musiklebens sehr viel getan. 1884 gründete er die Deutsche Oper in New York, die jahrelang in der neuerbauten Metropolitan Opera, dem größten und prächtigsten Opernhaus in New York, Wagners Werke in deutscher Sprache aufführte; aber im besten Beginnen fiel er, erst dreiundfünfzigjährig, am 15. Februar 1885 einer Lungenentzündung zum Opfer. C. H. B.

Zwei deutsche Opernkomponisten.

(Zum 25. Todestag Ignaz Brülls am 17. September und zum 100. Geburtstag Johann Joseph Aberts am 20. September.)

Von Edwin Janetschek, Prag.

Wer fremde Meister ehrt, darf auch der eigenen nicht vergessen. Des 25. Todestages Edvard Griegs, des nordischen Schumann oder Chopin, wie man ihn zu bezeichnen liebt, hat sich die musikalische Welt anfangs September liebreich angenommen und des Meisters in Musikaufführungen, Rundfunksendungen und Gedenkartikeln gedacht. Niemand aber hat sich daran erinnert, daß der Monat September auch das Andenken an zwei bedeutende deutsche Tonsetzer zu ehren gebietet, die über die Grenzen ihrer engeren Heimat hinaus künstlerisches Ansehen, zum Teil sogar internationalen Ruhm erlangt haben: Ignaz Brüll und Johann Joseph Abert.

Beide Tonsetzer sind aus den Sudetenländern gebürtig: Ignaz Brüll aus Proßnitz in Mähren, wo er am 7. November 1846 das Licht der Welt erblickte, Johann Joseph Abert aus Kochowitz in Nordböhmen, woselbst er am 20. September 1832 geboren wurde. Beide haben fern der Heimat gewirkt und ihr Leben beschlossen, Brüll in Wien, wo er am 17. September 1907, Abert in Stuttgart, wo er als Hofkapellmeister aus dem Leben schied. Beide Tonsetzer haben auf dem Gebiete der Oper ihre besten Werke geschaffen.

Der tondichterisch bedeutendere von den beiden ist Ignaz Brüll. Sein bedeutendstes Werk, die Oper „Das goldene Kreuz", hat ihm sogar internationalen Ruhm eingetragen. Mit dieser Oper hat Brüll nicht nur ein köstliches und erfolgsicheres Bühnenwerk geschaffen, sondern sich auch um die Entwicklung der deutschen Oper ein schönes Verdienst erworben, indem er der durch Lortzing kultivierten deutschen Spieloper neuen Aufschwung gab. Sie sicherte ihm darum auch einen bleibenden Platz in der Geschichte der deutschen Oper. Brülls Eigenart offenbart sich gerade in dieser Oper überzeugend: in der Vorliebe für Volkstümlichkeit, in der Klarheit und Einfachheit der Form, im melodischen Reichtum und in dem vornehmen, nie überladenen Stil. Der Erfolg des Werkes war im Auslande nicht geringer als an den deutschen Opernbühnen; es gehört heute noch zum Repertoirebestand der deutschen Operntheater. Mit seinen zahlreichen anderen Opern — der Meister schrieb deren im ganzen zehn — hatte Brüll weniger Glück; sie sind heute verschollen, nur noch die Oper „Gringoire" hat sich neben dem „Goldenen Kreuz" im Spielplan der deutschen Opernbühnen vorübergehend erhalten. Brüll begann seine musikalische Laufbahn als Konzertpianist und erntete in dieser künstlerischen Eigenschaft auf zahlreichen Konzertreisen im In- und Auslande große Ehren. Für seine Bedeutung als Opernkomponist spricht wohl am besten der Umstand, daß Brüll mit seinem Opernschaffen sogar bei dem gefürchteten Wiener Kritiker Hanslick Gnade fand, der ihm fließende und sangbare Schreibweise, Talent für maßvolle Komik, ein munteres Herz und einen offenen Blick für das theatralisch Wirksame und delikaten Klangsinn zugestand. Brüll hat sich übrigens auch auf anderen Gebieten der musikalischen Komposition erfolgreich betätigt. Eine große Sinfonie, drei Orchesterserenaden, zwei Konzertouvertüren, zwei Klavierkonzerte, ein Violinkonzert, viele Lieder und vor allem zahlreiche gehaltvolle und formschöne Kammermusikwerke bestätigen dies.

Auch Johann Joseph Aberts musikalische Bedeutung liegt auf dem Gebiete der Oper, wenn ihm auch nicht die gleichen bleibenden Erfolge beschieden waren wie Brüll mit seinem „Goldenen Kreuz". Aber die fünf großen Opern, die Abert schrieb, haben seinerzeit einiges Aufsehen gemacht und ihm die Anerkennung weitester Kreise eingetragen. Unter ihnen hatte die Oper „Astorga" den stärksten Erfolg. Auch Abert hat sich mit Glück auch auf anderen Gebieten der musikalischen Komposition versucht; zwei große Sinfonien, eine sinfonische Kantate „Columbus", mehrere Ouvertüren, Quartette und Lieder sind hier zu

nennen. Auch Abert begann seine künstlerische Laufbahn als Instrumentalist. Er bildete sich am Prager Musikkonservatorium als Kontrabassist aus und nahm gleichzeitig Unterricht in der Komposition bei W. Tomaschek, dem damaligen sogenannten Prager Musikpapst. Von Prag ging Abert nach Stuttgart, wo er es schließlich zum Hofkapellmeister brachte. Daß er sich auch um den Posten des Direktors am Prager Konservatorium bewarb, verdient anläßlich seines 100. Geburtstages als interessanteste Begebenheit auf seinen künstlerischen Lebenswegen in Erinnerung gebracht zu werden. Er bewarb sich damals (im Jahre 1866) gleichzeitig mit Friedrich Smetana um diese Stelle, wurde aber wie dieser abgewiesen. Der damalige Prager Musikkritiker und bedeutende Musikgeschichtsschreiber Dr. Ambros hatte für diese Direktionswahl ein eigenes umfangreiches Gutachten ausgearbeitet, in dem er auch Aberts künstlerische Fähigkeiten kritisch beleuchtete. „J. J. Abert, derzeit Orchestermitglied in Stuttgart," schrieb Ambros, „hat bloß in einem Brief vom 3. Mai 1865 dem Direktionsausschuß mitgeteilt, daß er gesonnen ist, in die Reihe der Bewerber um die neu zu besetzende Stelle eines Direktors des Prager Musikkonservatoriums einzutreten und bittet deshalb, diese seine Zuschrift als vorschriftsmäßige Anmeldung entgegennehmen zu wollen. Ein förmliches Einschreiten ist jedoch nicht weiter gemacht worden. J. J. Abert absolvierte Studien 1852 im hiesigen Konservatorium, als Zögling des Kontrabasses. Eine in eben jenem Jahre aufgeführte Symphonie in h-moll fand bei der Kammer wie beim Publikum den lebhaftesten Anklang — seitdem hat sich Abert durch seine Kantate „Columbus", seine Oper „Anna von Landsberg" usw. in Deutschland einen sehr geachteten Namen erworben und genießt auch in betreff seines ehrenwerten Charakters und seiner allgemeinen Bildung die allgemeine Achtung."

Kieler Bachfest — Dr. A. Huth — Zum „Zusatz von Dr. A. Heuß im Juli-Heft 1932".

Der nunmehr sich selbst richtende Vorstand des Verbandes Deutscher Musikkritiker.

In dem „Zusatz" im Juliheft (S. 617) ist auf Grund der Tatsache, daß der Vorstand des V. D. M. das Mitglied Dr. A. Huth nicht nur nicht aus dem Verband entfernt, sondern auch geschützt habe und ihn geradezu hätschle, über diesen Vorstand der Stab gebrochen worden. Jetzt tut er dies selbst, und zwar derart beweiskräftig, daß auch etwaige allerletzte Zweifel schwinden, er habe — bleiben wir bei diesem treffenden Ausdruck — etwas anderes als die „Geschäfte des Herrn Huth" besorgt. Es geschieht dies in dem auf S. 11—15 mitgeteilten Auszug aus dem Briefwechsel, den Prof. Stein in Sachen der Huthschen Kritik über das Kieler Bachfest mit dem Vorstand und besagtem Herrn geführt hat. Gerade weil dieser Auszug durchaus vom Interessenstandpunkt Herrn Huths unternommen worden ist, zeigt er umso nackter die ganze Behandlungsart des Vorstands auf, enthüllt er mit grauenhafter Deutlichkeit, wie deutsches Rechts-, Ehr- und Wertgefühl in Sachen der Musikkritik nicht nur ins Wanken geraten, sondern nahezu völlig geschwunden ist Hier nur das Allernotwendigste.

* * *

Was wir als Besucher des Kieler Bachfestes und als Leser der Huthschen Besprechung mit einem Blick erkennen mußten und was auch der Grund war, warum wir uns der Sache annahmen, war Folgendes: Herr Huth hat keineswegs etwa „sehr scharf" geurteilt, sondern er hat gelogen, klar erkennbar an Äußerungen, die feststellbaren Tatsachen widersprechen, mit subjektiver Kritik also nichts zu tun haben. Seit 1½ Jahren ist hier an dieser Stelle Herr Huth gröbster Lügen bezichtigt worden, nicht ein Wort wußte er zu erwidern, er klagte auch nicht, und wie flink laufen in einem juristisch greifbaren Fall gerade die jüdischen Herren zum Kadi. Folgerung: Der Verband schützt auch heute noch schon vor 1½ Jahren

als Lügner abgeſtempelte Verbandskritiker. Klipp und klare Frage: Betreffen derartige Feſtſtellungen die Berufsehre eines Kritikers oder nicht?

* * *

Als einziges Konkretum für die „ungenügende Vorbereitung" des Feſtes weiß Hr. Huth das Kammermuſikkonzert anzuführen. Beweis: Die „Mitwirkenden aus Kiel, Berlin und Leipzig hätten ſich kurz vor Beginn der Aufführung zur erſten Verſtändigung zuſammengefunden". Programm her, denn die bekannten Balken biegen ſich nur ſo. 1. Eine ganz einfache Trioſonate (Fleſch, Konzertmeiſter Trägner), 2. Goldbergvariationen (G. Ramin), 3. Solo-Lautenmuſik (H. Neemann), 4. Schemelli-Lieder (A. Sottmann - Kiel), 5. Solo-Violinſonate (Fleſch) und 6. das c-moll-Konzert für Violine und Oboe mit Streichorcheſter, das einzige Werk, an dem Prof. Stein überhaupt etwas zu tun hatte. Die Aufführung, der übrigens Hr. Huth gar nicht beigewohnt haben ſoll, verlief tadellos. Hat man Worte? Ein faſt reines, ausgeſprochenſtes Soliſtenkonzert, das den Feſtdirigenten als ſolchen nicht im geringſten betrifft — oder ſollte etwa Stein z. B. Fleſch die g-moll-Sonate „vorbereiten" helfen! — gibt den Beweis für die „ungenügende Vorbereitung" des Feſtes. Nützt nichts, der Deutſche wird gehängt! Das Sauberſte aber! Hr. Huth ſchreibt dies nicht etwa dem Vorſtand, der ſeinem Abſalom liebreicher gegenüberſteht wie weiland David dem ſeinigen, ſondern ausgerechnet dem, der wie keiner um die Zuſammenſetzung des Programms Beſcheid wußte, nämlich Prof. Stein ſelbſt! Auch hier ſteht man vor unüberbrückbaren Gegenſätzen!

* * *

Große Augen werden, ſo ihnen nicht die Zornesröte in die Wangen ſteigt, die deutſchen Muſiker bei der Mitteilung machen, daß der Vorſtand an Prof. Stein das Anſinnen ſtellte, mit Herrn Huth ſich mündlich auszuſprechen zwecks Beſeitigung des „letzten Stachels". Verſöhnende Umarmung bei bengaliſchem Feuer: Vergib mir, wie ich dir vergebe. Herr Huth iſt, nebenbei geſagt, 25 Jahre, und hat ſeine Zugehörigkeit zur deutſchen Muſik durch eine Diſſertation über Muſikinſtrumente des — Ober-Turkeſtan erwieſen! Natürlich hat Stein dieſes die deutſche Muſikerehre verletzende Anſinnen abgelehnt, und zwar zur höchſten Verwunderung dieſes deutſchen Vorſtandes, denn er machte den Vorſchlag wiederholt. Übrigens hat Stein im Verkehr mit dem Vorſtand große Fehler gemacht. Gründe: Sein prächtiges, aber naiv unbewehrtes Deutſchtum und die beſtimmte Annahme, es mit einem deutſchrechtlich denkenden und nicht jüdiſch „relativierenden" Vorſtand zu tun zu haben. So gelang es auch glücklich, Stein in der „Lotte Leonard-Angelegenheit" ins Unrecht zu ſetzen. Wie er heil aus dieſer gekommen wäre, ſei in zwei Worten aufgezeigt. Für Hrn. Huths Kritik gibt's nämlich nur zwei Erklärungen. Entweder log er aus reiner Luſt am „Fabulieren", und iſt dann als Kritiker unmöglich, oder aber er handelte aus beſtimmten, außerkünſtleriſchen Beweggründen. Ob gerade Fr. Leonard, die ihre Nichtverpflichtung am Kieler Feſt dem „Antiſemitismus" Profeſſor Steins zuſchrieb — Brief an den damaligen Vorſitzenden der Bach-Geſellſchaft — dahinter ſteckte oder ſonſtwer oder ſonſtwas, was geht das einen an. Bitte zwiſchen den zwei angegebenen Gründen zu wählen!

* * *

Weiterhin iſt für das ganze Vorgehen des Vorſtandes bezeichnend, daß er in dem ganzen ausgedehnten Schriftſtück nicht eine einzige kritiſche Äußerung Herrn Huths mitteilt, nicht einmal die, um die es vor allem geht (Häufung peinlicher Entgleiſungen). Den Leſern dieſer nunmehr „Muſikkritik" betitelten „Mitteilungen" wird alſo in abſichtlichſter Weiſe der ganze Tatbeſtand unterſchlagen. Damit auch gerade die Mitglieder des Verbandes — an ſie wenden wir uns auch beſonders — wiſſen, worum es ſich eigentlich handelt, ſei die Leporelloliſte von Steins Vergehen nochmals in aller Kürze mitgeteilt: Unzureichende Vorbereitung, Folge davon: Häufung peinlicher Entgleiſungen, Stein, in Kiel offenbar ſtark überſchätzt, iſt — nach dieſen Aufführungen zu ſchließen, kein durchaus zuverläſſiger Führer, läßt Geſtaltungsvermögen und Präziſion vermiſſen, dauernde Tempoſchwankungen, in langſamen Partien Schleppen, in raſchen

Sätzen derart getrieben, daß selbst erprobte Sänger außer Atem kamen, Wiedergabe der Messe beinahe als unwürdig zu bezeichnen. — Bescheidene Frage an alle deutschen Musiker und Kritiker: Hat's in Deutschland jemals einen unfähigeren Dirigenten von Namen gegeben?

* * *

Was weiß nun der Vorstand zur Entlastung seines Schützlings vorzubringen? „Mindestens eine peinliche Entgleisung und manche bedenkliche Schwankungen." Das ist alles, angesichts eines Festes von gegen zwanzig Stunden Musikdauer! Fast ein Nichts, wenn's wirklich so ist, noch weniger aber, wenn ich als Ohrenzeuge mit Nachdruck aussage, daß das zweimalige Ansetzen der Buxtehudischen Abendmusik keineswegs peinlich empfunden und wohl den wenigsten Hörern bewußt wurde.

Und Herr Huth? Welche Zensur erhält er? Wir sagen, die allerbeste, wenn es sich, wie doch die Meinung des Vorstandes sein muß, um ein ungenügend vorbereitetes und bis zum Unwürdigen schlecht geleitetes Fest handelt. Nichts Förderndere und Mutigeres, als wenn ein Kritiker minderwertige Veranstaltungen, die von der ganzen übrigen Presse glänzend beurteilt werden, „sehr scharf" anfaßt. Und „sehr scharf", um kein Jota mehr noch weniger, hat Herr Huth nach dem Urteil seines väterlichen Vorstandes geurteilt. Sein Ehrendiplom für seine mutige und charaktervolle Tat hat er auch gleich weg: es ist das zu seiner Glorifizierung zusammengestellte und herausgegebene Schriftstück in der Zeitschrift „Musikkritik". Kein junger Musikkritiker wird sich rühmen können, jemals eine glänzendere Empfehlung erhalten zu haben. Kein Wort mehr als: Eine „sehr scharfe" und eine „erlogene" Kritik sind für diesen äußerst kritischen Vorstand der gleiche Begriff. Frage: Hat er sich selbst gerichtet oder nicht?

* * *

Meine Herren vom Vorstand, Sie haben in Ihrer Erklärung gegen mich auch meine „Gesinnung" angegriffen. Auf diesem Gebiet bin ich eigentlich sehr empfindlich[1], glauben Sie mir aber, daß ich kaum einmal etwas gegen mich — und es ist nicht ganz so wenig — mit größerem Vergnügen gelesen habe. Lassen Sie mich aber sagen, was mir dieses Vergnügen noch erhöhte. Es kam mir Folgendes in den Sinn: Als Richard Wagner — es war wohl in Wien — von der Kritik in der lieblichsten Art, wohl so à la Huth, angegriffen wurde, sagte ihm ein Bekannter zur Entschuldigung der Presse: Meister, Sie dürfen nicht vergessen, die Kritiker wissen, daß Sie die Presse hassen. Darauf Wagner: Was, ich die Presse hassen! Sagen Sie ihr, ich verachte sie! — Was kann ich dafür, daß mir die Anekdote bei dieser Verbandslektüre wieder in den Sinn kam? Dr. Alfred Heuß.

Zusatz von Dr. Fritz Stege zum „Verband Deutscher Musikkritiker".

Wie unsere Leser wissen, hat der Verband Deutscher Musikkritiker gegen mich den Vorwurf des Plagiats erhoben. Auf Grund einer von mir geforderten preßgesetzlichen Berichtigung, die in Nr. 40 der Verbandsmitteilungen abgedruckt wurde, hat die Schriftleitung den Vorwurf des Plagiats fallen lassen. Dieser reichlich blamable Rückzug eines Verbandsvorstandes, der in der Wahrung einer objektiven Haltung seinen Mitgliedern gegenüber eigentlich richtungweisend sein sollte, wäre zu vermeiden gewesen, wenn sich der Vorstand rechtzeitig mit mir über die Vorgeschichte dieses sogenannten Plagiats ins Einverneh-

[1] Weil Sie's absolut so wollen, will ich doch Ihren gesinnungstüchtigen Hinweis, ich sei wegen einer brieflich geäußerten „üblen Nachrede", die Herren Aber und Brecher betreffend, „gerichtlich bestraft" worden, ergänzen, weil die Angelegenheit immerhin etwas mit Gesinnung zu tun hat. Vorerst aber noch: Sie verdanken den Hinweis doch sicher Ihrem Mitglied Dr. Max Unger-Leipzig, dem ich die „üble Nachrede" ebenfalls, neben andern, verdanke? Nun weiter: Der Vergleich war soweit fix und fertig und eigentlich sehr günstig; ich hätte mich nur bei den Gegnern auch zu entschuldigen gehabt. Das ging mir wider den Strich, und ich wurde „gebußt", wie man in Süddeutschland und in der Schweiz so schön sagt. Was mich zeitlebens freuen wird. Geld verschmerzt sich, ein gewisses „Anderes", bei unsereinem wenigstens, aber nicht.

men gesetzt hätte. Da dies nicht geschehen ist, so bleibt an dem Vorstand der Geruch der Parteilichkeit und Voreingenommenheit haften, der die Richtigkeit der von Dr. Alfred Heuß in seinem „Zusatz" niedergelegten Anschauungen bekräftigt.

Die Schwäche seiner Position sucht der Verbandsvorstand nunmehr dadurch zu bemänteln, daß er den Schwerpunkt seiner Angriffe auf meine „Kulturkorrespondenz für Musik" verlegt. Soweit der Verband meine Korrespondenz mit den kritischen Elaboraten eines Herrn Huth auf eine Stufe stellt, zwingt er den Lesern in Entstellung des wahren Sachverhalts den Eindruck auf, als verfolge meine Korrespondenz den gleichen Zweck wie die Schreibereien des Herrn Huth. Ich würde mich für die Ehre bedanken, in die Fußstapfen des kritischen Massenfabrikanten Huth zu treten. Das Gegenteil ist der Fall. In den vier Jahren ihres Bestehens hat meine Korrespondenz noch niemals eine „Musikkritik" gebracht, sondern lediglich kulturkritisches Material. Diese Tatsache war dem Kritikerverband wohl bekannt (vergl. Dr. Heuß: „Was ist ein Gewerbekritiker?" in ZFM, 1931, S. 600). Wir haben also abermals Veranlassung, die parteiische, tendenziöse Haltung dieses Verbandes festzunageln, der sich trotz seiner, jeder Berufsethik Hohn sprechenden Einseitigkeit für die Standesvertretung des Musikkritikers hält, ohne anzugeben, wieviele namhafte Musikkritiker dieser Verbandsmumie bereits den Rücken gekehrt haben. Die unsere Polemik kommentierenden freiwilligen Zuschriften führender Zeitungen und bekannter Musikkritiker fällen ein vernichtendes Urteil über den Kritikerverband. Sollte aber der Satz im Mitteilungsblatt „Der „Verband deutscher Musikkritiker" hat das Korrespondenzwesen stets als eine Gefahr für die öffentliche Urteilsbildung und für die Existenz der kritisierenden Persönlichkeit angesehen" eine grundsätzlich ablehnende Einstellung gegenüber dem Korrespondenzwesen schlechthin bedeuten, so sind nicht wir, sondern der „Verein der deutschen Korrespondenzverleger", Sitz Berlin, zuständig, um diese Anwürfe gegen ein auch von Musikredakteuren gern benutztes Korrespondenzmaterial zurückzuweisen.

Worauf der Verband aber nicht eingegangen ist, das ist meine Feststellung in Heft 7 ZFM, daß Herr Huth den unberechtigt gegen mich erhobenen Vorwurf des Plagiats in gehässiger Absicht den Zeitungen meines Arbeitskreises übermittelt hat. Da der Verband diese Gesinnung mit seinem Namen deckt, ohne mir von einem erfolgten Widerruf dieser böswilligen Behauptung Mitteilung zu machen, richtet sich diese beispiellose Unsachlichkeit des Verbandes im Urteil der Öffentlichkeit von selbst.

Zum Schluß habe ich dem Verband für den Abdruck meiner Satire „Der neue Musikkritiker" aus meiner Korrespondenz zu danken. Eine Satire, die auf Grund von Tatsachenmaterial die Auswüchse des Kritikerwesens geißelt. Daß der Verbandsvorstand sittliche Entrüstung über diese Skizze heuchelt, zeigt nur, wie tief er sich von dem Inhalt getroffen fühlt. Und weiter hätte ich nichts, aber auch gar nichts hinzuzufügen. Dr. Fritz Stege.

Musikalischer Briefkasten.

Redigiert von K. ter Murr.

„Meine Aufgabe ist ernst — gerade darum mache ich Spaß, wo's immer angeht". Hans von Bülow.

System Energetos. Nein: das ist keine Unterweisung, kein Lehrbuch für anarchistische Pantoffelhelden (Postlagernd unter „Kraftmair II") sondern ein unfehlbares, nie dagewesenes, nie zu übertreffendes System: selbst Mümmelgreisen über Nacht das Klavierspielen beizubringen. Daran ist nicht zu „ritteln"! Oder „ritteln" Sie etwa noch nicht?!

M. M. 48. Nein: ein Metronom ist kein Wecker für Schläfrige.

Idealist. Warum für einzelne Operninszenierungen manchmal 30—40 000 RM. und mehr ausgegeben wird, wo — wie Sie meinen — das Geld für andere Dinge der Musikpflege: Volksmusikbüchereien, Arbeitsbeschaffung für erwerbslose Musiker usw. usw. notwendiger und frucht-

barer angelegt sei? — Solche Fragen sind unzulässig; denn haben wir nicht eine Volksmusikkultur!?

Ratlos. Warum Sie manche Musikwerke nicht verstehen können? — Der Philosoph Lichtenberg meint: „Wenn eine Partitur und ein Kopf zusammenstoßen und es klingt hohl, so braucht noch nicht die Partitur daran schuld zu sein."

Ariadne. Sie meinen, das Textbuch zur „Ariadne" sei von E. T. A. Beer-Hofmannsthal von Fallersleben? Wohl kaum, denn zu einer guten Sache ist ein Autoren-Kollektiv nicht vonnöten.

Radiot. Warum sehr oft im Rundfunk Leute über Musik sprechen, die keine Ahnung davon haben? — Kleiner Schäker: ist das denn an manchen Zeitungen nicht auch der Fall?!

Tantalus. Was schlimmer wäre als eine Sängerin ohne Stimme? — Zwei Sängerinnen ohne Stimme.

Leipzig. Wonach das Saxophon benannt wurde? — I wo, nicht etwa nach dem Instrumentenbauer Sax, sondern seiner Heimat: Sachsen!

Naive. Welche Noten den größten Wert haben? — Die Banknoten. — Und welche oft geringen? — Die diplomatischen Noten. ...

Optimist. Sie haben recht: Die Leier ist mächtiger als das Schwert.

Snob. Ich fürchte, Sie haben die reizende Anekdote, die Sie uns mitteilen, nicht ganz verstanden. Wir wollen sie nach der Darstellung Hermann Suters, des verstorbenen Schweizer Komponisten, unsern Lesern aber nicht vorenthalten: War da ein Beethoven-Schwärmer, der sich mit seinem Rat unentbehrlich dünkte und sich also an den Musikdirektor wandte: „Hören Sie mal, Herr Musikdirektor: Warum immer die Modernen! Bringen Sie lieber nur Beethoven, von dem können sie alle nur lernen. Ja, Beethoven! Von dem kenne ich jeden Takt; gings nur allen so!" — Der Musikdirektor: „Natürlich bringe ich auch Beethoven; nächstens kommt die „Eroica". — Der Beethovenfreund, begeistert: „Das ist schön! Herrlich! Was singt sie denn?" —

Ich fürchte, Sie haben die reizende Anekdote nicht ganz verstanden, wenn Sie abschließend so voller Schadenfreude bemerken: die beethovensche Oper mit dem Mädchennamen hieße doch „Leonore". —

Ente. Es dürfte doch zweifelhaft sein, ob wirklich Hindemith an einer Vertonung von Shakespeares „Maß für Maß" arbeitet, einem neuen Lehrstück, das Reinhard im Oktober im Münchener Hofbräuhaus inszenieren will.

Famulus in Nöten. Es wäre besser: Sie steckten mit Kopf und Händen, mit Leib und Seele in Nöten! Sonderbare Frage: ob es einen „Leitfaden der Musikkritik" gäbe? Da der Schwager Ihres Onkels Verleger des „Bubbelsdorfer Generalanzeigers" sei und Sie bald Ihr Käsegeschäft verkaufen wollen, weil besagter Schwager Ihres Onkels Sie als Musikkritiker „berufen" will. Gerechterweise und zum Heile der Kunst müßte ich. .. Aber da der Schwager Ihres Onkels mächtiger ist, als die noch nicht bestehenden Gesetze und — Notverordnungen. ... Sie also bald verantwortungsvoller Scharfrichter der Musik, des Musiklebens und erleuchteter Türmer der Musikpflege sein werden (ohne daß man Sie ins Zuchthaus stecken könnte), will ich, damit die Sache nicht allzusehr leidet, Ihnen wenigstens das Wichtigste verraten.

Da ist vor allem das schmückende Beiwort, dem bekanntlich schon Homer seine plastische Sprache verdankt. Es gibt da eine hochheilige Tradition, und ich beschwöre Sie: ändern Sie nichts freiwillig oder verwechseln Sie nichts unfreiwillig! Zwischen dem Abwiegen von Schweizer und Limburger Käse können Sie ja nachstehendes Klischee gut auswendig lernen. Es wird Ihnen in Fleisch und Blut übergehen, füllt die Zeilen und macht das Denken überflüssig. Also: Die schluchzenden Geigen, die perlende Flöte, der pochende Baß, die keusche Oboe, die dröhnende Pauke, die majestätische Orgel, der helle Sopran, der sonore Alt, der strahlende Tenor, der füllige Baß. — Vergessen Sie nicht: schmetternde Trompeten; Trompeten säuseln selten. Tuben werden nicht nur für Zahnpasta, sondern seit Wagner (um Gotteswillen: nicht bei

Bach!) auch im Orchester gebraucht. Wenn Sie sie noch nicht genau kennen und Sie sehen etwas blinken und die Köpfe der Musiker rot werden, dann sprechen Sie einfach von einem „grandiosen Blech". Vergessen Sie nicht: „grandioses Blech"!; Sie charakterisieren sich selbst damit am besten. A propos: bei „grandioses Blech" „ringt sich (meistens) das Thema sieghaft durch". Wodurch? Ach, das fragt Sie keiner. In solchem und ähnlichen Fällen empfehle ich Ihnen als schlagendste Erwiderung: „Wie, das wissen Sie nicht?" — Natürlich, dann weiß man es.

Nur noch einige kleine Winke, denn die Beantwortung Ihrer Fragen geht fast über die Begrenzungen des „Musikalischen Briefkastens" hinaus. Da ist vor allem: Da Sie kein Gesicht haben, leihen Sie sich eins; d. h. urteilen Sie nicht einfach danach, ob das Kunstwerk, die Kunsttat Qualität hat oder nicht, sondern werten Sie alles von einer „Richtung" aus. Nur müssen Sie aufpassen, daß Sie wandlungsfähig bleiben und immer die jeweils moderne Richtung erwischen! Es hebt Ihr Ansehn auch außerordentlich — und der Verleger des „Bubbelsdorfer Generalanzeigers" wird Ihnen Dank dafür wissen —, wenn Sie nur anders schreiben als Ihre Kollegen, um jeden Preis anders und nur nicht von der Sache selbst. Vergessen Sie nicht: Sie und nicht Kunst und Künstler sind Mittelpunkt der Kritik! Und hier dürfen Sie zum erstenmal ehrlich sein: Sie glauben nicht, was sich das Publikum alles gefallen läßt. —

Und ein letztes: Das Wichtigste sind natürlich die Sinfoniekonzerte und Opern-Premièren; da müssen Sie sich doch schon etwa eine Stunde nach Beginn sehen lassen; mit einem möglichst großen Stift das Programmheft temperamentvoll glossieren; ab und zu mitsummen; wenn's Ihnen nicht ganz tonrein erscheint, laut „fis!" rufen und schließlich mit sorgenvoller Miene den Saal verlassen. Handelt es sich um andere Veranstaltungen als diese, dann genügt es, wenn Sie gelegentlich hineinschauen (das kennen Sie doch schon alles!), oder wenn Sie Ihre klavierstundengebildete Nichte als „Gewährsmann" entsenden.

Und so weiter! Ad multos annos!

Übrigens: Wenn das Käsegeschäft seinen Mann nährt, dann hätte ich einige Reflektanten, wenn Sie es vor Ihrer „Berufung" verkaufen. Einige Musikkritiker — es sind Ideologen, die in ihrem Beruf eine strenge, ernste, schwere und heilig verantwortungsvolle Aufgabe sehen —, die bald daran zugrunde gehen, hätten beinahe Lust zu Ihrem heutigen, doch ehrenwerten Gewerbe.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Armin Knab: Drei Männerchöre („Feuerspruch", „Einsiedel", „Der Brandfuchs") — („Schlesische Sängerwoche", Breslau, November).

Serge Prokofieff: Orchestersuite in 4 Sätzen (Leipzig).

Rich. Strauß: Suite aus „Schlagobers" (Berlin).

Hermann Grabner: Bach-Variationen (Leipzig).

Hans Wedig: Kantate f. Chor u. Orch. (Freiburg i. Br.).

Hans Pfitzner: Sinfonie nach dem Streichquartett cis-moll.

Hans Chemin-Petit: Sinfonie (Dresden, unter Busch).

Gottfried Müller: Variationen und Fuge über ein deutsches Volkslied (Dresden).

Emil Peeters: Romantische Suite (Bochum).

Miklos Rozsa: Serenade für kleines Orchester (24. Okt., Budapester Philharmonie unter Ernst von Dohnanyi).

Roderich von Mojsisovics: Violinkonzert op. 40 fis-moll (Gerti Flor) — Leipziger Rundfunk, 27. Sept.).

Paul Graener: „Sinfonia brevis" (28. Okt., Dresden, Staatskapelle unter GMD Fritz Busch, nicht, wie früher gemeldet, Leipzig).

Hans Gál: „Violinkonzert (Dresden, Staatskap. unter GMD Busch).

Hermann Wetzler: „Symphonie concertante" (Dresden, Staatskapelle unter GMD Busch).

Bühnenwerke:

Fritz Kreisler: „Lissys Brautfahrt", Singspiel (23. Dez., Theater an der Wien).

Händel: „Julius Cäsar" in Neubearbeitung (Düsseldorf).

Franz Schreker: „Christophorus" und

Luzatto: „Judith" (Freiburg i. B.).

Hubay: „Anna Karenina" nach Tolstoj (Duisburg).

Darius Milhaud: „Die Entdeckung Europas".

Ernst Kunz: „Die Bremer Stadtmusikanten", ein Märchenspiel (Zürich).

Alexander Tscherepnin: „Die Hochzeit der Sobeïde" (Wiener Volksoper).

J. M. Erb: „Saxophon u. Co.", kom. Oper, und Louis Rudloff: „Die Toteninsel" (Straßburg).

C. H. Grovermann: „Medea", Erstlingsoper (Landesheater Gotha).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Jacob Gotawatz: „Morana", Nationaloper (Belgrad).

F. A. Cohen: „Der grüne Tisch", Tanzspiel von Kurt Jooß (Essen, 3. Sept.).

Konzertwerke:

Uuno Klami: „Windstärke 3" für Orchester (Helsinki, Finnland).

Walter Niemann: „Buddenbrooks-Zyklus" („Aus einem alten Pratizierhause") — (Rundfunk Berlin, 6. Sept.).

Max Hüttl: Ouvertüre zu „Der zerbrochene Krug" (Reichenberg).

Werner Trenkner: „2. Sinfonie" (26. Sept., Weimar. Leipziger Sinfonie-Orch. unter Leitung des Komponisten).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN.

KONZERTE GELEGENTLICH DER WESTDEUTSCHEN TAGUNG DES „KAMPFBUNDES FÜR DEUTSCHE KULTUR" IN DARMSTADT.

Der sehr verdiente westdeutsche Leiter des „Kampfbundes für deutsche Kultur" ließ es sich nicht nehmen, der Musik auf der Jahrestagung des Kampfbundes in Darmstadt einen breiten Raum mit reicher Anregung vermittelnden Werken der Vergangenheit und unserer Tage zu überlassen.

Den musikalischen Auftakt bildete eine Nachtmusik in dem stimmungsvollen Garten des Heylshofes. Heinrich Pfaff-Freiburg ließ, von dem vortrefflichen Kampfbundorchester und der ausdrucksvoll singenden Sopranistin Margerete Albrecht bestens unterstützt, mit Werken von Händel, Bach und Friedrich dem Großen Kostbarkeiten der Barockmusik lebendig erstehen. Pfaff bewährte sich am folgenden Tage weiter als umsichtiger Leiter von Bachs Bauerkantate „Mer hahn en neue Oberkeet". Mit viel Geschick sorgte Ernsthilmar Frommann für die szenische Aufführung auf der Festwiese des Jagdschlosses Kranichstein; als Solisten seien mit Auszeichnung die Sopranistin Ingeborg von Selzam und der Bassist Willi Schmitt genannt.

Den musikalischen Höhepunkt bildete das Festkonzert mit Werken zeitgenössischer deutscher Tonsetzer. Vorteilhaft führte sich Balthasar Bettingen mit einem Gambenkonzert ein, glückliche Anknüpfungen an das 18. Jahrhundert im ersten Satz, verinnerlichtes Musizieren im Adagio und musikantische Spiellust des abschließenden Allegro gracioso zu einem einheitlichen Ganzen formsicher fügend. Lukas Böttchers Sprache, in neuromantischer und impressionistischer Musik verwurzelt, ist eigenstark genug, um das Wagnis zu bestehen, „Von letzter Weisheit", Wk. 35, trotz des Vorbildes von Brahms nochmals für Bariton und Orchester musikalisch zu gestalten. Als ursprüngliche, eigenwillige Begabung erwies sich Hans Fleischer mit einem Konzert für Flöte, Klarinette und Streicher. Mehr auf Farb- und Klangwerte als auf Linearität bedacht ist Otto Wartisch, der sich in seinen drei Liedern aus „Des Knaben Wunderhorn" für eine Altstimme und Orchester durch geschicktes instrumentationstechnisches Können hervortat. Hans Sachßes Musik für Streichorchester ist eher durch Gefühlsüberschwang als durch Gefühlsschlichte, eher durch einen weiten Bau der Form als Formverdichtung gekennzeichnet. Sachße versteht es, seine aus romantischem Grundgefühl stammende Sprache zu hymnenartigen Sätzen wirkungsvoll zu steigern.

Heinrich Pfaff, der sich der Tonsetzer mit aller Liebe angenommen hatte, sei mit besonderer Anerkennung genannt. Hohes Können zeigten seine Mithelfer: Maria Maser-Schilling (Alt), Adolf Peermann (Bariton), Robert Grote (Gambe), Ludwig Wilk (Flöte) und Wilhelm Schütze (Klarinette). Wesentlichen Anteil an dem Gelingen des Konzertes konnte das verstärkte Kampfbundorchester beanspruchen. Die Veranstaltung, die über alle deutschen Sender übertragen wurde, fand verdientermaßen größten Beifall. Hervorzuheben ist noch der Vortrag „Deutschbewußte Musikpflege", in dem Professor Dr. Karl Hasse-Tübingen scharf die Zersetzungserscheinungen des heutigen Musiklebens beleuchtete und den Weg zu seiner Gesundung und damit zur Erneuerung und Erstarkung des deutschen Volkes wies. Der Vortrag bot somit eine wertvolle Ergänzung zu den praktischen Darbietungen des Kampfbundes für deutsche Kultur. —es.

KAMMERORCHESTERFEST ZU KASSEL.

Von Dr. Gustav Struck, Kassel.

Kammerorchesterfest in den hessischen Schlössern Wilhelmshöhe und Wilhelmstal und im Roten Palais zu Kassel. Als ernsthafter Versuch einer Bereicherung der Kammermusik im Kasseler Konzertleben war dieses zweitägige Fest mit seinen besonderen Darbietungen, die in Fortsetzung einzelner stimmungsvoller Abende im kerzenerleuchteten Wilhelmshöher Schlosse unter der Leitung von Dr. Robert Laugs eindrucksvoll durchgeführt wurden, schon ein bedeutsames Ereignis. Es war nicht wie die meisten derartigen Veranstaltungen Propaganda der sog. Neuen Musik, sondern stellte alte und neuzeitliche Kompositionen in den vornehmen Rahmen und die Stimmungsumwelt höfischer, lichtdurchfluteter und blumengeschmückter Prunkräume und erprobte so ihre Lebenskraft über die Zeiten hinweg in dem Zusammenklang verschiedenartiger Kammerkunst mit den optischen Reizen gesellschaftlicher Kultur. Es ergab sich von selbst, daß besonderer Wert auf die Erneuerung vergessener oder wenig beachteter Werke der vorklassischen Zeit oder der klassischen Nebenmänner gelegt war.

Neben Luigi Boccherini, dem italienischen Haydn, von dem eine flüssige, musikantisch-unbeschwerte C-durSymphonie und eine entzückend-naive frühe Programmusik mit dem „Aufziehen der militärischen Nachtwache in Madrid" geboten wurde, paradierte der Allerwelts-Telemann mit einer amüsanten, volkstümlich-launigen Tanzsuite des Rokoko, erwies sich der Venetianer Tommaso Albinoni, ein Zeitgenosse Vivaldis, in einem Cembalokonzert durchaus nicht als der Musikdilettant von philisterhaftester Trockenheit, als der er verschrien ist. In Marco Uccellinis kleinem humoristischem Genrestückchen „Die Hochzeit einer Henne mit einem Kuckuck" machte man die Bekanntschaft mit jenen ergötzlichen Instrumentalscherzen des siebzehnten Jahrhunderts, die ja schon in Farinas Hühnergackern herumspuken. Phil. Eman. Bachs interessantes Doppelkonzert für Cembalo und Hammerklavier, das stilgetreu auf Originalinstrumenten gespielt wurde, bot Katharina Ligniez und Richard Laugs Gelegenheit zu meisterhaftem klanglichem Wettstreit. Aber auch die klassischen Meister kamen zu Wort: Bach mit dem Ricercare aus dem „Musikalischen Opfer", Haydn mit einer frühen Programmsinfonie (Mit dem Hornsignal, Auf dem Anstand) und Mozart mit der herrlichen Haffner-Serenade.

Von der zeitgenössischen Moderne erzielte weder der gewandte Ernst Toch, dessen artistisch-geschicktes, klang-originelles Vorspiel zu dem Märchen „Die Prinzessin auf der Erbse" und exotische Stimmungsmalerei der „chinesischen Flöte" bestaunt wurden, noch der Neugotiker Wolfgang Fortner mit seinem neubachisch-tristanisierenden „Fragment Maria", um dessen schwieriges Solo sich Cläre von Conta ehrlich mühte, sondern Bernhard Sekles mit einer älteren, buntfarbigen Serenade den Haupterfolg. Auch einige von Georg Rothlauf virtuos gespielte Klavier-Intermezzi: Bela Bartoks Allegro barbaro und des im verwandten Ungarn Paul Kadosa primitive zweite Sonate, sowie die hübschen Spielereien von Eugene Goosens konnten nicht darüber täuschen, wie fremd und leer sich im Grunde diese eigenwilligen Gebilde einer hochmütigen Originalitätssucht und problematischen Zeitkunst ausnahmen in der stillen Feierlichkeit dieser erlesenen Räume und ihrer jahrhundertealten Kultur.

SALZBURGER FESTSPIELE.

Von Dr. Roland Tenschert, Salzburg.

Es war heuer wieder das gewohnte Bild, das Salzburg im Sommer bot; eher noch bunter, noch festlicher. Eine Rückwirkung der Not unserer Zeit, so sehr man sie gefürchtet hatte, blieb erfreulicherweise aus, erwies sich ja der Besuch besser als in den vergangenen Jahren.

Das künstlerische Programm bewegte sich in den gleichen Bahnen, die nun schon über mehr als ein Dezennium der Tradition festgelegt erscheinen. Bei den Orchesterkonzerten vermißt man freilich noch die künstlerische Hand, die die mannigfaltigen Einzeldarbietungen zu einem gerundeten Ganzen zusammenzustellen versteht. Hier herrscht wohl noch zu unumschränkt der Einzelwille der verschiedenen prominenten Dirigenten.

Es ist selbstverständlich, daß man einen Großteil des Programms mit bereits in den früheren Jahren bewährten Darbietungen bestritt. So brachte die Oper Wiederholungen der besten Darbietungen des vergangenen Sommers. Es waren wieder „Figaro", „Zauberflöte", „Cosi fan tutte", Glucks „Orpheus", der „Rosenkavalier" zu hören, ohne daß in der Besetzung eine wesentliche Änderung vorgenommen wurde. Manche dieser Aufführungen hat noch an künstlerischer Abrundung gewonnen. Auch „Fidelio" zeigte die bekannte Aufmachung. Nur trat an Stelle des verstorbenen Franz Schalk diesmal Richard Strauß. Zwei gewaltige Meisterleistungen, die dauernd in Erinnerung haften bleiben. Bei Schalk ein dämonisches Rubato in Al fresco-Stil, bei Strauß unbedingte Klarheit, überlegene Disposition und dabei doch schöner Schwung. Zwei Zauberopern waren es, die man

heuer in neuem Gewande erstehen ließ, die auch eine gewisse Zwiespältigkeit gemeinsam haben, um deretwillen sie sich im Repertoire des normalen Bühnenbetriebs nicht recht einleben können: Webers „Oberon" und die „Frau ohne Schatten" von Richard Strauß. In beiden Fällen lagen die denkbar besten Voraussetzungen vor, erstklassige Aufführungen zu erzielen. Bruno Walter, der zu seinen besonderen Stärken Weber zählt, verfügte für den „Oberon" über ein ebenso glücklich gewähltes Sängerensemble wie der bewährte Richard Strauß-Dirigent Clemens Krauß für die „Frau ohne Schatten". Dazu war man in der Lage, den „Oberon" von der Seite des Schauspiels her wohltuend zu beleben, indem man die Rollen des Kalifen, des Ehepaars Almansor mit berufenen Darstellern besetzte. Die Säulen der durchwegs trefflichen Besetzung waren Helge Roswaenge (Hüon), Maria Müller (Rezia), Lotte Schöne (Oberon). Regie führte Franz Hörth im Verein mit Margarete Wallmann, die mit ihrer Tanzgruppe die Choreographie schuf und sich dabei wohl etwas übernahm. Die Bühnenbilder von Oskar Strnad fanden sich mit den Möglichkeiten, die die Festspielbühne bietet, nach besten Kräften ab. Mit manchem konnte man freilich nicht restlos einverstanden sein, etwa mit der Schlußszene. Die herrliche Märchenklangwelt Webers kam unter Walter aufs Schönste zum Tönen. Eine gewaltige Kraftprobe bestand die Wiener Staatsoper mit der Besetzung für die „Frau ohne Schatten". Die fünf Stimmen, die für die Hauptpartien zu Gebote standen, ließen keinen Wunsch offen. Man wird ein solches Quintett nicht oft vereint finden: Lotte Lehmann und Josef Manowarda (Färberpaar), Viorica Ursuleac und Franz Völker (Kaiserpaar) und Gertrud Rünger (Amme). Alfred Roller sorgte für geschmackvolle Szenerie, Lothar Wallerstein für die nötige Bühnenbelebtheit. Clem. Krauß war mit Liebe bei der Sache. Die „Entführung" übersiedelte aus dem Stadttheater ins Festspielhaus. Bei dieser Gelegenheit erhielt sie eine szenische Auffrischung durch Wilhelm Reinking und Fritz Busch zum musikalischen Sachwalter. Leider kam es nicht zu einem ungetrübten Genuß, da Gabrielle Ritter-Ciampi (Konstanze) und auch Erna Berger (Blondchen) nicht die Voraussetzungen hierfür boten. Helge Roswaenge jedenfalls ein feiner Belmonte und Karl Norbert ein urkomischer Osmin. Das Orchester klang unter seinem trefflichen Dirigenten sehr klar und exakt.

In die Leitung der Orchesterkonzerte teilten sich Fritz Busch, Clemens Krauß, Richard Strauß und Bruno Walter. Ein französischer Abend blieb Philippe Gaubert vorbehalten. Er brachte die Werke anerkannter Komponisten seines Vaterlandes. Als Solist fungierte der bekannte Geiger Jacques Thibaut. Einen erheblichen Anteil an dem Dargebotenen hatten unsere Klassiker, allen voran Mozart. Auch Beethoven war reichlich vertreten und von Busch, Strauß und Walter interpretiert. Nur mit einer einzelnen Symphonie kam Jubilar Haydn zu Worte. Walter brachte Schuberts Unvollendete und Bruckners Fünfte, Strauß ein Programm eigener Werke, Clemens Krauß seine bewährte Johann Strauß-Auslese. Damit, daß man Krauß eine Aufführung von Bachs h-moll-Messe übertrug, war man nicht gut beraten, denn gewiß gehört das Werk des Thomaskantors nicht zur Domäne dieses an sich sehr tüchtigen Dirigenten. Immerhin konnte man den trefflich geschulten Chor der Wiener Staatsoper bewundern. An Solisten der Konzerte verdienen besonders Rudolf Serkin (Mozarts Klavierkonzert in G), Joseph Lhevinne (Webers Konzertstück für Klavier) genannt zu werden. Die Pianistin Gabrielle Tambuyser und die Sängerin Julia Nessy reichen für Festspielzwecke wohl nicht ganz aus.

Die Domkonzerte unter Domkapellmeister Joseph Meßner nahmen wieder einen würdigen Platz unter den Festveranstaltungen ein. Zur Wiederholung kamen die Aufführungen von Mozarts „Krönungsmesse" und „Requiem" sowie von Beethovens „Missa solemnis". Mit Rücksicht auf das Haydnjahr war eine schöne Aufführung der „Schöpfung" vorbereitet worden, die durch Heranziehung hervorragender Solisten (Thea Böhm-Linhard, Helge Roswaenge und Joseph Manowarda) noch besonderen Glanz erhielt. Auch Anton Bruckner ging nicht leer aus. Es wurde diesmal die d-moll-Messe gebracht. Durch diese Domkonzerte ist die heimische Salzburger Musikpflege bei den Festspielen sehr repräsentativ vertreten, wie dies ähnlich bei der Aufführung der c-moll-Messe in der St. Peterskirche der Fall ist, die unter Dr. Bernhard Paumgartners Leitung nun schon zum dauernden Bestandteil der Sommerveranstaltungen gehört. Auch die Serenaden im Hofe der fürsterzbischöflichen Residenz haben ihre Zugkraft bewahrt.

ZWEITER INTERNATIONALER MUSIKFESTIVAL IN VENEDIG.

Von Dr. Fritz Rose, Florenz.

„Musikfeste" in deutschem Sinne, nämlich als im Volkstum wurzelnde Veranstaltungen zur Verherrlichung und Weihe der Tonkunst, kennt der romanische Süden nicht. Auch die neue Einrichtung jährlich wiederkehrender internationaler „Fe-

ſtivals“ (das engliſche Wort bezeugt das Feiertägliche, Religiöſe engliſcher Muſikfeſte), als deren Vororte die Kunſtzentren Venedig und Florenz erkoren ſind, ändert an dieſer Tatſache nichts. Die Einbeziehung der Muſik in die alle zwei Jahre abgehaltene Ausſtellung der bildenden Künſte (Biennale), die Gleichſtellung mit ihr auch im Range, wobei man wiſſen muß, daß ſie nur die dreimal geſiebten Maler und Bildhauer empfängt, ſchließlich die Errichtung nationaler „Pavillon“ hier wie dort: dieſe Neuerungen beſtimmen in unmißverſtändlicher Weiſe den Spezialcharakter der Venetianiſchen Muſikfeſte. Sie ſind, was bisher vielfach verkannt worden iſt, weniger als Feſte, die mit vollendeten Kunſtleiſtungen aufwarten wollen, denn als Muſtermeſſen muſikaliſcher Produkte zu bewerten. Ausleſe in der heimiſchen, Wettbewerb mit der fremden Kunſtproduktion, Autarkie, Export — alle dieſe Geſichtspunkte zeigen, daß mindeſtens auf einem Gebiete des Muſiklebens in den letzten Jahren in Italien ein weſentlicher Fortſchritt zu verzeichnen iſt: auf dem der Organiſation. Zieht man das künſtleriſche Fazit des diesjährigen Muſikfeſtes, ſo treten vor allem zwei Ergebniſſe als bedeutſam und richtunggebend ans Licht: Die allgemeine Rückkehr zu den Errungenſchaften der klaſſiſch-romantiſchen Periode unter Ablehnung aller extremiſtiſchen Richtungen der Gegenwart, deren Verſuche einer beſonnenen Weiterentwicklung mit Sympathie aufgenommen und verwertet werden; und ferner die überwiegend poſitive Einſtellung zum Nationalen in der Muſik, die zwar einen übernationalen Faktor der Kunſt, als einer Gemeinſprache der Völker, bereitwillig anerkennt und inſoweit die kosmopolitiſche Tendenz der klaſſiſchen Tondichter nicht verleugnet, einen verwaſchenen Internationalismus, der alle Grenzen austilgt, aber energiſch bekämpft und ſich vom Leibe hält.

Schon aus den vorangeſtellten Bemerkungen läßt ſich ohne weiteres abnehmen, weshalb das Hauptintereſſe des Feſtivals ſich auf die Beiträge derjenigen Muſikländer konzentrieren mußte, die der europäiſchen Kulturentwicklung am fernſten liegen. Das gilt in erſter Linie von Südamerika. Zum erſten Male bot ſich die Gelegenheit, von einem europäiſchen Konzertpodium aus, gleichſam wie aus einem offenen Fenſter, einen Blick in die exotiſch-geheimnisvolle Muſikwelt eines fernen Kontinents zu werfen. Argentinien, Braſilien, Uruguay: auch für den gewiegteſten Muſiker terrae incognitae, unbetretenes Land, angeſichts deſſen die gewohnten Maßſtäbe völlig verſagen. Umſo erſtaunlicher, daß trotz der konſervativen Muſikgeſinnung der Italiener — darüber beſteht kein Zweifel —, trotz anfänglich ausgeprägt feindlicher Stimmung, es mehreren der ſogar dem Namen nach fremden Komponiſten gelang, das widerſtrebende Publikum zu heller Begeiſterung anzufachen. Heitor Villa-Lobos hat braſilianiſche Indianergeſänge aufgezeichnet und weiß ſie mit den Mitteln des modernen Orcheſters ſo echt wiederzugeben, daß man noch ihren rauhen Erdgeruch zu ſpüren vermeint, wenn auch die Kehl- und Schnalzlaute nur ſchwach angedeutet ſind. Anderweitige Zugeſtändniſſe an den Geſchmack des Abendlandes werden mit Fug vermieden. Ließe ſich dabei noch die Frage aufwerfen: Cui bono? Zu welchem Ende? So läßt ſich von der Mehrzahl der argentiniſchen Kunſtlieder von P. H. Eſpoile, P. De Rogatis, C. L. Buchardo, A. Palma ſchlechthin behaupten, daß ſie für unſer Ohr ausgezeichnet klingen. Von der Sängerin Hina Spani mit vollendeter Anmut vorgetragen, entfeſſelten ſie Beifallsſtürme. Als ein Werk beſonderen Gepräges, teilweiſe problematiſch in der Form, aber von ungewöhnlichem Ausmaße des Seeliſchen, erwies ſich die Kantate der hl. Roſa von Lima, die ihren Schöpfer, den Argentinier J. André, in die vorderſte Reihe der religiöſen Komponiſten der Gegenwart ſtellt. — In jedem Betracht unergiebiger als der ſüdamerikaniſche Abend, der zugleich den paſſenden Anlaß bildete, dem spiritus rector des Feſtivals und Dirigenten A. Lualdi den gebührenden Dank abzuſtatten, geſtaltete ſich der nordamerikaniſche, dem Fritz Reiner die ſtützende Hand bot. Das durch den Rundfunk auch im Urſprungslande verbreitete Konzert erbrachte zwar den Beweis, daß im Lande des Jazz auch noch andere Muſik produziert wird und befeſtigte die Hoffnung der alten Welt, Amerika befinde ſich auf dem Wege, eine von europäiſchen Einflüſſen unabhängige, eigene muſikaliſche Sprache und Zunge zu gewinnen. Allein die getroffene Auswahl verriet einſtweilen von dem eigenen Geſicht ſubſtanziell und formal recht wenig. Dabei muß ohne weiteres zugeſtanden werden, daß auch jenſeits des großen Teiches ſtarke Begabungen vorkommen. So ſtehen neben gänzlich verfehlten Leiſtungen wie L. Saminskys „Litanies of Women“, für die das Urteil „albern“ nicht zu ſcharf iſt, beachtenswerte Talentproben wie J. Achrons „Golem-Suite“ oder techniſch einwandfrei und wirkungsvoll geſtaltete Arbeiten wie G. Gerſhwins Klavierkonzert. — Weit hinter den Erwartungen blieb das franzöſiſch-belgiſche Konzert unter dem Stabe des ſympathiſchen D. Defaur zurück. Die älteren Neutöner wie A. Rouſſel, F. Poulenc (Konzert für 2 Klaviere) erreichen das italieniſche Ohr erſt jetzt und finden bei der Jugend ſtarken Anklang. Dagegen vermochte die mehr oder weniger akzen-

tuierte Formlosigkeit eines Delannoy, Ibert, Jongen nur zu befremden. — Unter der allzureichen Fülle des Gebotenen — sieben Symphonie- und Kammerkonzerte, drei Bühnenabende und eine Radiomusikaufführung muteten der Aufnahmefähigkeit der musikwilligsten Hörer eine starke Belastungsprobe zu — behaupteten die Italiener ein gutes Durchschnittsniveau. Im allgemeinen fügten die Prominenten, die fast vollzählig aufmarschiert waren, ihrem bekannten musikalischen Porträt keine auffallenden Züge bei. Immerhin sind einzelne neue Werke, wie Castelnuovos Quintett u. a., als Gewinne des Festivals zu verbuchen. Näheres Eingehen auf Einzelleistungen würden den Gesamtbericht zu sehr anschwellen lassen. — Wohl aber muß an dieser Stelle noch des deutschen Hauptkonzertes kurz gedacht werden, das Fritz Busch mit seinem vortrefflichen Dresdener Philharmonieorchester bestritt. Die allgemeine Überraschung des Abends bildeten Gottfried Müllers „Variationen und Fuge über ein deutsches Volkslied", ein Werk, das dem jungen Komponisten wegen seines Aufbaues und seiner Formbeherrschung schmeichelhafteste Anerkennung eintrug. Mit Genugtuung darf festgestellt werden, daß der deutsche Abend, was Erfolg und Sympathiekundgebungen betrifft, zu den gelungensten des Festivals von Venedig zählte.

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 1. Juli: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge D-dur (vorgetr. v. G. Ramin). — J. S. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied", Mot. f. 2 Ch.

Freitag, 8. Juli: Max Reger: Improvisation a. d. Orgelsonate d-moll (vorgetr. v. G. Ramin), G. Raphael: „Vom jüngsten Gericht" f. gem. Ch. a cap. (Urauff).

Freitag, 26. August: J. S. Bach: Präludium und Fuge e-moll (vorgetr. v. Herbert Collum). — J. S. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied", Mot. f. 2 Chöre. —

Freitag, 2. Sept.: Joh. Pachelbel: Ciaconna f-moll (vorgetr. v. Günther Ramin). — Ludw. Senfl: „Da Jakob nun das Kleid ansah", f. 5st. gem. Ch. — Jacobus Arcadelt: „Jesu, komm doch selbst zu mir", f. 4st. Ch. — H. L. Hasler: „Pater noster" f. 2 Ch.

BAYREUTH. Der Vermächtniswille des großen Bayreuther Meisters, seine deutsche Kunst durch vorbildliche Festspielaufführungen der Mit- und Nachwelt zu vermitteln, hat auch der öffentlichen Musikpflege in der Stadt selbst die ungeschriebene Verpflichtung auferlegt, dem etwas verwöhnten Hörerkreis nur wertvolles Kulturgut zu bieten.

Der Liederkranz Bayreuth (Leitung: St.-Rat E. Schmidt) eröffnete die mit musikalischen Veranstaltungen etwas reichlich bedachte Konzertzeit mit einem Solistenkonzert, an dem die von den Wagnerfestspielen her in bester Erinnerung stehende Koloratursängerin Ingeborg Holmgren und der Cellokünstler Prof. Kühne sich in den Erfolg des Abends teilten, wobei Prof. Reinhardt einfühlend am Flügel begleitete. Ein Liederkranz-Chorkonzert unter der Mitwirkung der Altistin Ruth Bernad-Bremen und des Münchner Baritons Erik Wildhagen bewies durch die klangprächtige Wiedergabe des Chorwerkes „Germanenzug" von Rich. Trunk und der bilderreichen Kaunschen Kantate „Vom deutschen Rhein" für Alt- und Baritonsolo, Männerchor und Klavier (R. Reinhardt) die gute choristische Schulung. Die solistischen Leistungen verstärkten den Eindruck der Kantate, neben der noch Lieder von R. Trunk und Hugo Wolf zum Vortrag kamen.

Der von E. Schmidt zielsicher geförderte Orchesterverein schloß sich mit dem Liederkranz zu einer Goethe-Feier zusammen. Die Orchesterouvertüre zu „Hermann und Dorothea" von Rob. Schumann leitete sie stimmungsvoll ein. Von R. Reinhardt am Flügel betreut, sang der Münchner Tenorist Walter Carnuth die zwei von K. Loewe vertonten Goetheballaden „Der Fischer" und „Der Sänger", in denen der Komponist den Forderungen der abgeklärten Dichtung nicht in vollem Maße gerecht wurde. Carnuths edel klingendes Organ vermochte über diesen Mangel etwas hinwegzutäuschen. Den Höhepunkt des Abends bildete die Goethesche Dichtung „Rinaldo" durch eine erstaunlich beredte musikalische Sprache belebende Kantate von Brahms für Männerchor, Tenor und Orchester. Alle Mitwirkenden wurden zu willigen Ausdeutern dieser aus tiefsten Quellen strömenden Tondichtung.

Mit einem Beethoven- und Haydn-Abend trat ferner der Orchesterverein an die Öffentlichkeit. Die ewigjunge, aus einer erhabenen bukolischen Stimmung geborene Pastoralsymphonie wurde abgerundet wiedergegeben. Vom Orchester verständnisvoll unterstützt, wußte die bekannte Pianistin Elly Ney durch ihr natürliches, geist- und seelenvolles Spiel alle Gefühlsbronnen, die in den

Tiefen des Es-dur-Klavierkonzertes von Beethoven schlummern, zauberisch zu erschließen.

Auch die Haydn-Feier des Orchestervereins — sie brachte die Ouverture in D-dur, das „Echo", das Konzert für Cello und Orchester mit dem tüchtigen Cellisten Grote, sowie die 4. Symphonie — verlief anregend.

Die „Gesellschaft der Musikfreunde" unter ihrem feinsinnigen Leiter Prof. K. Kittel veranstaltete ein Solisten- und Chorkonzert. Das einheitlich geschulte Leipziger Weitzmann-Trio bot echte Kunst in Werken von Mendelssohn, Dvořák und Schubert. Unter der Mitwirkung zweier bewährter Solokräfte des Coburger Landestheaters (der Sopranistin Tine Belke und der Altistin J. Karén) sowie des Bayreuther Organisten K. A. von Kotzbue (Klavier) und des zuverlässigen Gesellschaftschores gewannen die Darbietungen an Abwechslung. Liedgaben von Schubert, Schumann, Brahms und Hugo Wolf, vor allem aber das hinreißende Chorwerk „Mirjams Siegesgesang" von Schubert, das ekstatische „Halleluja" aus dem „Messias" sowie das reizende Schubertsche Ständchen op. 135 für Alt und Frauenchor fanden ein dankbares, beifallsfreudiges Publikum. Prof. Kittel, zugleich Leiter der Städt. Singschule, gab mit einigen Lehrkräften derselben einen genußreichen Abend für die Kinderhilfe.

Unter den übrigen Bayreuther Choraufführungen seien die harmonisch verlaufenen Stiftungsfeste des „Liederhortes" (Leiter: O. Jünger) und der „Konkordia" (Lehrer Scherzer) hervorgehoben. Die emporstrebende Arbeitersängervereinigung (Leiter: Stud.-Rat Merz) hatte sich, unterstützt vom Reichswehrorchester, den Berliner Solistinnen Kerdyk (Sopran) und A. Lenbach (Alt) sowie dem Wagnersänger Watzke (Berlin) und dem Münchner Tenoristen Dr. Poelzer, mit der Wiedergabe des Requiems von Verdi eine schwierige Aufgabe gestellt. Das ausgezeichnete Soloquartett verdient besondere Hervorhebung.

Das Streichorchester der Lehrerbildungsanstalt (Leiter Stud.-Prof. Albrecht) und der Männerchor (Stud.-Rat Pöhlmann) traten im öffentlichen Musikleben der Stadt wiederholt erfolgreich hervor. Ein Kirchenkonzert, dessen einheitliche Vortragsfolge Gesänge altitalienischer Meister und neue Choräle, Instrumentalwerke von Tartini, Rheinberger und einen eindrucksvollen Osterhymnus für Streichorchester und Orgel von Prof. Albrecht sowie das von diesem stilvoll registrierte Bachsche Choralvorspiel: „O Mensch, bewein' dein Sünde groß!" aufwies, befestigte den alten Ruf der vortrefflichen Musikpflege an dieser Anstalt. — Am Karfreitag bot Stadtkantor Bachmeier die „Sieben Worte Christi am Kreuz" von Schütz mit seinem Kirchenchor und bewährten einheimischen Kräften stilvoll dar. K. A. v. Kotzbue führte sich mit Werken von Bach, Buxtehude, Walther, Jos. Haas und Meßner in einer musikalischen Feierstunde als junger Organist vorteilhaft ein, unterstützt von der Kölner Geigerin Schmitz. Ein Winternothilfe-Konzert, das vom Fränkischen Sängerbund, Gruppe Bayreuth, von der Reichswehrkapelle und dem tüchtigen Geiger E. Schmidt bestritten wurde, fand allgemein Anklang. Ein Trioabend der Kammermusikvereinigung E. Schmidt (Violine), Prof. Schertel-Leipzig (Cello) und R. Reinhardt (Klavier) bezeugte aufs neue deren eindringliche Kunstpflege. Stud.-Rat Fr. Beer, ebenfalls ein bewährter einheimischer Geiger, veranstaltete mit dem Münchner Pianisten Udo Dammert sowie mit der Sängerin Hoepfel ein gut besuchtes Konzert. Ein Liederabend Gunnar Graaruds, den Prof. Kittel poesievoll am Flügel begleitete, offenbarte die reife, vornehme Gesangskultur dieses Festspieltenors.

Ein Werbekonzert des Landestheaters Coburg bot viel Schönes und Gutes.

Zum Schluß sei noch zweier Geiger von Weltruf gedacht, die in Bayreuth sich hören ließen. Henry Marteau, begeistert unterstützt von Stud.-Rat Köhler-Coburg (Klavier) und E. Schmidt (Viola), wurde wieder als gefeierter Gast begrüßt. Stürmischen Beifall errang sich die mit echter Kunst gepaarte Virtuosität des Prager Geigers Prihoda, der im Bachschen Doppelkonzert für zwei Violinen seine Gattin als vorzügliche Partnerin hatte und von A. Graef erfolgreich am Flügel begleitet wurde. Macrobius.

BONN. Die zweite Hälfte des Winterprogramms brachte drei Symphoniekonzerte des Städtischen Orchesters unter Leitung von Generalmusikdirektor Abendroth-Köln. Das Konzert vom 6. Januar wurde eingeleitet durch Dr. Hans Wedigs „Kleine Symphonie", die damit hier in Bonn ihre Erstaufführung erlebte. Dr. Wedig hatte sie selber schon 1930 in Köln im Gürzenich dirigiert. Wie die nähere Bezeichnung der Symphonie schon andeutet, hält sich das Werk an kleine Maße. Dem entspricht durchaus der Gehalt der musikalischen Gedanken. Sie sind mehr lyrisch als dramatisch empfunden und erfunden. Damit ist natürlich nichts über den symphonischen Charakter des Werkes gesagt. Der Komponist entwickelt aus dem thematischen Material nämlich Steigerungen, wie sie ein symphonisches Werk verlangt. Das Adagio allerdings zeigte trotz eines guten Melodieflusses an einzelnen Stellen tote Punkte, die in einem mehr intellektuellen Aufbau überwunden werden. Die musikalischen Einfälle

tragen meist elegischen Charakter. Das kontrapunktische Gefüge bleibt überall durchsichtig. Das Bonner Orchester spielte das Werk mit Hingebung. — Sein erster Konzertmeister, Herr O. Kirchenmaier bot dann das Violinkonzert von St. Saëns technisch vollendet und mit warmem Ton. Leider konnte die schöne Wiedergabe nicht über die teilweise oberflächliche Glätte der Komposition hinwegtäuschen. Das Orchester zeigt sich in den symphonischen Dichtungen „Tod und Verklärung" von R. Strauß und „Tasso" von Liszt wieder in hervorragender Form. GMD Abendroth bewährte sich vor den begeisterten Zuhörern als Interpret echt romantischer Musik. — Das Konzert vom 26. Januar begann mit Haydns Symphonie in G-dur (Nr. 13). Damit beging Bonn schon im Voraus die 200. Wiederkehr des Geburtstages Haydns. Die Zuhörer waren von der Wiedergabe des Werkes so begeistert, das Orchester und sein Leiter waren über die Leistung so erfreut, daß der letzte Satz als Zugabe wiederholt wurde. Dann folgte Bruckners Achte Symphonie in C-moll. Das Orchester übertraf sich selber. Die Zuhörer waren tief ergriffen. — Das letzte Konzert, am 21. April, begann mit Webers „Oberon"-Ouvertüre und schloß mit Brahms' Erster Symphonie; dazwischen spielte Meta Hagedorn-Chevalley (Hamburg) Schuberts „Wandererfantasie" in der Lisztschen Bearbeitung. Im allgemeinen erwies sich das Werk für die Solistin als nicht besonders dankbar, wenngleich der Eindruck einer bewundernswerten Leistung zurückblieb. — Im ganzen bestätigte der Besuch der Symphoniekonzerte den Eindruck, daß das Städtische Orchester aus dem Kunstleben der Stadt nicht weggedacht werden kann.

In den Konzerten des Städtischen Gesangvereins wurde, unter Leitung von Dr. Hans Wedig, Haydns „Schöpfung" und Verdis Requiem gesungen. Im Konzert vom 3. Februar, Haydns „Schöpfung", sangen Helene Fahrni-Köln Sopran, Max Meili-München Tenor und Fred Drissen-Berlin Baß. Wenn auch die Ausarbeitung der Chöre meist exakt war, so ließ der Abend doch manche Wünsche unerfüllt. — Um so erstaunlicher war die Leistung des Dirigenten und des Chores in der Aufführung von Verdis Requiem am 23. März. Als Solisten wirkten mit Jo van Rijmenam-Nymwegen (Sopran), Ruth Kisch-Arndt-Köln (Alt), Werner Alfen-Köln (Tenor) und Ewald Kaldeweier-Berlin (Baß). Im ganzen geurteilt war die Darbietung des anspruchsvollen Werkes ein Höhepunkt. Neu war für Bonn die Sopranistin Jo von Rijmenam. Sie zeigte beachtenswerte künstlerische Gestaltungskraft. Ihr Sopran klang klar, hell und gediegen in seiner Fülle. — Zwischendurch gab der Städtische Gesangverein am 3. März ein Sonderkonzert. Dr. Hans Wedig brachte für Bonn eine Erstaufführung mit J. S. Bachs Konzert für vier Cembali in a-moll. Hier wurden vier Flügel benutzt. Damit war die klangliche Wirkung ins Unmögliche verschoben. Immerhin spielten die Bonner Pianistinnen Frieda Stegmann, Eva Roeßner, Margareta Gerhardt, Meta Hoentsch sehr präzis und ausgeglichen. Der Beifall, den diese Erstaufführung fand, wurde wohl falsch verstanden; denn als Zugabe wurde — das ganze Werk wiederholt. Der Städtische Gesangverein sang Bachs Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme". Solisten waren Adelheid Holz-Köln, Sopran und Robert Haym-Elberfeld, Baß. Der zweite Teil des Programms sah Werke von Beethoven vor: Ouvertüre und Finale der „Geschöpfe des Prometheus", die Arie „Ah perfido" und die Chorfantasie op. 80. In ihr spielte Josef Schwan-Bonn mit gepflegtem Anschlag und vollendeter Technik den Klavierpart.

Das Kammermusikkonzert am 25. Februar sollte ein Klavierabend von Edwin Fischer sein. Statt seiner spielte Lubka Kolessa; wie die Vorankündigung sagte, „ein vollgültiger Ersatz". Das stimmte nicht ganz. Als Interpretin Chopinscher Werke fesselte Frau Kolessa am meisten, besonders in der Sonate in b-moll. Sie beschloß ihr Programm mit einer Suite von Debussy, die ebenso reizvoll wie glanzvoll klang und alle Vorzüge der Pianistin zeigte. — Im letzten Kammermusikkonzert am 10. März spielte das Peter-Quartett (Fritz Peter, Arnold Heß, Gustav Peter und Karl Drebert). Auf dem Programm standen Cherubinis Quartett in Es-dur, Beethovens op. 59,2 e-moll und Schumanns op. 41,3 A-dur. Der große Eindruck, den die Deutung des Cherubinischen Quartettes machte, blieb maßgebend für den ganzen Abend. Die phantasievolle Gestaltung und die Geschliffenheit des Zusammenspiels erhielt von diesem Werke reiche Anregung. Ebenso wurden die Spieler der Beethovenschen Klassik und der Schumannschen Romantik gerecht. Das Quartett machte im ganzen einen überragenden Eindruck; man muß es zu unseren besten Streichquartetten zählen. — Der Bachverein unter Leitung von Willi Poschadel gab am 17. März ein Konzert. Der Abend begann mit der Sechsten Symphonie von Bruckner. Leider war die Ausdeutung den Intentionen des Komponisten wenig konform, auch da, wo die Partitur klare Anweisungen gibt. Dann spielte Riele Queling Beethovens Violinkonzert in klassischer Formung und persönlicher Gestaltung. Der 100. Psalm von Reger, der den Abend schloß, verlangt einen so großen Chor, wie ihn der Bachverein nicht besitzt. Umsomehr

ist die Arbeit des Chors und des Dirigenten anzuerkennen; denn der Chor entwickelte großen Ton und zeigte straffe Disziplin. — Frau Elly Ney gab am 6. April einen Klavierabend. Die Zuhörer waren besonders begeistert von der hinreißenden Wiedergabe der Brahmsschen Sonate in f-moll und des „Carneval" von Schumann. Dazwischen spielte sie noch Beethovens Sonate in As-dur op. 110. Der Beifall veranlaßte sie zu mehreren Zugaben, die sie mit der As-dur-Polonaise von Chopin krönte. Der ganze Abend bewies die geradezu fabelhafte Leistungsfähigkeit der Künstlerin.

Am 7. April gab Elly Ney mit den Herren Williy Stroß (Violine) und Ludwig Hoelscher (Cello) einen Trio-Abend. Auf dem Programm standen Beethoven Es-dur op. 70,2, Brahms op. 8, H-dur und Schubert op. 99, B-dur. Das neue Trio zeigte erstaunliche Ausgeglichenheit und Anpassungsfähigkeit im Zusammenspiel, vornehme Tongebung und hinreißenden Schwung. Der Beifall zeigte berechtigte Begeisterung. Zum Schluß sei noch einer Aufführung synagogaler Musik gedacht, in deren Dienst sich der Synagogenchor stellte unter der Leitung von Musikdirektor Adolf Bauer, Lektor an der Universität. Das Programm war eingerahmt von Chören von L. Lewandowski und J. F. Halévy. Außerdem wirkten mit der Frankfurter Oberkantor Naumow-Fleischmann, Bariton, und Frau Elvira Schmuckler-Wolffberg, Violine. Die Soli in den Chören sang der Bonner Kantor S. Winterberg. Im Mittelpunkte des Programms stand Paul Ertels Streichquartett „Hebraikon", das nur jüdische Melodien verarbeitet. Die Darbietung war besonders eindrucksvoll. In den Dienst des Werkes stellte sich ein doppelt besetztes Streichquartett unter der Leitung von Lektor A. Bauer.

Johannes Peters.

BRESLAU. Die Breslauer Oper hat, wie viele Theater im Reich und darüber hinaus, eine bewegte Spielzeit hinter sich. Zu den allgemeinen wirtschaftlichen Schwierigkeiten gesellten sich hier noch solche örtlicher Art. Die gesamte Künstlerschaft hat zwar mit ganzer Hingabe an die Sache gearbeitet, aber es ist in den letzten Jahren auch mehr und mehr offenbar geworden, daß das musikalische Gesicht unserer Oper gegenüber früher erlebten Glanzzeiten einheitlicher Werkdurchdringung aus musikalischem Geiste heraus merklich verblaßt ist. Die Gründe hierfür sind in der lokalen Öffentlichkeit oft genug Gegenstand der Erörterung gewesen. Sie sind hauptsächlich darin zu suchen, daß die Intendanz Hartmann ihre künstlerische Fürsorge sehr überwiegend der Szene, der Ausstattung zuwandte und der Musik infolge fehlerhafter Machtverteilung nicht jenes Schwergewicht zuerkennen wollte, dessen ein Opernhaus nun einmal nicht entraten kann. Überdies hat sich das System gleichgestellter erster Kapellmeister, wie von vornherein nicht anders zu erwarten stand, nicht bewährt. Das musikalische Führerprinzip war damit zu Grabe getragen. Hinzu kommt noch, daß unser an sich höchster Leistungen fähiges Orchester, die „Schlesische Philharmonie", durch unzweckmäßige Organisationsgrundlage bei außergewöhnlich vielseitiger Verwendung (Oper, Operette, Konzert, Rundfunk, Kammermusik) eine oft auch nach außen hin fühlbare Überbeanspruchung erfahren hat, die das Fehlen einer sachkundigen und mit entsprechenden Vollmachten ausgestatteten musikalischen Oberleitung besonders in Erscheinung treten ließ. So ist es zu begreifen, daß das geflügelte Wort von der „optischen Intendanz", der es an der nötigen akustischen Resonanz fehle, entstehen konnte.

Welch tiefe seelische Wirkung gerade der in Musik, Sprache und Szene organisch verbundenen deutschen musikdramatischen Kunst innewohnt, zeigten die künstlerischen Haupterfolge des letzten Winters, vor allem Hans Pfitzners neues Werk „Das Herz", Wagners „Meistersinger" und „Tristan", die zugleich auch Höhepunkte der Wiedergabe bedeuteten. Leider sank der ebenfalls stark begehrte „Parsifal" durch das offensichtlich übermüdete Orchester musikalisch wesentlich unter die sonst immerhin hier gewohnte Ausdruckslinie. Erheblich ist hierbei die nun auch offiziell zugegebene Tatsache, daß Wagner, den zu bekämpfen und zu verschandeln ein fast allgemein in Anspruch genommenes Recht der Nachkriegsregisseure und teilweise auch Dirigenten war, „wieder zieht"! Auch Breslau, einst eine der wagnertreuesten Opernstädte, hat hier noch vieles wiedergutzumachen. Auf Herrn von Hoeßlin, den endlich neuverpflichteten musikalischen Oberleiter, richten sich in dieser Beziehung ganz besondere Erwartungen.

Sehr willkommen waren Neueinstudierungen von Cornelius' „Barbier von Bagdad", Mozarts „Don Juan" und Humperdincks „Hänsel und Gretel". Im allgemeinen sollten Mozart, Lortzing und Weber mehr als bisher immer wieder mit den Kern des Spielplans bilden; auch Beethovens „Fidelio" ist wieder fällig. Das sonstige Repertoire ließ es bei ziemlicher Buntheit an Altbewährtem hinsichtlich der Durchführung eines deutschen Kulturspielplanes sehr an Stetigkeit fehlen, auch wenn man von der aus geldlichen Gründen zu duldenden, umfangreich gepflegten Operette absieht. An lokalen Neuheiten gab es bis auf zwei Einakter: „Laïs" von dem Breslauer Enders (Urauf-

führung) und Reznice ks „Spiel oder Ernst" und eine etwas fragwürdig dargebotene Haydn-Ausgrabung „Die Welt auf dem Monde" fast nur Werke ausländischer Komponisten, ein Zustand, der auch vom Wert der gebotenen Werke aus als unhaltbar bezeichnet werden muß. So hörte man des Tschechen Krickas „Spuk im Schloß", Puccinis „Manon Lescaut" und, auf Veranlassung der „Jungen Bühne", einem Ableger der „Volksbühne", Eintagsstücke von Casella, Malipiero, Milhaud und Prokofieff, deren Vorbereitung das Ensemble weniger geschult als ermüdet haben dürfte. Am meisten bezeichnend für diese im allgemeinen dürftige Durchschnittsware war eine in dem gleichen Rahmen gebotene szenische Aufführung einer Reihe asphaltliterarischer Betrachtungen von Erich Kästner unter dem Titel „Leben in dieser Zeit", die der musikalische Leiter des Breslauer Rundfunks, Dr. Nick, als routiniert geschriebene „Songs" im Stile der „Dreigroschenoper" belanglos weitergibt. Die ernstgemeinte Selbstironie dieser Gedankenwelt zeigt am besten, wie erneuerungsbedürftig von innen heraus auch unser musikalisches Theater ist. Daß die Operette nicht als Notnagel für alles dienen kann, zeigt — man möchte fast sagen, erfreulicherweise — der Kassenrückgang auch mancher ihrer Vorstellungen aus letzter Zeit. Vielleicht schreitet der allgemeine Gesundungsprozeß kultureller Art, den wir alle erhoffen und zu dem beizutragen unser aller Pflicht ist schneller vorwärts als wir in dem allgemeinen Elend unserer Tage annehmen.

Dr. Hermann Matzke.

FLENSBURG (Günter Raphael-Uraufführung.) Im Rahmen einer Günter Raphael-Feier erlebte die Choralmotette „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort" (op. 30,2) am 11. September in der St. Nicolai-Kirche in Flensburg ihre Uraufführung. In diesem Werk ist Raphael zu einer bisher noch in keiner Chorkomposition erreichten Konzentration und Wucht des musikalischen Ausdruckes gelangt. Nachdem der Choral in machtvollem Unisono eingeführt ist, werden die drei Strophen in äußerst belebter Polyphonie des 5—7stimmigen Satzes aus dem Textsinn her ausgestaltet. Die erste gipfelt im erschütternden Aufschrei „. . . wollen stürzen von deinem Thron"; die zweite führt aus dem Flehen der Männerstimmen (harmonisch) „Verschone dein arme Christenheit" zum frohlockenden Höhepunkt „daß sie dich lob in Ewigkeit". In verklärter Schönheit schließt die dritte mit dem Ausblick auf das Leben nach dem Tode in D-dur ab. Die musikalische Haltung ist durch den vorherrschenden herben Charakter der Kirchentonart bestimmt; in der knappen Form und dem straffen Aufbau sind ungeheure seelische Spannungen zusammengefaßt. Die Aufführung durch einen kleinen, aber klanglich sehr ergiebigen Chor unter Johannes Röders Leitung erzielte einen tiefgehenden nachhaltigen Eindruck bei den Hörern. Außer der Motette umfaßte die Vortragsfolge zwei Orgelwerke und den 104. Psalm (op. 29). H.

FRANKFURT a. M. Das letzte Halbjahr (Januar—Juli 1932) brachte in der Frankfurter Oper verschiedene Neuheiten. Verdis „Macbeth" in der sicheren Spielleitung Josef Turnaus (vereint mit dem Bühnenbildner L. Sievert) wurde unter H. Seidelmanns überraschend umsichtiger musikalischer Leitung, unterstützt von klangreinen Chören und einem Solistenensemble von Rang, zu starker Wirkung geführt. Unter willkürlichen Abänderungsexperimenten der Regie, vielfach die künstlerische Struktur des Gesamtwerkes gefährdend, litten verschiedene Neueinstudierungen und Inszenierungen. So Webers „Freischütz" und Offenbachs „Schöne Helena", welche Dr. Graf in Bühnenbildern L. Sieverts inszenierte, auch Verdis „Rigoletto" und die aus Anlaß des Goethejahres (statt Busonis „Doktor Faust"!) neu aufgeputzte, stark verblaßte Gounodsche „Margarethe", zwei Werke, welche R. Scheel in Bühnenbildern W. Dinses herausstellte. Blieb nur das musikalische Plus, durch H. W. Steinbergs einfühlsame Leitung gesichert.

In den beiden Konzertserien der Frankfurter Museumsgesellschaft und des Frankfurter Orchestervereins (der unter Hans Rosbauds musikalischer Leitung zielbewußte Förderung und künstlerischen Auftrieb erhielt) begegnete man Dirigenten und Solisten von Rang — Erich Kleiber, Issay Dobrowen, Claudio Arrau, Maria Ivogün, Bronislaw Hubermann, Lubka Kolessa, Franz Völker, Maria Müller, Alfred Hoehn u. a. m., die meist Werke klassischer Komponisten interpretierten. August Kruhm.

GÖTTINGEN. Was die Universitätsstadt Göttingen im Laufe eines Winters, eng in die sechs Monate gepreßt, an künstlerischen und kulturellen Veranstaltungen bietet, geht weit über die Aufnahmefähigkeit der Bürgerschaft hinaus. Trotz der Notwendigkeit äußerster Einschränkung läßt sich mit Genugtuung feststellen, daß die alte Theaterfreudigkeit der Einwohnerschaft keineswegs nachgelassen hat und die Qualität der Aufführungen immer wieder dank der Initiative des Intendanten Paul Stiegler weit über dem Niveau anderer mittlerer Provinzbühnen steht.

Im Mittelpunkt des vorjährigen Opernspielplanes stand die weit über Göttingen hinaus interessierende nordwestdeutsche Erstaufführung von Hermann Grabners Oper „Die Richterin", die Göttingen zuerst nach der Uraufführung in Barmen-Elberfeld herausbrachte. Dies war eine Tat ersten Ranges im Rahmen unseres sonstigen Theaterlebens. Der bühnentechnische Stab, Solisten und Chor wurden durch Intendant Stieglers eminentes Gestaltungsvermögen zu einer großen Einheit verschmolzen. Sehr zum Vorteil des Ganzen wirkten sich die stilvollen Bühnenbilder, Kostüme und die ausgezeichneten Beleuchtungseffekte aus. Dem schöpferischen Wesen des Werkes angepaßt, deutete Kapellmeister Herbert Charlier die blühende Melodik der Musik aus und riß den musikalischen Apparat zu einer Höchstleistung empor. Wohl selten folgte das Orchester seinem Führer mit größerer Hingabe als in diesen sechs Aufführungen. Als Trägerin der Titelpartie sah man Elsa Thiel. Die Besetzung der anderen Partien mit Amanda Bolz (Palma) vorzüglich in den Koloraturen, Alfred Grüninger (Wulfrin), Werner Horsten (Graziosus), Wilh. Schmidt (Karl der Große), Ilse von Hugo und Lotte Falke (Faustine und Fridolin) konnte als sehr glücklich bezeichnet werden. Werner Promnitz.

HAGEN. Anläßlich des 20jährigen Bestehens des Hagener Stadttheaters gelangten die „Meistersinger" in neuer Einstudierung zur Aufführung. Siegfried Meik (musikalische Leitung), Walter Volbach (Spielleitung) und Paul Mehnert (Bühnenbildner) verhalfen ihnen zu einem achtbaren Erfolg. Schon gleich zu Beginn der Spielzeit machte sich die Fehlbesetzung in der Rolle des Heldentenors bemerkbar. Wenn Smolny darum den Lohengrin durch unseren lyrischen Tenor singen ließ, so ist das zu verstehen; aber nicht gut zu heißen. Musikalisch konnte man damit zufrieden sein, stimmlich reichte die Stimme bei weitem nicht aus. Ein gleicher Fehlgriff war die Neugestaltung der Fledermaus im Sinne Reinhardt-Korngold. Diese Mauserung ist doch ein wenig gewaltsam, bei der der Straußsche Geist stark verwässert wird. Diese Bearbeitung ist ein Schulbeispiel, daß sich Kunstwerke nicht ungestraft bearbeiten lassen. Smolny zeichnete noch verantwortlich für „Ein Maskenball" und „Pique Dame". Er brachte scenisch und chorisch alles auf eine einfache Linie, ohne jedoch in die moderne Ideenlosigkeit zu verfallen. Von den anderen Aufführungen sind noch zu nennen „Zar und Zimmermann", „Die lustigen Weiber von Windsor" und „Hänsel und Gretel". „Der fidele Bauer" und „Der Obersteiger" verfehlten nicht ihre Anziehungskraft, und wenn „Das weiße Rößl" in seiner Neubearbeitung in ungezählten Aufführungen die Kasse füllte, so ist der Erfolg dieser „Zugkraft" zu verstehen.

Stadt und Konzertgesellschaft gaben im vergangenen Konzertwinter sechs große Konzerte, zu denen Prof. Sieben (Bochum), Hans Weisbach und Hans Herwig (Arnsberg) verpflichtet waren. Man kann über Gastdirigenten geteilter Meinung sein; aber diese Lösung ist in dieser Zeit für eine Stadt von der Größe Hagens die beste. Prof. Sieben brachte ausgezeichnete Leistungen, u. a. Schuberts h-moll, Haydns D-dur und Bruckners dritte Sinfonie. Er deutet alles leicht ins Romantische; darum fand er in Schoenmakers — er spielte Mendelssohns Violinkonzert — einen warmen Anwalt. Beweglicher ist Hans Weisbach. Ganz eindeutig war seine Wiedergabe der dritten und siebten Sinfonie Beethovens. Geradezu glänzend erstand die Missa solemnis. Er fand aber auch im Städtischen Gesangverein ein williges und gut geschultes Werkzeug, der auch noch sein hohes Können in Bruckners 150. Psalm und seiner e-moll Messe unter der Stabführung seines Chorleiters Hans Herwig unter Beweis stellte. Prof. Grürmann spielte aus dem Manuskript ein von ihm wiederentdecktes Cellokonzert des Ph. E. Bach. Trotz seines ausgezeichneten Spieles fiel die Rhapsodie Georgienne von Tscherepnin, die voraufgegangen war, gewaltig ab. Das Laugsche Konservatorium gab anläßlich seines 25jährigen Bestehens eine Reihe wohlgelungener Konzerte. Im Mittelpunkt stand Mendelssohns Elias. Der Laugsche Kammerchor zeigte mit Werken von Brahms, Kaun, Marx und Pestalozzi seine hohe künstlerische Stufe. Heinz Schüngeler und Ludwig Vetter hinterließen mit den Goldberg-Variationen von Bach und Regers Introduktion und Fuge, op. 96 einen nachhaltigen Eindruck. Von den Museumskonzerten, veranstaltet von Heinz Schüngeler, ist besonders der Bach-Händel-Abend zu erwähnen. In ungebundener Frische und feinem Einfühlungsvermögen musizierten die Hagener Fernando Caruana (Geige), Erich Köhler (Cello), Karl Philipp (Oboe) und Ludwig Vetter (Cembalo). Heinrich Knoch, der Leiter des Pauluskirchenchores, bekannt durch seine Händelpflege, schied mit Händels „Esther" aus dem öffentlichen Musikleben. H. M. Gärtner.

KONSTANZ a. B. Die Gesellschaft für Musik und Literatur Konstanz-Kreuzlingen hatte auf ihrem Winterprogramm drei Sinfoniekonzerte, einen Liederabend, zwei Kammermusikabende und mehrere sehr interessante Vorträge. Die Sinfonie-

konzerte wurden vom Winterthurer Städtischen Orchester unter Leitung von Dr. H. Scherchen ausgeführt. Die Programme waren gut, nur vermißte man das moderne Schaffen. Man muß dies bedauern, da die Stärke H. Scherchens zweifellos in der Interpretation zeitgenössischer Musik liegt. Für den Liederabend war Kammersänger K. Erb Klavierbegleitung: Direktor K. Bienert) verpflichtet. Erb war kein Unbekannter hier. Seine Liedervorträge waren wundervoll, ein Erlebnis war seine Gestaltung der „Geistlichen Lieder" von J. S. Bach. Am ersten Kammermusikabend spielte das Pozniak-Trio von Breslau, am zweiten das Winterthurer Streichquartett. Bei dieser Veranstaltung zeigte sich, daß auch für die Moderne starkes Interesse vorhanden ist. Einen Trioabend mit hiesigen Künstlern gab Paul Juon (eigene Kompositionen), einen Violinabend Vasa Přihoda. Das staatlich anerkannte Konservatorium für Musik mit Seminar gedachte J. Haydns in einer sehr gelungenen „Haydn-Gedenkfeier" (Direktor: K. Bienert). Zum Schluß seien noch einige kirchenmusikalische Veranstaltungen erwähnt: St. Stefanskirche-Leitung Studienrat L. Haupt („Sancta Elisabeth" von Fr. Philipp, Messe von A. Bruckner), Lutherkirche-Leitung Direktor K. Bienert (Vokal- und Instrumentalkompositionen des 16., 17. Jahrhunderts und moderne Werke). K. B.

MARBURG (Lahn). Das Musikleben der ersten Jahreshälfte gipfelte in einer Doppelaufführung von Beethovens „Missa solemnis" unter Hermann Stephani von so durchschlagendem Eindruck, daß sie im nächsten Winter wiederholt werden soll. Mit dem durch Berufsmusiker verstärkten „Collegium musicum instrumentale" bot Stephani Haydns Maria Theresia-, Oxford- und Londoner B-dur-Symphonie im Saal des Musikwissenschaftlichen Seminars sowie im Freien auf der Schloßbühne. Jener den Wünschen von Auge und Ohr außerordentlich entgegenkommende kleine Saal wurde auch zum Schauplatz zweier eindrucksvoller Kompositions-Abende Lebender: Arnold Mendelssohn brachte mit dem Schnurrbusch-Quartett seine Streichquartette in D und B sowie seine Violoncello-Sonate, Hans Gebhard-Elsaß Lieder, Chöre und ein Flötentrio zu Gehör. Die Kammermusik-Abende des Konzertvereins (Faßbender-Trio, Kolisch-Quartett, Paul Lehmann, Richard Laugs) wurden im Capitol-Saal beheimatet. Das Dresdener wie Klingler-Quartett erfreuen fast Jahr für Jahr die hier stark vertretene Kammermusik-Gemeinde. Herbert Birtner veranstaltete mit dem „Collegium musicum vocale" einen fesselnden „Heinrich Schütz-Abend"; Aug. Wagner setzte seine trefflichen Orgelabende fort. mr.

MÜNCHEN. Mit einer Strauß-Pfitzner-Woche, in deren Verlauf die beiden Komponisten persönlich am Pulte erschienen, fanden die Münchener Festspiele 1932 ihren Abschluß. Dabei sollte Hans Pfitzners neuestes Bühnenwerk „Das Herz" zum ersten Male seine Festspielbewährung erproben. Die Versetzung der Oper aus dem Nationaltheater in das Haus am Prinzregentenplatz mit seinem verdeckten Orchester bedeutet freilich nicht unbedingt Gewinn, denn unter den vorhandenen akustischen Bedingungen vermag sich der kammermusikalisch feine Instrumentalsatz nicht immer zu der erstrebten Geltung zu bringen. Bei offenem Orchester findet das Werk ohne Zweifel idealere klanglichere Erfüllung. Trotzdem war der Eindruck des Abends ebenso wie der des „Palestrina", der sich stets von neuem als Standardaufführung der Münchener Oper erweist, sehr tiefgehend. Nicht minder als Pfitzner wurde Richard Strauß gefeiert, als er seine „Salome" dirigierte. Trotzdem Absageteufelchen seine Hand im Spiele gehabt hatte, stand der Abend unter einem guten Stern. Der Dirigent Richard Strauß ist von einer höchsten, nicht zergliedernden, sondern synthetischen Klarheit. Er nimmt, um das kunstvolle Gewebe dieses farbenglühenden Teppichs aufzuzeigen, nicht die einzelnen Fäden auseinander, im Gegenteil, er wirkt sie unter unseren Augen neu und überzeugt, wie nichts in diesem Gespinste ohne formale Bestimmung, auch nicht das kleinste Detail Erzeugnis einer Willkür oder künstlerischer Undiszipliniertheit sei. Die Dirigierkunst von Strauß ist Sinngebung in einer reinsten Art. Schade, daß man nicht auch den „Rosenkavalier" von ihm zu hören bekam, doch dieser war der musikalischen Leitung von Paul Schmitz vorbehalten geblieben.

Mit dem Beginn des neuen Opernspieljahres kann Hans Knappertsbusch auf eine zehnjährige Tätigkeit als Münchener Generalmusikdirektor zurückblicken. In dieser Frist ist er, der Nachfolger Bruno Walters und als solcher, nicht immer aus rein sachlichen Motiven stark befehdet, immer wurzelfest mit dem Münchener Musikleben verwachsen. Erfüllte er doch zwei unerläßliche Forderungen, die stilgetreue Pflege des Wagnerschen Musikdramas, das ihm Herzensangelegenheit bedeutet, und die leidenschaftliche Betreuung des Schaffens von Richard Strauß, Münchens größtem Sohne. Als Wagner- und Straußinterpret können sich ihm zur Zeit nicht viele ebenbürtige Rivalen zur Seite stellen. Eines darf man im Rückblick auf die zehnjährige

Wirksamkeit von Hans Knappertsbusch nicht verkennen: seine Stärke gründet mehr im Kapellmeisterlichen denn im Operndirektorialen. Man könnte sich den im übrigen sehr reichhaltigen und zuvörderst deutscher Musik gewidmeten Spielplan mitunter sorgsamer ausgebaut, manche Lücken (wie das völlige Fehlen eines Werkes von Gluck) längst ausgefüllt denken. Auch der jüngsten Produktion gegenüber würde frischerer Wagemut zuweilen nichts schaden. In dieser Hinsicht gleicht der Temperamentsmusiker Knappertsbusch manchmal einem Fabius cunctator. Sehr bedacht hat er sich dagegen für die Schaffung seines erstklassigen Ensembles gezeigt; man verrät nichts Neues, wenn man sagt, daß sich kaum eine andere Opernbühne des Besitzes schönerer Stimmen rühmen kann als die Münchener.

Anstelle des nach Wiesbaden berufenen, in seiner Vielseitigkeit schwer ersetzbaren Karl Elmendorff trat Karl Tutein, der frühere Grazer Operndirektor, seine Stellung als bayerischer Staatskapellmeister mit Puccinis „Madame Butterfly“ und „Tosca“ an. Musikalische Intelligenz, klangliches Feingefühl, Schmiegsamkeit an den Sänger, ohne diesem die Zügel zu überlassen, paarten sich mit einem starken Brio des Gefühls, so daß die Verpflichtung Tuteins, auf dem zunächst die ganze Bürde des Repertoiredirigenten ruht, kein schlechter Griff gewesen sein dürfte.

Dr. Wilhelm Zentner.

RUDOLSTADT. In der zweiten Hälfte der vergangenen Spielzeit verdiente sich der jugendliche Kapellmeister Eduard Hartogs die Sporen als musikalischer Leiter der Oper. Er erwies seine Befähigung, hohen künstlerischen Ansprüchen gerecht zu werden. In sorgfältiger Einstudierung wurden unter Leitung von MD Joseph Trauneck „Don Juan“, „Die Macht des Schicksals“ und „Schwanda der Dudelsackpfeifer“ aufgeführt. Offenbachs Buffo-Oper „Die schöne Helena“ führte Kapellmeister Herbert Weiskopf zum Siege. Opernspielleiter Karl Kampe, als ebenbürtiger Mitarbeiter, darf nicht übergangen werden. — Die Operette brachte die beliebte „Dollarprinzessin“, die einen geteilten Eindruck hinterlassende „Blume von Hawai“ und die unsterbliche „Fledermaus“. — Die Sinfoniekonzerte boten fast ausschließlich deutsche Kunst. Zur Wiedergabe gelangten u. a. Bachs 3. Brandenburgisches Konzert, Beethovens Fünfte, Robert Schumanns Erste und Bruckners Sechste. Auch auswärtige Solisten waren wieder zur Mitwirkung herangezogen, Lotte Leonard sang mit bewundernswerter Ausdauer die große, herrliche Ino-Kantate von G. Ph. Telemann. Hans Bassermann spielte Mendelssohns Violinkonzert sehr schön, Bernhard Leßmann errang mit Mozarts Violinkonzert in G-dur einen großen Erfolg. Leßmann brachte auch die Suite für Violine und Orchester op. 15 von Heinz Bongartz, eine Komposition neuzeitlicher Haltung, blendend zum Vortrag. — Schon im Februar veranstaltete die Landeskapelle zum Gedächtnis von Haydn ein Konzert, das einen Querschnitt durch das Schaffen des großen Tondichters gab. Als Solisten wirkten heimische Künstler mit.

„Ein Abend bei Johann Strauß“, ausgeführt vom Neffen des Walzerkönigs mit seinem Wiener Orchester, bereitete den Teilnehmern, die den großen Saal des Deutschen Kruges dicht gefüllt hatten, große Freude und viel Vergnügen. — Ein Ereignis war der Abend, da Claire Blauroff, die auf Veranlassung der Musikgemeinde erschienen war, im Landestheater tanzte. Das Klavier-Duo: Paul Schramm und Diny Schramm-Soetermeer wartete in einem Konzert der Musikgemeinde mit einer prächtigen Vortragsfolge (Fröhliche Tonkunst von den Klassikern bis zur Gegenwart) auf und erzielte große Erfolge, war es doch auch den vorgetragenen Werken durchweg ein hervorragender Mittler.

H. Beyersdorf.

STUTTGART. In den Sinfonie-Abenden feierte unser bedeutender Wagnerdirigent Leonhardt Haydn. Mit Lehrergesangverein und Philharmonischem Chor brachte er eine vorbildliche Wiedergabe der „Jahreszeiten“ Der rührige Martin Hahn bescherte mit Klassischem Verein „Schöpfung“ und „Harmonie-Messe“; dazu zwei Haydnabende mit Philharmonischem Orchester. Ebenso berücksichtigten Haydn das Wendling-Quartett und das Collegium musicum. Hahn verdankten wir auch einen Abend mit Bach, Mozart, Bruckner (zugleich für unsere drei Vereine). Bruckners „Vierte“ hörten wir auch in erstaunlich guter Wiedergabe vom nat.-soz. Reichs-Symphonieorchester unter Franz Adam (Schüler Mottls). Der Stuttgarter Liederkranz (August Kieß) hatte großen Erfolg mit Josef Reiters Goethe-Symphonie, welche von Wohllaut und erfrischenden Gedanken überquillt. Eine neue Passion von F. W. Karl, der u. a. schon mit dem Oratorium „Der Spielmann Gottes“ (Berthold & Schwerdtner, Stuttgart) hervortrat, ließ wiederum aufhorchen: eigenartig sind textliche Anlage, Wahl und Anwendung der Mittel, Durchbildung der Formen. Fritz Haas leitet einen Chor, der höchsten Ansprüchen gewachsen ist. Prof. Anton Enz gab eine vollendete Aufführung der ihm längst vertrauten „e-moll-Messe“ Bruckners; der Württ. Brucknerbund ermöglichte die Orchesterbesetzung (Bläser vom Landestheater). Das Fest des 75jährigen

Wirkens konnten sowohl Orchesterverein (Walter Rehberg) als Württ. Hochschule für Musik (Karl Wendling) begehen. Jener mit einem Bachabend, dieser mit vier Festkonzerten, die u. a. „Die heilige Elisabeth" von Joseph Haas (unter Hugo Holle) darboten. Ein großer Erfolg! Die Hochschule ist nicht staatlich, wird aber von öffentlicher Hand unterstützt. Es mußte verdrießen, daß die festliche „musikerzieherische" Woche unfruchtbarsten Bestrebungen Raum ließ; so wurde der Revolutionsaufruf abgesungen, den Franz Werfel zum Revolutions-Almanach von 1919 beisteuerte. Bekanntlich hat Werfel den Feldgrauen von 1914 als Geziefer und Bestie angesungen Dr. Karl Grunsky.

AUSLAND.

PARIS. Das äußere Bild des hiesigen Konzertlebens hat sich während der sogenannten „Krise" kaum geändert: die allwöchentlichen „grands concerts" waren nicht schlechter als früher besucht. Zu bedauern ist nur, daß Walter Straram seine Symphonieabende „aus Gesundheitsrücksichten" aufgeben mußte, denn die beiden neugegründeten „Orchester arbeitsloser Musiker" konnten in künstlerischer Hinsicht diese Lücke nicht annähernd ausfüllen. Auch blieben vorigen Winter viele von den ehemals valutakräftigen Ausländern fern, obwohl Frankreich den fremden Künstlern bei Ausübung ihres Berufes kein Hindernis in den Weg legt. Die „deutsche Schule" erfreut sich auch weiter der unveränderten Sympathien der Pariser Musikkreise. Es würde über den Rahmen dieses Berichtes hinausgehen die Mehrzahl der Solistenkonzerte eingehend zu besprechen. Erwähnt seien nur die ständigen Erfolge von Lotte Lehmann, Elisabeth Schumann, Lotte Schoene, ferner L. Melchior und V. Wahrlich, dessen „Goethe-Abend" sehr beachtet wurde, ebenso wie die bei Lamoureux warm aufgenommene, prächtige Wiedergabe des Brahms'schen Violinkonzertes seitens Georg Kulenkampff's (Berlin). Bei Colonne rief Edwin Fischers temperamentvoll-plastische Auslegung des Es-dur Konzertes von Beethoven Bewunderung hervor. Zur vollen Wertschätzung dieses, bis jetzt in Frankreich wenig bekannten Pianisten werden die Pariser noch Jahre brauchen, wie es bei dem heute so gefeierten Gieseking der Fall war. Für Instrumentalisten ist es überhaupt schwer, sich hier einen Namen zu machen. Das Lener-Quartett hatte in dieser Richtung besonderes Glück — 6 Abende waren fast ausverkauft: man genoß sämtliche Beethovensche Streichquartette in einer Ausführung wie man sie seit Capets Zeiten nicht erlebte. Auch konnte sich das Kolisch-Streichquartett wiederholt eines vollen beifallsfreudigen Saales rühmen: es führte eben diesmal keine Ultramodernen, sondern das herrliche Streichquintett von Schubert und Ravels sämtliche Kammermusik auf. —

Rachmaninoff spielte mit dem ihm eigenen pianistischen Zauber seine neuen Corelli-Variationen, die anfänglich brahmsisch, im übrigen chopinisiert ausfallen, was wenig mit dem Charakter der „Folies d'Espagne" harmoniert. Liszt verwandte das gleiche Thema in seiner „Spanischen Rhapsodie", die der geschätzte Konzertgeber etwas hastig in der technischen Bewältigung der thematischen Probleme wiedergab. — Mehudins Violinspiel verliert mit der Zeit den naiven Impuls, der seinen Vortrag vor zwei Jahren noch so reizvoll machte: man konnte dies bei seiner Interpretation des D-dur-Konzertes von Mozart deutlich heraushören. Ein seltenes Erlebnis war dagegen das Bachsche Doppelkonzert d-moll, in welchem sich zu dem silbernen Klang der Geige Mehudins der warme Ton seines früheren Meisters, Georges Enesco, aufs glücklichste gesellte.

Die Philharmonische Gesellschaft lud im Februar ihre Mitglieder ein, drei Wunderkinder zu hören, die mehr als nur Staunen hervorzurufen geeignet waren. Das katalonische Geschwister-Pianistenpaar Carmo, die zehnjährige Giocasta und der zwölf Jahre alte Carlos, boten im Konzert von Joh. Christ. Bach und in den Schumannschen Variationen für zwei Klaviere ein auswendiges, schlechthin vollendetes Musizieren. Der Junge ist bereits in Bezug auf musikalische Vertiefung ein Künstler, der nicht die „Großen" nachzuahmen sucht, sondern eine durchaus persönliche Note hat: eine vornehme pianistische Erscheinung! Der Dritte im Bunde, „Soliste des concerts Pasdeloup et Colonne", Paul Makanswitzky, entwickelt sich als Geiger in seinem elften Lebensjahr zusehends; er könnte betreffs des breiten Striches und der hochentwickelten linken Hand den Neid mancher „Virtuosen" wecken: auf seiner ¾-Geige ist er schon ein kleiner „Hexenmeister". — Der begabte junge Bratschist Belinkoff brachte im Verein mit der tüchtigen Pianistin La Candella nach dem markanten „Concerto" von Milhaud die Sonate von Hindemith zur Erstaufführung in Frankreich, die musikalisch versöhnend wirkte und mehr dem Publikum gefiel als die darauffolgende, ziemlich fade Suite von Ernest Bloch. — Eine Neuigkeit für Paris war die Solo-Violinsonate des kürzlich verstorbenen Münchners Walter Courvoisier, eine breit angelegte Komposition in Suitenform, deren Inhalt von dem talentierten

tschechischen Geiger Kopotschka fast restlos erschöpft wurde. Anatol von Roessel.

SALZBURG. Das Haydn-Jubiläum gab auch hier Anlaß zur Aufführung einiger Werke des Meisters. Nur ganz andeutungsweise trug man dem Gedenken in den Orchester-Abonnementskonzerten (Leitung: Berh. Paumgartner) Rechnung, indem man eine der Londoner Sinfonien brachte, am selben Abend noch eine „Kurzfeier" zu Ehren Goethes mit dem Vortrag der „Egmont-Ouvertüre" absolvierte und dann zwei moderne Werke (Ottmar Gerster: Konzertino für Bratsche und kl. Orchester) aufführte, die bei allem Talent, das sie verraten, noch keine ausgeprägte Eigenart zeigen. Das Salzburger Streichquartett widmete Haydn ein eigenes Konzert mit zwei Meisterquartetten und einem selten zu hörenden Divertimento für Viola d'amore (von Karl Stumvoll gemeistert), Violine und Cello. Auch die Triovereinigung erinnerte sich des Jubilars und spielte zwei Trios. Joseph Meßner brachte im Dom eine wohlvorbereitete Aufführung der „Harmonie-Messe" heraus. Die Salzburger Liedertafel bemühte sich um eine Aufführung der „Jahreszeiten", die leider nicht zu restloser Einheitlichkeit geriet, da für den Orchesterpart nicht ausreichend Proben ermöglicht werden konnten.

Was die Orchester-Abonnementskonzerte anbelangt, wurde eine sorgfältig vorbereitete Aufführung von Schönbergs „Verklärter Nacht" und Paul Graeners „Flöte von Sanssouci" geboten. Die Ouvertüre zu „Rienzi" war etwas unvorteilhaft nach Bruckners 7. Symphonie angesetzt. Mozarts Symphonie K. V. 385 verriet durch die feine Durcharbeitung der Details nicht minder als die technisch anspruchsvolleren Werke, wie ernst es die Orchestergemeinschaft mit ihren Aufgaben nimmt. In den Kammerkonzerten hörte man zwei ansprechende Novitäten, Faurès Klavierquintett op. 15 und Respighis in Wohlklang schwelgendes Streichquartett in *D*. Zilchers Gesangswerk mit Klaviertriobegleitung (Solistin: Maria Barry-Schuegraf) ist archaisierend im Geiste des Rokoko erfunden, erscheint aber in diesem Gewande dem textlichen Vorwurf nicht ganz gemäß. Schuberts Forellenquintett, das unter anderem auch wieder zu hören war, bewährte seine unvergängliche Leuchtkraft. Die Triovereinigung stellte ein interessantes Werk Pizzettis heraus. An Kompositionen des feststehenden Repertoires erschienen Trios von Beethoven, Dvořák und Mendelssohn. Wie unrecht tut man mit der Vernachlässigung einem Meister wie dem letzteren, der das prachtvolle op. 66 in c-moll geschrieben hat!

An außerordentlichen Veranstaltungen müssen noch ein Faschingskonzert mit klassischen Tanzstücken, wobei sich Maria Gerhart wieder mit ihren „Johann-Strauß-Interpretationen" bewährte, und verschiedenen musikalischen Scherzen sowie die Aufführung von Josef Reiters „Goethe-Symphonie" Erwähnung finden. Des Reiterschen Werks nahm sich Fr. Mikorey mit ehrlicher Begeisterung an. Freilich konnte auch die vorzügliche Interpretation nicht darüber hinwegtäuschen, daß bei der Komposition der Inhalt den Aufwand, vor allem die Überdimensionen der Form, nicht ganz rechtfertigt. Schubert und Bruckner stehen dem Komponisten sehr nahe, ja gefährden mitunter seine Originalität. Am wertvollsten erscheint der langsame Satz mit seiner breitausladenden Melodienseligkeit.

Im Dom lernte man eine ansprechende Neuheit Joseph Meßners, eine deutsche Messe für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel, kennen, die durch Eingänglichkeit und verhältnismäßig leichte Ausführbarkeit in keiner Weise in ihrem Werte beeinträchtigt ist und daher weite Verbreitung verdient. Mehr als ein Akt der Pietät ist es zu werten, daß Domkapellmeister Meßner eine Ölbergkantate des verstorbenen ersten Direktors der Salzburger Musikschule J. F. Hummel aufführte, die ganz im Banne Richard Wagnerscher Kunst steht, aber mit dieser leider nicht die klare Deklamation und dramatische Kraft teilt.

An einheimischen Solisten hörte man den gediegenen Pianisten Heinz Scholz und den Cellisten Wolfgang Grunsky, der hier eifrig um die Hebung kammermusikalischer Betätigung bemüht ist. Friedl Aicher bewährte in einem eigenen Gesangsabend ihre ansprechende Kunst einer geläufigen Koloratur. Erstaunlich, wie sich Moritz Rosenthal bis ins hohe Alter bezaubernde Technik, Kraft und geistige Frische bewahrte. Anders Jan Kubelik, der zum Teil nur noch von seiner glänzenden Vergangenheit zehrt. Daß der Negerbariton Aubrey Pankey sich so stark in die Eigenart deutschen Liedgesangs einzufühlen vermag, ist jedenfalls bemerkenswert.

Eine ganz fremde Welt tat sich auf, da ein Ensemble von Hindus unter Führung von Uday Shan Kar seine Musik- und Tanzkunst darbot, fremd aber anziehend zugleich infolge des religiösen Ernstes, der restlosen Hingabe, mit der es sich seiner Aufgabe entledigte.

Roland Tenschert.

STRASSBURG. (Musik der Sommermonate.) Die Städte dürften wohl selten sein, in denen die Sommermonate so viel lebendige Musik nachweisen können wie Straßburg in den jetzt verflossenen Hochsommertagen. Mit der Festauf-

führung von Beethovens „Neunter" am 1. Mai war zwar äußerer Abschluß der Winterkonzertzeit, aber die musikalischen Goethe-Feiern, besonders die hervorragende Wiedergabe der „Szenen aus Goethes Faust" unter dem derzeitigen Konservatoriumsdirektor Fritz Münch mit seinem erstklassig geschulten Wilhelmer-Chor waren festlich erhebende Ereignisse, und selbst die Orangerie-Konzerte mit ihren Haydn-Feiern, Beethoven- und anderen Spezialprogrammen boten Hocherfreuliches und vielfach wertvolle Musikübermittlung. Zu all dem Beachtlichen zählt auch die Elsässer-Jungtalent-Uraufführung, die aufhorchen ließ und, nicht zu vergessen das zweite diesjährige Orgelkonzert Albert Schweitzers in der St. Thomaskirche vom 28. Juli, dem Todestag J. S. Bachs. Es war dies die Weiterführung der von Schweitzer vor dem Kriege schon an gleicher Stelle eingeführten regelmäßigen Gedächtnis-Konzerte, tief ergreifend in der Wirkung, in wieder überfülltem, großen Kirchenraum. Zur Nachahmung und Nacheiferung eindringlich zu empfehlen! Der im Zusammenhang mit dem Orgelkongreß vom Frühjahr in Straßburg angesetzte Preis von 5000 Franks fiel dem Komponisten Ermend Bonnal für seine „Suite über die Notkersche Sequenz: Media vita" zu. Zur Jury zählte u. a. Arthur Honegger. Der Straßburger Komponist Monfeuillard, ein Mitglied des Städtischen Orchesters, erhielt zum sechstenmal den Kompositionspreis der Touraine. Sein neues Orchesterwerk „La grande certitude" wird in einem der Sinfoniekonzerte des kommenden Konzertwinters unter Paul Bastide uraufgeführt werden. Für die neue Spielzeit des Stadttheaters sucht der künstlerische Hochziele erstrebende jetzige Intendant Albert Pfrimmer den Kontakt mit Freiburg, Karlsruhe und Basel noch fester zu gestalten, als dies im Vorjahre schon in erfreuliche Erscheinung getreten war. Die Erfahrung zeigte, daß die deutschen Opern- und Schauspielvorstellungen stets ein weit mehr vollbesetztes Haus aufwiesen als die französischen Vorstellungen und daß der elsässisch-alemannisch-deutsche Kulturwille nicht erloschen ist. mh.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Zoppoter Waldoper, die in diesem Jahre vom 28. Juli bis 7. August „Tiefland" und „Lohengrin" aufführte, hatte einen Rekordbesuch aufzuweisen, zumal die fünf Aufführungen regelmäßig von bestem Wetter begünstigt waren. Für die letzte „Lohengrin"-Aufführung waren allein 2467 Sitz- und 2500 Stehplätze verkauft. Das übertrifft sogar den schon sehr starken Besuch der letzten Aufführung des „Ringes des Nibelungen" im vorigen Jahre. Die fünf Aufführungen dieses Jahres brachten insgesamt 21 871 Besucher gegen 21 786 Besucher im vorigen Jahre. In diesem Sommer waren die Preise der Sitzplätze, mit Ausnahme der billigsten, niedriger als früher.

Im Rahmen der Schlesischen Sängerwoche Anfang November in Breslau gelangen drei neue Werke für Männerchor von Armin Knab „Feuerspruch", „Einsiedel" und „Der Brandfuchs" durch den Rheinischen Männerchor-Breslau zur Uraufführung.

In Verbindung mit einer Werbewoche für die Stadt Trier ist eine besondere Opern-Festwoche geplant.

Die Stadt Remscheid plant zum kommenden März ein Brahms-Fest unter der Mitwirkung Elly Neys und ihres Trios.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer veranstaltet vom 1.—4. Oktober eine festliche Tagung in Hannover, die in ihren Konzertaufführungen eine Reihe neuer Werke bringen wird.

Zur Ehrung des 71 Jahre alten Komponisten Prof. Heinrich Platzbecker hat sich in Dresden eine Gesellschaft gegründet, die die Mittel beschaffen will, um dem greisen Künstler die Möglichkeit des freien Schaffens und Gestaltens an seinem Lebensabend zu geben. Der „Gesellschaft der Freunde Platzbeckers" gehören an GMD Busch, Generalintendant Dr. Reucker, der frühere Ministerpräsident Held und andere.

Wie aus New-York gemeldet wird, hat sich unter dem Namen „Richard Wagner memorial Assoziation" ein Verband gebildet, der würdige Gedenkfeiern anläßlich der 50. Wiederkehr des Todestages Richard Wagners zu veranstalten beabsichtigt.

Der Finkensteiner Bund veranstaltet vom 1.—8. Oktober eine Heinrich-Schütz-Singwoche in Loshausen bei Treysa (Hersfeld). Teilnahmegebühr Mk. 25,— einschl. Unterkunft.

Im kommenden Winter begeht der Berliner Philharmonische Chor die Feier seines 50jährigen Bestehens. Als Jubiläumskonzert wird unter Leitung von GMD Otto Klemperer die h-moll-Messe Bachs und Beethovens „Missa solemnis" aufgeführt.

Der Reichsverband deutscher Chormeister hielt vom 22.—24 Juli seine diesjährige Reichsdelegiertentagung in Frankfurt a. M. ab. Der seit Jahren erstrebte Zusammenschluß aller deutschen Chormeister nimmt, durch die Not der Zeit bedingt, immer greifbarere Formen an. Zum 1. Vorsitzenden wurde Kapellmeister Joh. Phil. Heid-Berlin wiedergewählt.

Bei der diesjährigen Tagung des Franz Liſzt-Bundes in Weimar wurde Prof. Dr. Peter Raabe-Aachen als 1. Vorſitzender wiedergewählt. Stellvertretender Vorſitzender iſt GMD Dr. Praetorius-Weimar. Im kommenden Jahre ſollen ſeitens des Bundes größere Konzerte veranſtaltet werden, während die Mitglieder in dieſem Jahre eine Sammlung von 10 Liſzt-Bildern mit Text von Peter Raabe erhalten.

Eine Anzahl kultureller Verbände, die eine Geſamtvertretung des freien deutſchen Kunſtſchaffens darſtellen, haben ſich in einer Eingabe an das Preußiſche Miniſterium für Wiſſenſchaft, Kunſt und Volksbildung gegen die beabſichtigte Auflöſung der Kunſtabteilung bei dem genannten Miniſterium gewandt.

Zum Schutz und zur Pflege der Werke des 1927 verſtorbenen Wiener Komponiſten und Klavierpädagogen Robert Fuchs wurde eine „Robert Fuchs-Geſellſchaft“ gegründet.

Chor und Orcheſter des Akademiſchen Geſangvereins Würzburg (Ltg. Heinrich Sievers) beteiligten ſich mit gutem Erfolg an der Feſtaufführung zum 350jähr. Jubiläum der Univerſität im Stadttheater zu Würzburg. — Gelegentlich ſeines 60. Stiftungsfeſtes brachte der Verband ſelten gehörte Männerchöre von Anton Bruckner und die Uraufführung von Armin Knabs „Unſer Leben“ unter Dr. Eduard Eichler.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Dr. Helmut Oſthoff hat ſich auf Grund einer Arbeit über „Die Niederländer und das deutſche Lied im 15. und 16. Jahrhundert“ als Privatdozent an der Univerſität Berlin habilitiert. In ſeinem Probevortrag behandelte er „Die Einwirkungen der Gegenreformation auf die Muſik des 16. Jahrhunderts“.

Werner Korte wurde als Privatdozent für Muſikwiſſenſchaft an der Univerſität Münſter zugelaſſen.

An Stelle des Prof. Ewald Sträßer, der nach ſehr verdienſtvollem Wirken an der Württ. Hochſchule für Muſik in Stuttgart in den Ruheſtand getreten iſt, iſt der Komponiſt H. Reutter zum Lehrer für Tonſatz und Kompoſition an der genannten Hochſchule ernannt worden. Hermann Reutter, der jetzt im 32. Lebensjahr ſteht, entſtammt einer Stuttgarter Familie. Er hat, nachdem er in Stuttgart das humaniſtiſche Gymnaſium durchlaufen hat, ſich mit dem Studium der Muſik beſchäftigt und war u. a. Schüler des bekannten Münchener Komponiſten Courvoiſier. Reutter hat ſich bereits einen ſehr geachteten Namen unter den jüngeren Komponiſten errungen und iſt auch als feinſinniger Klavierſpieler, insbeſondere auch als ſtändiger Begleiter von Sigrid Onegin bekannt geworden.

Das Sternſche Konſervatorium (Leitung Prof. Dr. Paul Graener) hat ſeine Arbeitsgemeinſchaft mit dem Seminar des „Reichsverbandes Deutſcher Tonkünſtler“ aufgelöſt. Das Sternſche Konſervatorium wird von Prof. Dr. Arnold Schering weitergeführt, das Verbandsſeminar hat ſeine Unterrichtsräume nach Berlin W 57, Pallasſtr. 12 zurückverlegt.

Die Muſikabteilung des Zentralinſtituts für Erziehung und Unterricht in Berlin veranſtaltet in Verbindung mit der Deutſchen Akademie für ſoziale und pädagogiſche Frauenarbeit vom Oktober bis Dezember 32 einen muſikpädagogiſchen Lehrgang für Kindergärtnerinnen, Jugendleiterinnen uſw. unter Leitung von Studienrätin Suſanne Trautwein. Dem theoretiſchen Kurſus ſchließt ſich „praktiſches Muſizieren mit Kindern“ an. Teilnehmergebühr Mk. 6.—, Erwerbsloſe Mk. 3.—. Kursbeginn 26. Oktober, Anmeldung (bis 15. Oktober) und Auskunft durch die Deutſche Akademie Berlin W 30, Barbaroſſaſtr. 65.

Das Seminar des Reichsverbandes Deutſcher Tonkünſtler und Muſiklehrer (Berlin W 57, Pallasſtr. 12) ſchreibt für das beginnende Semeſter Kurſe zur Vorbereitung auf die ſtaatl Privatmuſiklehrerprüfung, zur Vorbereitung auf die Aufnahmeprüfung in die ſtaatl. Akademie für Kirchen- und Schulmuſik und Laienkurſe zur Erreichung allgemeiner muſikaliſcher Bildung aus. Aufnahmeprüfungen finden am 10. Oktober ſtatt.

KIRCHE UND SCHULE.

In der Zeit vom 3.—8. Oktober veranſtaltet die Evangel. Schule für Volksmuſik, Spandau ihre 4. Studienfreizeit, eine Singwoche für Kirchenmuſiker, Chorleiter, Pfarrer und Diakone, im Johannesſtift. Leitung: Gerhard Schwarz.

Otto Dunkelberg ſpielte kürzlich zweimal die große b-moll-Orgelſonate op. 38 von Roderich von Mojſiſovics in den Paſſauer Domorgelkonzerten.

Hanns Schindlers Paſſacaglia und Fuge op. 38b für Orgel wurde in Lüneburg (Bachorgel der Johanneskirche durch Carl Hoffmann) und Paſſau (Domorganiſt Dunkelberg) zur erfolgreichen Erſtaufführung gebracht. Weitere Aufführungen in Dortmund (Gerard Bunk), Leipzig (Winkler), Königsberg (Fr. Fedtke), Wien (Domorganiſt Walter), München (Guſtav Schoedel) und Würzburg (Herm. Schem) ſtehen bevor.

In der Friedenauer Kirche zum guten Hirten (Berlin) veranstalteten Otto Becker, Margarethe Roll und Carl Rahé eine Abendmusik zum Gedächtnis Wilhelm Bergers.

Mit Beginn des Winterhalbjahres findet in der Immanuelkirche, Berlin NO 55 an jedem 1. und 3. Montag im Monat, abends 8 Uhr eine Orgelfeierstunde statt, veranstaltet von Organist Otto Abel unter Mitwirkung von Solisten. Der Eintritt ist frei. Erste Feierstunde am 10. Oktober unter Mitwirkung des Immanuel-Kirchenchores.

Gerard Bunk, Organist an der St. Reinoldikirche zu Dortmund, brachte in seiner 67. Orgel-Feierstunde erstmals für Dortmund Max Regers Fünf Orgelstücke aus op. 80, Heft II zum Vortrag.

Curt von Gorrissens für die Kufsteiner Heldenorgel komponiertes op. 9. „Unseren deutschen Brüdern" wird demnächst beim Festgottesdienst gelegentlich der Jahrestagung des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer in Hannover durch Prof. Dettmer, in Neisse gelegentlich der Orgelweihe anläßlich des 100jährigen Bestehens des dortigen Realgymnasiums durch Organist Schoetschel, in Altenburg durch KMD Wähler, in Annaberg durch KMD Neumann und in Leipzig durch Organist Georg Winkler gespielt.

PERSÖNLICHES

Kapellmeister Werner Trenkner-Weimar wurde als 1. Kapellmeister an das Greifswalder Stadttheater verpflichtet.

Kapellmeister Max Reiter, der im vergangenen Winter die Gastreise der Münchener Philharmoniker durch Italien leitete, ist kürzlich als 1. Dirigent der Mailänder Konzertgesellschaft Societá dei concerte sinfonici verpflichtet worden.

Die hochbegabte Jugendlich-dramatische des Magdeburger Stadttheaters, Armella Kleinke, wurde an das Stadttheater in Lübeck verpflichtet.

Walter Jacob, bisher Oberregisseur an den Städtischen Bühnen in Wuppertal, wurde für die kommende Spielzeit an das Städtische Opernhaus in Essen verpflichtet.

Der Oberspielleiter des Magdeburger Stadttheaters, Heinrich Altmann, ist als Spielleiter an die Kölner Oper verpflichtet worden.

Gisi Deutsch, ein neues, sehr vielversprechendes Koloraturtalent, Schülerin von Prof. Hertha Dehmlow, wurde von Intendant Dr. Eger an das Deutsche Landestheater in Prag engagiert.

Der Direktor des staatlichen Konseratoriums der Musik in Leipzig, Prof. Max Pauer, wird sein Amt aus gesundheitlichen Gründen demnächst niederlegen.

Der Theaterkapellmeister am Städtischen Theater Augsburg, Hans Schwieger, wurde nach Mainz berufen, jedoch vorerst nicht als städtischer Kapellmeister, sondern lediglich für die kommende Spielzeit als gleichgestellter Theaterkapellmeister. Die endgültige Entscheidung soll erst nach der Bewährung im Laufe der Spielzeit erfolgen.

Sigfrid Walther Müller wurde als Nachfolger von Prof. Günther Ramin zum Dirigenten der Leipziger Orchestergemeinschaft berufen.

Die aus der Schule von Frida Kwast-Hodapp hervorgegangene junge Pianistin Hedwig Stein, die bereits im vergangenen Jahre mit größtem Erfolg in Aachen (Prof. Dr. Raabe), Heidelberg, Jena und Kiel konzertierte, ist im kommenden Winter für Konzerte in Köln unter Prof. Kaminski verpflichtet. Sie wird außerdem in Klavierabenden in Stockholm, Berlin und anderen Städten auftreten.

Franz von Vecsey bittet, das Gerücht, er sei zum Buddhismus übergetreten und werde das Konzertieren aufgeben, zu dementieren. Er wird im Oktober ein Konzert an der Berliner Philharmonie geben.

Nachdem die künstlerische Oberleitung des Landestheaters Altenburg in den letzten Jahren von Generalintendant Dr. Ulbrich des Weimarer Nationaltheaters nebenamtlich geführt wurde, wurde mit Beginn der neuen Spielzeit dieser Posten wieder hauptamtlich besetzt, und zwar mit Bernhard Vollmer, der seit 1911 — mit Ausnahme der Kriegsjahre, die er an der Front stand — dem Deutschen Nationaltheater zu Weimar als Schauspieler angehörte. Generalintendant Dr. Ulbrich ist damit für seinen Weimarer Posten wieder frei.

Als Opernregisseur an das Prager Deutsche Theater wurde für die Spielzeit 1932/33 Renato Mordo verpflichtet.

Geburtstage.

Prof. Hermann Wolfgang Frhr. v. Waltershausen, Direktor der Staatlichen Akademie der Tonkunst zu München, der bekannte Komponist, Musikwissenschaftler und Pädagoge, feiert am 12. Oktober — entgegen einer früheren anderslautenden Nachricht — seinen 50. Geburtstag. Wir sprechen unserem Mitarbeiter die herzlichsten Glückwünsche aus.

Der bekannte schlesische Komponist Leo Kieslich feierte am 15. September seinen 50. Geburtstag.

Seinen 80. Geburtstag feierte im September der weltberühmte tschechische Violinpädagoge Ottokar Ševčik. Aus diesem Anlasse fand in Pisek in Böhmen, wohin der Künstler aus Amerika zurückgekehrt ist, ein großes Festkonzert statt, an dem Schüler des Meisters aus allen Weltteilen teil-

nahmen. Seine bedeutendsten Schüler sind u. a. Kubelik, Kocian, Ondříček (bereits tot), der Violinmeisterlehrer an der Prager Deutschen Musikakademie Willy Schweyda, Herma Studeny, Prof. Walter Schulze-Prisca und Erica Morini. E. J.

Die Gesangspädagogin Frau Franziska Stieber-Barn, die über dreißig Jahre in Berlin gewirkt hat und aus deren Schule viele namhafte Gesangskräfte hervorgegangen sind, feierte am 24. August ihren 90. Geburtstag.

Sechzig Jahre alt wurde der Komponist und Dirigent des Berliner Sinfonievereins Leo Schrattenholz, Mitglied des Lehrerkollegiums an der Berliner Musikhochschule.

Todesfälle.

† im Alter von 81 Jahren der ehemalige Königl. Musikdirektor Johannes Sonntag.

† zu Paris in seinem 88. Jahre der Musikschriftsteller und langjährige Musikkritiker des „Journal des Débats“ Adolphe Jullien. Wir verdanken ihm ein Buch über „Goethe und die Musik“, ein anderes über „Mozart und Wagner und die Franzosen“ und vor allem zwei Monumentalwerke über Wagner und über Berlioz, die weit über ihre Entstehungszeit ihren Wert bewahrt haben.

† Kapellmeister Franz Reckentin, Mitglied des Hauptvorstandes im Reichsverband Deutscher Tonkünstler, im Alter von 70 Jahren.

† die Witwe des bekannten Komponisten C. M. Ziehrer, Frau Marianne Ziehrer, im Alter von 75 Jahren an einer Herzlähmung.

† Frederic Corner, Komponist und Bearbeiter der englischen Wagner-Ausgaben, im Alter von 80 Jahren.

† Thaddäus Joteyko, polnischer Komponist, dessen erste Sinfonie in Berlin aufgeführt wurde, Schöpfer mehrerer Opernwerke und Orchesterdirigent.

† Matthieu Frank, namhafter Bassist am Mannheimer Nationaltheater, 63 Jahre alt.

† der vielfach angegriffene Gesangspädagoge Wilhelm Flam, der bekannte Künstler wie Leo Slezak, Walter Kirchhoff, Helene Wildbrunn u. a. in seinen Bann zog, im Alter von 52 Jahren bei seiner Rückkehr aus Südamerika an einer Lungenentzündung.

† Otto Naumann, als Komponist Schüler von Richard Strauß, langjähriger Dirigent des Mainzer Musikvereins, im Alter von 63 Jahren.

† im Alter von 77 Jahren in Wien der Komponist Prof. Dr. Franz Marschner, Schüler von Joseph Zeitler, Joseph Lugert und Anton Bruckner.

† Wilhelm Maase, der Komponist vieler volkstümlicher Lieder, 82jährig, in Düsseldorf. Er kam von Bach, Mozart und Schubert her, rang sich aber zu selbständiger Ausdrucksfrom durch und fand auch Beziehungen zur gemäßigten modernen Entwicklung. Neben Liedern schuf Maase eine Reihe oft aufgeführter wertvoller Chor- und Orchesterwerke.

† in Karlsruhe der Schriftsteller Anton Rudolph im Alter von 58 Jahren. Durch die Übertragung und teilweise durch völlige Neugestaltung der italienischen Texte von zahlreichen Frühopern Mozarts hat sich dieser musikwissenschaftlich und in Gesangspädagogik praktisch tätige Publizist einen guten Namen in der Musikwelt gemacht. Lebhaften Erfolg erzielte insbesondere die Mozartoper „Die verstellte Einfalt“.

† am 30. August in Wien Dr. Josef Zuth, einer der vorzüglichsten Kenner und Bearbeiter der Gitarristik. Ursprünglich im österreichischen Staatsdienst, den er 1925 freiwillig verließ, um sich ganz dem von ihm erwählten Fache zu widmen, gab er, nach einer Doktordissertation über „Simon Molitor und die Wiener Gitarristik“, viele Bände älterer Gitarre- und Lautenkompositionen (von Schubert, dem Grafen Lesy, Carulli u. a.) heraus und ließ seit 1921 seine „Zeitschrift für die Gitarre“ erscheinen, die 1927 ihren Interessenkreis erweiterte zur „Musik im Haus“ überhaupt. Ein bedeutendes und grundlegendes Werk ist sein lexikalisch angelegtes „Handbuch der Laute und Gitarre“, die Frucht jahrzehntelanger mühevollster Forschung und Sammelarbeit. Der Tod ereilte den erst 53jährigen Nimmermüden mitten in seiner letzten großen Arbeit, die er selbst als die eigentliche Frucht seiner Lebensaufgabe ansah, und von der ihn auch ein schweres Leiden nicht hatte abhalten können: der „Enzyklopädie (einem Quellenlexikon) der Laute und Gitarre“. Ein deutscher Idealist in seinem Wesen und in seinen Arbeiten, zu deren Veröffentlichung er selbst eigene Mittel opferte, gab Zuth das nachahmenswerte Bild des ganz an sein vorgestecktes Ziel hingegebenen selbstlosen und uneigennützigen, stillen deutschen Forschers (sein Geburtsort liegt im Egerland, in der Nähe von Karlsbad), stets hilfsbereit auch gegen andere, denen sein großes Wissen zugute kommen durfte. V. J.

† am 1. September in Weidling bei Wien die ehemalige Hofopernsängerin Irene Abendroth, die erst am 14. Juli ihren 60. Geburtstag gefeiert hatte. Sie hatte schon mit 16 Jahren in Wien debutiert, wohin sie nach Engagements in München und Riga im Jahre 1895 zurückkehrte, um es 1900 mit Dresden zu vertauschen, wo sie, ursprünglich Koloratursängerin, unter Schuchs Leitung auch das hochdramatische Fach erfaßte. Sie war u. a. die erste deutsche Toska.

BÜHNE.

Dae Stadttheater zu Freiburg i. Br. geht als eines der wenigen deutschen Theater mit ganzjährigen Verträgen und sämtlichen drei Spielgattungen unter dem Intendanten Dr. Max Krüger in die Spielzeit 1932/33. In der Oper werden unter Leitung von GMD Hugo Balzer zwei Uraufführungen stattfinden: Franz Schrekers „Christophorus" und des Italieners Luzatto „Judith". Außerdem sind d'Alberts „Mister Wu", Weismanns „Schwanenweiß" und Offenbachs „Banditen" zur Erstaufführung vorgesehen. In den Sinfoniekonzerten gelangt eine Kantate für Chor und Orchester von Hans Wedig zur Uraufführung. Hindemiths Philharmonisches Konzert und Kreneks Orchestervariationen werden erstmals aufgeführt.

Nach einem durchgreifenden Umbau ist das ehemalige Schillertheater in Hamburg mit einer von Prof. Max v. Schillings geleiteten Aufführung des „Freischütz" als Opernhaus eröffnet worden. Das alte Rangtheater hat sich in ein amphitheatralisches Ringtheater mit 1350 Plätzen verwandelt, das außerordentlich geschmackvoll und zweckmäßig gestaltet worden ist. Auch die Bühne ist völlig umgebaut worden. Sie hat eine Apparatur und einen Rundhorizont erhalten. Das besondere Charakteristikum des Theaters sind seine niedrigen Preise. Es bietet in Serienaufführungen große Opern für 1 bis 3.75 RM.

Das Landestheater Oldenburg (Intendant Dr. Rolf Roenneke) eröffnete am 11. September d. J. mit „Meistersinger von Nürnberg" die Spielzeit 1932/33. In Aussicht genommen sind ferner Erstaufführungen: „Mr. Wu" von d'Albert, „Intermezzo" von Rich. Strauß, „Schneider von Schönau" von Brandts-Buys, „Die schalkhafte Witwe" von Wolf-Ferrari, „ Feodora" von Giordano.

Die Städtische Oper Duisburg bringt als erstes Werk Händels sehr selten gespielte Oper „Julius Cäsar".

Das Nürnberger Stadttheater plant im Spieljahr 1932/33 die Aufführung folgender Neuheiten: „Xerxes" von Händel, „Die Welt auf dem Monde" von Haydn-Lothar, „Der Jahrmarkt von Sorotschintzky" von Mussorgsky, „Eugen Onegin" von Tschaikowsky, „Die sizilianische Vesper" von Verdi, „Die schalkhafte Witwe" von Wolff-Ferrari.

Der Bestand der „Deutschen Musikbühne", die ihre Proben im Juni einstellen mußte, schien damals in Frage gestellt. Inzwischen hat die Wanderoper des Erbprinzen Reuß ihre Arbeit wieder aufgenommen. Die Aufführungen sollen mit „Hänsel und Gretel" und „Figaros Hochzeit" Ende September in Gera beginnen. Im Laufe des Winters wird die „Deutsche Musikbühne" zum erstenmal auch eine Tournee durch Holland, Belgien, Luxemburg und Frankreich unternehmen.

Die Oper in Stettin bringt als Erstaufführung Alban Bergs „Wozzek", Verdis „Sizilianische Vesper", „Friedemann Bach" von Graener und „Der tolle Kapellmeister" von Bardi.

Das Stadttheater in Kiel hat die Oper „Der Freikorporal" von Georg Vollerthun für die neue Spielzeit erworben.

Das Erfurter Stadttheater begann seine diesjährige Spielzeit mit einer Neuinszenierung von Strauß' „Salome" unter der Regie von Dr. Paul Legband und unter der musikalischen Leitung von Franz Jung. Es folgten weiter eine Aufführung des seit dreißig Jahren in Erfurt nicht gespielten „Julius Cäsar" unter der Leitung von Hermann Pfeiffer. Der dritte Abend brachte in neuer Inszenierung von Dr. Paul Legband eine Aufführung von Mozarts „Hochzeit des Figaro" unter der musikalischen Leitung von Paul Walter.

Die Augsburger Oper bringt als Erstaufführungen: „Alkestis" (Gluck), „Die Welt auf dem Monde" (Haydn), „Palestrina" (Pfitzner), „Simone Boccanegra" (Verdi), „Spuk im Schloß" (Kricka) oder „Friedemann Bach" (Graener), „Soldaten" (Gurlitt).

Das Lübecker Stadttheater (Intendant Dr. Edgar Groß) leitet die Spielzeit mit einer Aufführung des „Lohengrin" ein und bereitet für die Folge Glucks „Iphigenie auf Aulis", Pfitzners „Herz", Wagners „Liebesverbot", Graeners „Friedemann Bach", Strauß' „Ariadne auf Naxos", Tschaikowskys „Eugen Onegin" und Mozarts „Idomeneo" vor.

Die badische Kammersängerin an der Staatsoper zu Karlsruhe Else Blank war auch in diesem Sommer zu den Festspielen der Zoppoter Waldoper verpflichtet. Sie hat mit einer ausgezeichneten Darstellung der „Nurri" im „Tiefland" den früheren Leistungen eine beachtenswerte neue hinzugefügt.

Des jungen Berliner Komponisten C. H. Grovermann erstes Opernwerk „Medea", Dichtung von G. Bibo, wurde vom Intendanten C. Strickrodt zur Uraufführung in der kommenden Spielzeit für das Landestheater in Gotha erworben.

Die anläßlich des plötzlichen Ausscheidens GMD Dr. Göhlers erforderliche Neubesetzung des Postens eines Generalmusikdirektors der Altenburger Oper hat für diese Spielzeit vorerst nur eine provisorische Erledigung gefunden. Mit der Leitung von Opernaufführungen wird einmal der seit längerem in Altenburg schon tätige Theaterkapellmeister Heinz Drewes beauftragt. Außerdem

ist mit Eugen Bodart aus Kassel ein ihm gleichgestellter 1. Kapellmeister verpflichtet worden. Diese provisorische Regelung, vor allem durch finanzielle Erwägungen bestimmt, dürfte nach Ablauf dieser Spielzeit mit der endgültigen Besetzung der Generalmusikdirektor- bzw. einer 1. Kapellmeisterstelle zu einem allen Seiten gerecht werdenden Abschluß führen. L. P.

Die Reformmaßnahmen des neuen Direktors des Prager Deutschen Theaters Dr. Paul Eger (Senkung der Abonnementsgebühren und Eintrittspreise, Schaffung eines Wahlabonnements, Höchststeigerung der künstlerischen Leistungen) zeitigten bisher glänzende Erfolge, die in ausverkauften Häusern und beträchtlichen Mehreinnahmen aus dem Abonnement zum Ausdruck kamen. Wagners „Meistersinger", Mozarts „Figaro", ja sogar Verdis abgespielter „Troubadour" waren als erste Vorstellungen der Spielzeit richtige Sensationen. E. J.

Sigrid Onegin hat ihr Engagement in Zürich angetreten. Außerhalb ihrer Amerikaverpflichtungen hat sich die bekannte Altistin ganz der Züricher Oper verbunden. An Neuheiten bringt das Theater unter Leitung des als Nachfolger von Paul Trede berufenen Karl Schmid-Bloß u. a. Schoecks „Venus", Rezniceks „Gondoliere des Dogen".

Unter Leitung des Ballettmeisters des Bayerischen Staatstheaters Willy Godlewski ist in München eine Ballettmeisterschule ins Leben gerufen worden. Für angehende Ballettmeister sind spezielle Ausbildungskurse eingerichtet, die sich auf Praxis und Theorie erstrecken und bei der Abschlußprüfung ein Diplom verleihen.

KONZERTPODIUM.

Der Konzertverein München unter Leitung von Geheimrat Prof. Dr. Siegmund von Hausegger bereitet auch für den bevorstehenden Winter 10 Abonnementskonzerte vor, die neben einer Reihe von Werken J. S. Bachs, Beethovens, Haydns, Schuberts, Anton Bruckners, die Uraufführung von Max Regers Symphonischer Rhapsodie für Violine und Orchester, die Florizel von Reuter herausgegeben hat und Waldemar von Baußnerns Passacaglia und Fuge bringen. Als Erstaufführung für München nennen die Programme Anton Bruckners Ouverture g-moll und 9. Symphonie in der Originalfassung, welch letztere erstmals bei den Wiener Bruckner-Festtagen im Oktober zum Klingen kommt, ferner Richard Wetz' Kleist-Ouverture und Anton Bruckners Männerchor „Das hohe Lied". Anläßlich des 60. Geburtstages seines Dirigenten wird der Konzertverein 2 außerordentliche Symphoniekonzerte unter GMD Knappertsbusch und Adolf Mennerich veranstalten.

Erich Seidl, der Konzertmeister des Städtischen Orchesters in Hildesheim, spielte beim letzten Sinfoniekonzert in Bad Salzuflen das Violinkonzert des Detmolder Komponisten August Weweler und hatte mit dem für die Geige überaus schwierigen, aber dankbaren Werk großen Erfolg.

Der Münchner Staatsopernkapellmeister Carl Tutein führte im VI. Zoppoter Symphoniekonzert drei Orchesterstücke aus der Oper „Die roten Dominos" von R. v. Mojsisovics auf.

Die Städtischen Konzerte in Remscheid (Leitung Prof. Dr. F. Oberborbeck) bringen im kommenden Winter: Max Regers „Requiem für Chor und Orchester" und Sinfonischen Prolog zu einer Tragödie, Hans Wedigs „Kleine Sinfonie", August Vogts „Passacaglia für Orchester". Ein eigener Abend wird Kurt Thomas' Werken gewidmet sein.

Das auf dem Tonkünstlerfest zu Zürich erfolgreiche Streichquartett Nr. 2 von Hans Gál gelangt im November durch das Gewandhausquartett in Leipzig, durch das Kolischquartett in Bremen und durch das Rothschildquartett im Wiener Rundfunk zur Aufführung.

Das Landestheater Allenstein veranstaltete gemeinsam mit dem Madrigalchor einen Beethoven-Brahms-Bruckner-Abend, bei dem Beethovens Egmont-Ouvertüre, Brahms' Gesang der Parzen und Symphonie in c-moll op. 68 und Bruckners Tedeum zum Vortrag kamen.

Graeners „Flöte von Sanssouci" wird in der kommenden Spielzeit in Budapest, Gladbach-Rheydt, Haag, Hof, Jena, Insterburg, Madrid, Oldenburg, Plauen, Tilsit, Winterthur sowie an den Sendern Brünn, Brüssel, Prag und Stockholm zur Aufführung kommen.

Bochum bietet in der kommenden Saison 9 Sinfonie- und Chorkonzerte und 6 Kammermusikveranstaltungen mit Neuheiten von Hindemith (Konzertmusik f. Str. u. Bl.), Rud. Kattnig (Divertimento), Emil Peeters (Romantische Suite, Urauff.) u. a. Als Solisten wurden Amalie Merz-Tunner, Elly Ney, Adolf Busch, Gustav Havemann, Florizel von Reuter und Chrystia Kolessa gewonnen.

Die diesjährigen 12 Symphoniekonzerte der Staatskapelle zu Dresden unter Leitung von GMD Busch bringen neben klassischen und romantischen Werken folgende Erst- bezw. Ur-Aufführungen: J. Chr. Bach: Sinfonie B-dur; Adolf Busch: Concerto für großes Orchester; Delius: Lebenstanz; Manuel de Falla: Nächte in den spanischen Gärten; Gabrieli: Sonata Pian e forte; Gal: Violinkonzert (Uraufführung); Paul Graener: Sinfonia Breve (Uraufführung); Hindemith: Philhar-

monisches Konzert; Orlando di Lasso: Alte weltliche Chorgesänge, gesungen vom Kreuzchor unter Leitung von Kantor Rudolf Mauersberger; Livio Luzzato: Vorspiel zur Oper „Judith“; Moser: Scherzo für großes Orchester; J. G. Mraczek: Ritornell und Rondo capriccio (Uraufführung); Franz Schubert: Sinfonie c-moll; Strawinsky: Suite „Der Feuervogel“; H. Wetzler Symphonie concertante (Uraufführung); Hugo Wolf: Der Feuerreiter.

In den acht Konzerten des Musikalischen Vereins Gera mit der Reussischen Kapelle und dem gemischten Chor des Musikalischen Vereins, die unter Leitung von Hofkapellmeister Prof. Heinrich Laber stehen, gelangen zur Aufführung: Max Ettinger: Alt-Englische Suite, Heinz Schubert: Hymnus, Reger: Böcklin-Suite, Bruckner: Romantische, Beethoven: Siebente, Falla: Der Dreispitz, Bach: Kantate, Liszt: Klavier-Konzert Es-dur, Skrjabin: Kleine Sonate. Richard Wagner ist zu seinem 50. Todestag ein ganzes Konzert gewidmet. Des 100. Geburtstages Johannes Brahms' wird mit der Aufführung seines Klavierkonzerts d-moll, seiner F-dur-Symphonie und seines Requiems gedacht werden. Als Solisten wurden u. a. gewonnen: Georg Kulenkampff, das Kammertrio für alte Musik (Günther Ramin, Paul Grümmer, Reinhard Wolf), Elly Ney, Amalie Merz-Tunner und Gisela Derpsch.

Die nach Tokio berufene Sängerin Maria Toll gab im Saale der Akademie ein überaus erfolgreiches Konzert. Die Presse bezeichnet die Berufung der jungen, begabten Künstlerin als einen Gewinn für die japanische Musikwelt.

Außer den üblichen Aufführungen der Berliner Singakademie ist eine große Feier am 6. und 8. Mai nächsten Jahres anläßlich des 100. Geburtstages von Johannes Brahms geplant. Sämtliche Chorwerke des Komponisten sollen zum Vortrag gelangen.

Die Leitung der Philharmonischen Konzerte in Nürnberg wurde den Herren Scherchen, Dobrowen, Weisbach und Holger übertragen.

Die „Streichermusik“ von Ludwig Weber (Quartett in chorischer oder solistischer Besetzung in einem Satz) gelangt in diesem Winter im Rahmen der Symphoniekonzerte in Freiburg i. Br. zur Aufführung.

Der Finanzausschuß des Duisburger Stadtverordnetenkollegiums stimmte dafür, die bisherige Orchestergemeinschaft mit der Stadt Mülheim auch im nächsten Winter beizubehalten. Die Zahl der Konzerte wurde von zehn auf sechs erniedrigt.

Die Kammermusikvereinigung der Berliner Staatsoper (Georg Kniestädt) gibt in diesem Winter drei Abonnementskonzerte in der Singakademie; einen ersten Abend am 1. Oktober, der neben Erstaufführungen von Casella und Günter Raphael Mozarts Sextett für Streicher und zwei Hörner, Schuberts Oktett und Forellenquintett bringt, wärend der zweite Abend am 16. November Brahms gewidmet ist.

GMD Fritz Busch hat das Chorwerk „Sämann Deutschland“ von Hans F. Schaub für eines seiner Konzerte mit dem Dresdener Lehrergesangverein angenommen.

Arnold Ebel spielte im Frankfurter Sender gemeinsam mit Licco Amar seine Violinsonate op. 37 und in einer Arnold Ebel-Stunde im Breslauer Sender eigene Klavierkompositionen.

Minna Ebel-Wilde bringt in einem Konzert des Berliner Philharmonischen Orchesters in Berlin unter Leitung von Kapellmeister Franz Veit eine bisher nicht aufgeführte Sopran-Kantate mit obligater Flöte von Georg Philipp Telemann zur Erstaufführung. Den Flötenpart übernimmt Heinz Breiden vom Philharmonischen Orchester, der das Werk ausgegraben hat.

Die Kapelle der Staatlichen Theater in Kassel schreibt unter Leitung von Dr. Robert Laugs für den kommenden Winter sieben Abonnementskonzerte aus, deren erstes am 3. Oktober zu einem Goethe-Gedächtniskonzert mit Werken von Schumann, Mendelssohn-Bartholdy und Wagner ausgestaltet wird. Weiter kommt im Laufe des Winters neben Händel, Mozart, Beethoven, Schumann, Liszt, Bruckner auch Paul Graeners Comödietta für Orchester und Bartoks Erste Rhapsodie zum Vortrag.

Das „Akademische Orchester“ in Göttingen schuf unter künstlerischer Leitung seines ständigen Dirigenten, Prof. Dr. Wolfgang Stechow, in unserem Musikleben stets eindrucksstarke Abende, neben der Pflege alter Musik mit vielversprechenden Kammermusiken (z. B. Werke von Brahms, Bruckner, Dvořák, Schubert, Reger) und einem ausgesprochenen Haydn-Festkonzert, u. a. Sinfonie „Der Bär“ Nr. 83, Arien aus „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ (Martha Maria Rahmstorf) sowie das Violinkonzert G-Dur, vorgetragen von dem langjährigen Führer des Orchesters Konzertmeister Walter Pfeiffer, der seinen Ruf als Geiger mit gepflegter Finger- und Bogentechnik sowie als Musiker von innerer Haltung aufs neue befestigte.

Werner Promnitz.

Richard Wetz' „Weihnachtsoratorium“ gelangt im kommenden Winter in Weimar unter Dr. Praetorius, in Zittau unter MD Schneider und Lodz unter MD Bautze zur Aufführung.

Dietrich Amende führte mit seinem Schülerorchester Joseph Haydns „Sinfonie Nr. 44 in e-moll“ auf. Am gleichen Abend brachte Martin Pronadl mit seinem Knabenchor Volkslieder

von W. von Zuccamaglio ſowie alte Weiſen unbekannter Meiſter mit gutem Gelingen zum Vortrag.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Heinz Schubert, der durch ſeinen in Zürich mit großem Beifall aufgenommenen „Hymnus" bekannte junge Komponiſt, hat ſoeben ein Violinkonzert vollendet, das er Konzertmeiſter Erich Seidl-Hildesheim widmete.

Hans Pfitzner hat ſich entſchloſſen, ſein Streichquartett in cis-moll, op. 36, zu einer großen Symphonie umzuarbeiten. Er gedenkt das Werk bis zum November zu vollenden, ſo daß es in dieſer Spielzeit noch zur Aufführung kommen kann.

Georg Vollerthun, deſſen Oper „Der Freikorporal" einen auffehenerregenden Erfolg hatte, iſt mit einem neuen Stoff „Volkes Weg" beſchäftigt. Das aus deutſchem Geiſt und Glauben geborene feſtſpielartige Libretto ſchreibt der bekannte Dichter der „Bianca Maria", Reinhold Conrad Muſchler.

Ernſt Křenek hat eine große hiſtoriſche Oper „Kaiſer Karl V." begonnen, deren Text er ſoeben vollendet hat.

E. N. v. Reznicek hat ein muſikaliſches Drama „Das Opfer", Dichtung von Paol Knudſen, zum Abſchluß gebracht.

Richard Strauß hat ſich einem neuen Stoffe zugewandt: „Die ſchweigſame Frau", aus dem Engliſchen von Stefan Zweig verfaßt. Dasſelbe Thema hat übrigens Mark Lothar in ſeiner Oper „Lord Spleen" benutzt.

Darius Milhaud vollendet in dieſen Tagen eine neue Oper, die den Titel trägt „Die Entdekkung Europas".

Der Komponiſt Max Hüttl hat Heinrich v. Kleiſts Luſtſpiel „Der zerbrochene Krug" in Muſik geſetzt.

Heinz Bongartz hat ein neues Streichquartett op. 16 geſchrieben. Die Uraufführung fand am 24. September durch das Deſſauer Streichquartett im Muſikverein Gotha ſtatt. Weitere Aufführungen ſind in Deſſau, Leipzig und Kaſſel vorgeſehen.

Roderich v. Mojſiſovics arbeitet zur Zeit an einer Shakeſpeare-Oper nach deſſen Luſtſpiel „Viel Lärm um nichts"; das vieraktige Werk dürfte im kommenden Jahre beendigt ſein.

Robert Curt v. Gorriſen-Wiesbaden vollendete ſoeben einen Feſtlichen Pſalm op. 10 für Männerchor, Knabenchor und Orgel, der am 8. Dezember in der St. Heinrichskirche zu Bamberg zur Uraufführung kommt. Die Aufführung wird durch den Münchener Sender übertragen.

Der italieniſche Komponiſt Riccardo Zandonai, der Autor der erfolgreichen Oper: „Die Kavaliere von Ekebü" hat zwei neue Bühnenwerke vollendet, die in der kommenden Spielzeit zur Aufführung kommen.. Die einaktige Oper: „Das Kartenſpiel" behandelt einen tragiſchen Stoff aus dem Spielerleben, der in das Milieu der ſpaniſchen Granden verlegt iſt. Die dreiaktige Muſikkomödie: „Der Liebesſchwank" trägt humoriſtiſchen Charakter; ihr Stoff iſt der volkstümlichen Novelliſtik entnommen. Die Texte zu beiden Werken entſtammen der Feder des fruchtbaren Librettiſten Arturo Roſſato. f. r.

VERSCHIEDENES.

Die Gründer der Firma Gebrüder Rieger, Orgelbauanſtalten in Mocker O.-S., und Jägerndorf, erkannten und würdigten Anton Bruckners Leiſtungen als Orgelvirtuoſe und Orgelkomponiſt ſchon zu einer Zeit, als er unter Verkennung, Mißgunſt und Zurückſetzung noch ſehr zu leiden hatte. Sie ſtellten ihm durch ſieben Jahre, von 1888 bis 1894, koſtenlos eine zweimanualige Zimmerorgel in Wien I., I. Stock, Eckhaus Turmſtraße-Freyung, zur Verfügung. Dem Monteur, der heute noch bei der Firma Gebrüder Rieger tätig iſt, ſagte damals Bruckner nach der Orgelaufſtellung: „Herr N., Sie haben brav und fleißig gearbeitet; die Rieger-Orgel iſt was Wunderbares und ich danke der Firma vielmals dafür. Da hams an Guldn, ich möcht Sie gern noch auf a Krügl Bier führen, aber ich hab ka Geld."

Zeitungsmeldungen zufolge haben die Erben Max Regers einen Plagiatprozeß gegen die Autoren des vor etwa ſechs Jahren geſungenen Schlagers „Was machſt du mit dem Knie, lieber Hans?" angeſtrengt, weil die Melodie notengetreu mit dem Schlußſatz eines Quintetts übereinſtimmen ſoll. Es hat reichlich lange gedauert, bis Regers Erben dieſe angebliche Urheberrechtsverletzung gemerkt haben.

Hamburg hat eine öffentliche Muſikbücherei in der Roſenſtraße 16 mit einem Beſtand von 18000 Bänden eröffnet.

Ein Wiener Autographenhändler erwarb vor kurzem in Deutſchland eine unbekannte Handſchrift Beethovens. Es handelt ſich um Aufzeichnungen, die Beethoven im Geſpräch mit dem amerikaniſchen Muſiker Theodor Molt gemacht hat, als dieſer 1827 in Wien und bei ihm weilte.

Auf Anregung des neuen „Arbeitskreiſes für die Laute" unter Leitung des Lauteniſten und Lautenmuſikforſchers Hans Neemann, Berlin, iſt eine „Zentralſtelle für Lauteniſtik" geſchaffen, die alle einſchlägigen Fachgebiete (Förderung und Neubelebung der alten Lautenkunſt in ihrer Vielgeſtaltigkeit, wiſſenſchaftliche Fragen uſw.) einheitlich bearbeitet. Anſchrift des Leiters

für alle Anfragen (denen immer Rückporto, für das Ausland ein Antwortschein, beizulegen ist): Hans Neemann, Fredersdorf bei Berlin.

Die Preußische Staatsbibliothek beabsichtigt alles auf die Kuffteiner Heldenorgel bezügliche Material, insonderheit eigens für diese Orgel geschaffene Werke, zu sammeln.

Der ehemalige Infant von Spanien, Don Alfonso von Bourbon und Braganza, hat der Musikbibliothek der Stadt Madrid eine wertvolle Schenkung gemacht. Es handelt sich um eine 900 Bände zählende Sammlung handschriftlicher Partituren, die zum großen Teil aus dem Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts stammen. Es sind vorwiegend Werke der italienischen Schule, darunter solche der Meister Rossini, Bellini und Donizetti.

Die „International Music Hall" in dem im Bau befindlichen New Yorker Radio-Gebäude wird die größte Bühne der Welt enthalten. Ihr Erbauer ist S. L. Rothafel. Das Theater verfügt über die modernsten Versenkbühnen und über eine Neuanlage des Proszeniums. Hinter dem Proszeniumsbogen wird sich ein zweites Portal befinden, dessen Öffnung verstellbar ist und die verschiedensten Formen der Bühnenöffnung von der vollen Weite des Hauptproszeniums bis zur Größe einer schmalen Tür gestattet.

Wildenbruchs Hexenlied spielt bekanntlich im Kloster von Hersfeld. Auch für sein letztes Drama „Der deutsche König" hat er teilweise Hersfeld als Schauplatz gewählt. In dankbarer Erinnerung an diese Verherrlichung wurde ihm jetzt im dortigen Kurpark ein Gedenkstein gesetzt. Bei der Einweihungsfeier wurde im Kursaal das Hexenlied mit der Musik von Max von Schillings aufgeführt.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Unter Leitung des Generalintendanten der Bayerischen Staatstheater, Frhn. v. Franckenstein, finden Ende September bis Ende Oktober Mozart-Festaufführungen der Münchener Oper in Amsterdam, Rotterdam, Den Haag, Paris, Brüssel und Antwerpen statt. Zur Aufführung gelangen „Don Giovanni", „Figaros Hochzeit" und „Entführung aus dem Serail". Die Hauptrollen sind besetzt mit Elisabeth Feuge, Fritzi Jockl, Maria Jerabeck, Erik Windhagen, Julius Patzak, Julius Gleß und Fritz Krauß.

GMD Eugen Szenkar vom Kölner Opernhaus wurde eingeladen, im September dieses Jahres im Teatro Colon in Buenos Aires sechs Sinfonie-Konzerte zu leiten.

Die Tanzsuite „Aus galanter Zeit" von Julius Klaas erlebte im 84. Sinfoniekonzert in Osaka unter Leitung von Josef Laska ihre japanische Erstaufführung. Der Dirigent veranstaltete einen eigenen Kompositionsabend mit Liedern und Klavierwerken.

Eine Sonate in B-dur für Viola und Klavier von Julius Klaas wurde im Radio Basel-Beromünster unter Mitwirkung von Walter Jesinghaus und Ehrsam erstaufgeführt.

Dr. Wilhelm Furtwängler ist mit dem Berliner Philharmonischen Orchester eingeladen worden, drei Konzerte in Moskau zu geben. Eine Gastspielreise durch die Provinz wird sich daran anschließen. Es ist seit dem Weltkrieg das erstemal, daß ein deutsches Orchester in Rußland konzertiert.

Irma Wucherpfennig-Tokio wurde als Lehrerin für Sologesang und Leiterin der Meisterklasse an die Musashino-Akademie in Tokio berufen. Diese Akademie ist neben der Kaiserlichen Akademie für Musik die einzige staatlich anerkannte Musikschule in Japan.

Am 2. Juli fand in der Kaiserlichen Akademie für Musik in Tokio eine Aufführung von Kurt Weills Schuloper „Der Jasager" statt. Die Aufführung unter Prof. Klaus Pringsheim war sehr gut. Es ist zu hoffen, daß aus diesem kleinen schüchternen Anfang sich allmählich Interesse für eine Oper in Japan entwickeln möchte. Japan, das Land der vollendetsten Schauspielkunst, hat noch nicht den leisesten Beginn einer Oper.

Für Kammermusik haben sich endlich in Tokio zwei Protektoren gefunden: Marquis Tokugawa und Graf Kuroda haben in den wunderbaren Räumen des japanischen Peers Club der europäischen Kammermusik eine entzückende Stätte geschaffen. Die ausübenden Künstler waren Sirota, Pollak, Werkmeister (Professoren an der Kaiserlichen Musikakademie), Hashimoto. Der erste Abend brachte klassische, der zweite romantische, der dritte französische Kammermusik.

Im Rahmen der deutschen Dirigentengastspiele, welche von der Deutschen Kunstgesellschaft in Berlin, in Rußland veranstaltet wurden, dirigierte der Musikaliche Oberleiter der Städtischen Theater in Düsseldorf, Jascha Horenstein eine Reihe von Konzerten in Moskau und Leningrad mit vorwiegend deutschem Programm.

Das Radio Bratislava brachte am 18. September Hermann Zilchers Orchestersuite „Der Widerspenstigen Zähmung" op. 54b.

Die Pariser staatlichen Rundfunksender organisieren in dieser Saison zum ersten Mal eine Reihe von zehn Opernübertragungen aus den staatlichen Opernhäusern. Aus dem deutschen Repertoire wurden „Lohengrin", „Parsifal" und „Der Rosenkavalier" gewählt.

Rundfunkmusik am Scheidewege.

Von Horst Büttner, Altenburg.

Der kritische Beobachter der Sendeprogramme hat schon seit längerer Zeit den Eindruck, daß in der musikalischen Entwicklung des Rundfunks ein Stillstand eingetreten ist, über den auch der geschäftigste äußere Betrieb nicht hinwegtäuschen kann. Während die technische Entwicklung des Sendewesens schnelle Fortschritte macht, wir heute schon bei 150 kw Senderleistung, bei automatischer Fadingregulierung und höchster Trennschärfe im Empfangsgerät angelangt sind, verharrt die Rundfunk-Musik eigentlich noch im Urzustand der seligen Kristalldetektorzeit. Dieses Mißverhältnis zwischen dem rastlosen Vorwärtsdrängen der Funktechniker und dem ideenlosen, in althergebrachten Bahnen sich bewegenden Arbeiten der musikalischen Programmleiter wird nachgerade so auffällig, daß man einmal den Gründen dafür nachgehen muß.

Ein großer Teil der Musiksendungen besteht aus Orchester-Unterhaltungskonzerten. Der Werkbestand dieser Veranstaltungen erweist sich bei näherer Betrachtung als fast restlos aus dem Kaffee- und Kurhauskonzert übernommen. Die alten geschätzten Opern- und Operettenmelodien, Walzer, Märsche, Charakterstücke usf. wurden zu Wellenreisenden — was ja bei ihrer Beliebtheit auch ganz in der Ordnung war — nur macht sich ein Übelstand immer mehr bemerkbar: Bei dem ungeheuren Bedarf des Rundfunks an Unterhaltungsmusik reicht dieser Bestand nicht aus, um die nötige Abwechslung zu erzielen. Man untersuche einmal die deutschen Sendeprogramme auch nur einer einzigen Woche daraufhin, wie oft die Namen Rossini und Joh. Strauß auftauchen. Man wird dann Verständnis dafür bekommen, daß zahlreiche Hörer selbst die wertvollsten Werke dieser Gattung als „abgedroschen" empfinden. Der ausgiebige Gebrauch, den man von Schallplatten-Sendungen macht, führt diesen Zustand nicht zum wenigsten mit herbei. Die Schallplatten-Industrie als rein kaufmännisch bedingtes Unternehmen muß ihr Angebot nach der Nachfrage einrichten und sich infolgedessen auf Bekanntes beschränken, das als „gängige Ware" auch wirklich Absatz findet. Dagegen hat der Rundfunk mit seinem behördlichen Hintergrund und seinen großen, sich ständig vermehrenden Einnahmen die Möglichkeit, hier Neuland zu erschließen und dabei kultureller Initiative Raum zu gewähren. Gerade auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik mußte man diese bisher vermissen. Die Aufgabe besteht darin, dem geistig-seelischen Entspannungsbedürfnis der musikliebenden Hörermassen durch eine Musik zu genügen, die leicht verständlich ist, trotzdem aber geschmacklichen Tiefstand, kurz jeden Kitsch vermeidet. Heute nimmt dieser aber noch einen recht großen Raum im Sendeprogramm ein, denn weder dem musikalischen Kinderstuben-Militarismus von „Heinzelmännchens Wachtparade" und seinem ganzen Gefolge von Charakterstücken und Intermezzi noch der recht reichlich verwendeten Schlagermusik wird man den Wert zusprechen können, den man einem Straußschen Walzer ohne weiteres zuerkennt. Die Zukunftsaufgabe wäre also die, den Werkbestand an Unterhaltungsmusik systematisch durch wertvolle Werke zu vermehren, wodurch eine allmähliche Ausschaltung des Minderwertigen möglich wird.

Was die hohe Kunst anbelangt, so ist das Verfahren sehr beliebt und — bequem, ganze Opern aus den Theatern einfach zu übernehmen. Nun ist aber die Oper auch optisch so stark mitbedingt, daß eine rein akustische Wiedergabe fast stets eine Vergewaltigung des Werkes bedeutet. Das beliebte Argument, viele Hörer hätten das Werk ja im Theater gesehen und könnten sich das Bühnenbild „hinzudenken", ist deshalb nicht stichhaltig, weil zahllose Hörer in kleineren Städten und Dörfern selbst bekannteste Werke wie den „Freischütz" nie gesehen haben. Leistet sich aber ein Sender gar den wundervollen Einfall, die Mikrophone so raffiniert aufzustellen, daß der — Souffleur in edlen Wettstreit mit dem singenden Personal tritt, so persifliert man diese Praxis sehr schön selbst. Eine ungetrübte Erinnerung bedeutet

eigentlich nur die Bayreuther „Triftan“-Übertragung, denn diefes Werk kann als reines Seelendrama das Bühnenbild noch am erften entbehren.

Der Rundfunk hat hier felbft fchon einen Ausweg gefunden, indem er „Kurzopern“ und „Querfchnitte“ gibt, foweit die einzelnen Werke ein folches Verfahren geftatten. Warum bleibt man aber auf halbem Wege ftehen und wendet fich nicht einmal energifch jenen zahlreichen Opern zu, die zwar wundervolle Mufik enthalten, aber aus dramaturgifchen oder anderen Mängeln fich nicht auf der Bühne gehalten haben. Die bisherigen Verfuche in diefer Richtung waren meift nicht fehr eindrucksvoll, die Werke verfchwanden bald wieder, weil entweder die Mufik fchon verblaßt war oder die Bearbeitung wenig gefchickt. Eine zielbewußte Arbeit könnte hier aber viel Gutes zu Tage fördern. Auch gefchloffene Aufführungen aus dem Senderaum follte man in viel größerem Maßftabe durchführen, die erforderliche Eignung der betreffenden Werke immer vorausgefetzt. So hat fich meines Wiffens noch niemand die funkifchen Möglichkeiten von Friedrich Klofes „Ilfebill“ zunutze gemacht. Vielleicht hängt es damit zufammen, daß der deutfche Rundfunk noch nicht über einen wirklich überragenden mufikalifchen Regiffeur verfügt, der mufikalifches und technifches Wiffen, funkdramaturgifchen Blick, Ideenreichtum und umfaffende Literaturkenntnis in fich vereinigt.

Wirklich originelle Erfcheinungen in der Rundfunkmufik kann man eigentlich nur zwei feftftellen: Die Veranftaltung der deutfchen Welle „Mufizieren mit unfichtbaren Partnern“, ein begrüßenswertes Unternehmen zur Belebung der Hausmufik, und weiterhin die hier und da auftauchenden Beftrebungen, Wort und Ton neuartig miteinander zu verbinden. Die „Sinfonie aus Öfterreich“ haftet als befonders gelungener Verfuch im Gedächtnis. Ob diefe Darbietungen vorwiegend auf das Konto der Mufiker oder literarifchen Fachmänner zu fetzen find, mag dahingeftellt bleiben. Bei diefer Gelegenheit fei die Beobachtung nicht verfchwiegen, daß allgemein im literarifchen Hörfpiel beffer und erfinderifcher gearbeitet wird als im mufikalifchen Betrieb.

Im übrigen: Sinfoniekonzerte, Chorkonzerte, Kammermufik, Liederftunden uff., kurz, es werden Prinzipien funkfremder Inftitutionen wenig oder gar nicht modifiziert auf den Rundfunk übertragen, wie das ähnlich fchon bei Unterhaltungsmufik und Oper feftzuftellen war. Man ift nicht recht imftande, fich von all den Gewohnheiten zu löfen, die durch die bisherigen Formen der Mufikausübung bedingt find. Der befte Beweis hierfür ift die Tatfache, daß etwa nach Oftern die Güte des Sendeprogramms nachläßt, um fich im Juli und Auguft in eine mehr oder weniger gut regulierte Sintflut von leichtefter und feichtefter Mufik zu verwandeln. Den Programmleitern fteckt fcheinbar die Vorftellung von der „winterlichen Konzert- und Theaterfaifon“ noch derartig im Geblüt, daß fie nicht imftande find, auch in den Sommermonaten ein originelles Programm aufzuftellen. Beim Rundfunk gibt es aber keine „Saifon“, gerade im Sommer, wenn andere Kunftinftitute nicht zur Verfügung ftehen, wünfcht man vom Funk originelle Leiftungen.

Man gehe alfo endlich energifch daran, die Eigengefetzlichkeit des Rundfunks wirklich zu entwickeln. Dann wird auch ficher jener Übelftand verfchwinden, der fcheinbar nebenfächlich, aber doch fehr bezeichnend ift: Das Entzücken aller Funkfreunde bildet das Paufenzeichen des Warfchauer Senders; die reizenden Glockenfpiel-Polonaifentakte fymbolifieren ebenfo einfach wie treffend Land und Volk. Und welches Paufen-Klangfymbol hat der Deutfchlandfender? Das geiftreiche Ticken eines Weckers. Er tickt nun fchon feit Jahren, hoffentlich klingelt er bald einmal, damit die mufikalifchen Funkgeifter in Deutfchland wach werden.

FUNKKRITIK UND FUNKNACHRICHTEN

„Mirag“, Leipzig. Das Septemberprogramm zeichnet fich wieder durch befondere Vielfeitigkeit der Darbietungen aus. Hervorzuheben ift ein Händelkonzert unter Leitung von Alfred Rahlwes, das Bläferkonzert der Staatsoper Dresden, Liedervorträge von Mitgliedern derfelben Oper, die Darbietung „Mufik der Zeit“ mit Werken von Armin Knab, Walter Saatmann, Heinrich Kafpar Schmid, die „Weltlichen Lieder mitteldeutfcher Kantoren (Franziscus Nagler, Paul Geilsdorf, Johannes Platz, Fritz Sporn)“ neben den Reichsfendungen. Die „Mirag“ berückfichtigt immer noch in dankenswerter Weife das Schaffen der Lebenden, das an anderen Sendern ftark zurück-

gesetzt wird. Leider nimmt die Schallplatte einen zu großen Raum ein. Haben wir nicht genug arbeitslose Musiker?

Ostmarkenrundfunk. Das Programm einer Woche zeigt als einzige Spitzenleistung Aufführungen Debussys. Es ist geradezu eine Provokation der Musikwelt, wie wenig zeitgenössische Tonsetzer im Ostmarkenrundfunk zu Gehör kommen. Dagegen spielt das Orchester des Königsberger Opernhauses seichte Schmarren wie den Hollywood-Marsch und Polka-Mazurkas. Das ist „deutsche Kultur im Osten"! Zu loben ist das Bestreben des Programms, Arbeitslosenorchester heranzuziehen und musikalische Heimatskunde zu treiben. Eine persönliche Note läßt das Septemberprogramm vermissen.

Funkstunde Berlin. Der Berliner Rundfunk hat in den letzten Wochen eine erstaunliche Wandlung durchgemacht. Hörbilder „Potsdam" mit Paraden, Reichswehrübungen und glühenden Lobpreisungen der Zeit vor dem Kriege wären vor wenigen Monaten noch ebenso unmöglich gewesen wie die Bevorzugung deutscher Komponisten (Hugo Kauns patriotischer Sinfoniesatz „Aus großer Zeit") und nationalsozialistischer Orchester. Verschiedene Übergangsgestalten wie Walter Gronostay sind von der Bildfläche verschwunden, Arbeitslose werden bevorzugt. Herr von Benda sollte jedoch dafür Sorge tragen, daß nicht immer dieselben Dirigenten vor dem Mikrophon erscheinen. Statt sich von dirigierenden Hochschullehrern beraten zu lassen, sollte er auch hauptberufliche Stabführer wie z. B. Richard Hagel, Helmuth Thierfelder stärker berücksichtigen. Die Schallplatte nimmt leider noch immer einen größeren Raum ein. Der September ist ein Übergangsmonat, der ohne besondere Programm-Höhepunkte die Einführung des neuen Generalmusikdirektors Eugen Jochum vorbereitet.

Norag Hamburg. Die „Norag" besitzt in ihren trefflichen Orchestern mit interessanten Stilprogrammen (u. a. „Weber" mit z. T. unbekannten Werken, oder die Veranstaltung „Naturstimmungen") wertvolle Bildungsmöglichkeiten für den Hörer, die bis auf einzelne Mißgriffe („Amerikanische Musik") auch geschickt ausgenutzt werden. In Hamburg gibt es viele hundert arbeitslose deutsche Musiker. Warum wird ausgerechnet der sozialdemokratische „Deutsche Musikerverband" bevorzugt? Die aus Hannover übertragenen Schloßkonzerte des Demuv sind größtenteils übelster Kitsch. Hiervon abgesehen zeigen die Konzertprogramme hohes Niveau (M. v. Schillings, Felix Woyrsch, Flensburger Wanderkantorei u. a.). Die Norag hat die Pflicht, das musikalische Eigenleben der dänischen Grenzlande stärker zu betonen.

Schlesische Funkstunde Breslau. Hier wird in nicht immer glücklicher Form schlesischer Lokalpatriotismus getrieben. Von allen deutschen Sendern bietet Breslau die uninteressantesten Programme. Das Schaffen der Lebenden wird am wenigsten berücksichtigt, die Übertragungen aus anderen Städten stehen so stark im Vordergrunde, daß der Breslauer Sender kaum ein eigenes Gesicht aufzuweisen hat. Hier muß grundlegender Wandel geschaffen werden.

Bayerischer Rundfunk. Gute Kammermusik, treffliche Orchesterprogramme, Opern wie Wolfs „Corregidor", neuzeitliche Liederkonzerte, Übertragungen aus Salzburg, Nürnberg, Stuttgart gestalten das Programm des Münchener Senders abwechslungsreich und anziehend. Daß die hervorragende Kunstwelt Münchens vor dem Mikrophon konzertiert ist begrüßenswert. Auch die Schöpfungen der Gegenwart kommen nicht zu kurz. Eine besonders dankenswerte Aufgabe hat der Rundfunk in der Pflege der Bayerischen Volksmusik zu erfüllen. Nur das Schallplattenrepertoire sollte etwas mehr eingeschränkt werden.

Dr. Fritz Stege.

*

Eine neuentdeckte Musik Carl Maria von Webers zum „Käthchen von Heilbronn" hat der Ostmarkenrundfunk mit seiner Aufführung des Kleistschen Schauspiels den Hörern vermittelt. Carl Maria von Weber hat unter verschiedenen Schauspielmusiken auch eine Zwischenakt- und Bühnenmusik zum „Käthchen von Heilbronn" geschrieben, die, bis auf einzelne Teile, welche in späteren Kompositionen wieder verwendet worden sind, als verschollen galt. Dr. Karl Block und Dr. E. Frotscher haben die Musik aufgespürt und bearbeitet. Ihre Echtheit und der lückenlose Vorbesitz der Weberschen Erben sind unzweifelhaft. Die Webersche Käthchen-Musik wurde lediglich für diese eine Sendung dem Ostmarken-Rundfunk zur Verfügung gestellt.

Der englische Komponist Arthur Bliß leitete im Programm der Funkstunde ein Konzert des Funkorchesters- das ausschließlich Werke englischer Komponisten enthält. Als Solisten wirkten die Pianisten Conrad Hansen und Hans Erich Riebensahm mit, die das Konzert für zwei Klaviere und Orchester von Arthur Bliß spielten.

Nach den Statistiken der deutschen und der österreichischen Rundfunkprogramme entfällt in beiden Ländern der größte Teil der Rundfunksendungen auf musikalische Vorführungen, und zwar in Deutschland 56 und in Österreich 62 Prozent aller Sendungen. Davon entfallen wiederum in Deutschland 19 Prozent und in Österreich 15 Prozent auf Schallplattenmusik.

Der Landeskirchenrat der Thüringer evangelischen Kirche hat durch einen Erlaß die vielseitige Bedeutung des Rundfunks anerkannt. Er ordnet an, bei allen Anlagen, die

den Rundfunkempfang beeinträchtigen könnten, möglichst durch Anbringung von Schutzvorrichtungen dafür zu sorgen, daß ein ungestörter Empfang gesichert bleibt. Deshalb ist künftig auch bei der Einrichtung von elektrischen Läutewerken oder Orgelantrieben von vornherein darauf zu sehen, daß Schutzvorrichtungen angebracht werden, die eine Störung des Rundfunkempfangs durch die neue Anlage ausschließen. Darüber hinaus wird empfohlen, solche Entstörungsvorrichtungen noch nachträglich anbringen zu lassen, wenn sich nennenswerte Störungen ergeben.

Der RDTM hat beim Reichsministerium des Innern den Antrag gestellt, bei der organisatorischen Neugestaltung des Rundfunks die Einführung einer Kulturabgabe vorzusehen, deren Ertrag der deutschen Künstlerschaft zugute kommen soll. Wie wir erfahren, sind auch die Verbände der deutschen Schriftsteller und bildenden Künstler im gleichen Sinne vorstellig geworden.

Um an der Klärung der verworrenen Lage der modernen Musik tätig mitzuarbeiten, und um den Hörern individuelle Richtlinien erteilen zu können, hat der Mitteldeutsche Rundfunk beschlossen, eine wöchentliche Musikberatungsstunde in sein Programm aufzunehmen. Alle aus dem Hörerkreis eintreffenden Fragen sollen hier öffentlich beantwortet werden.

Aus Anlaß des Richard Wagner-Jahres wird der Mitteldeutsche Rundfunk Wagners Hauptwerke von den wichtigsten mitteldeutschen Bühnen übertragen, und zwar „Rienzi" aus Dessau, „Lohengrin" aus Chemnitz, „Tannhäuser" und „Tristan und Isolde" aus Dresden und die „Meistersinger" aus dem Neuen Theater zu Leipzig. Die „Feen" und „Das Liebesverbot" werden als eigene Sendungen des Mitteldeutschen Rundfunks geboten werden, ebenso eine vollständige Aufführung von „Der fliegende Holländer". Ferner sind folgende Aufführungen geplant: „Das Liebesmahl der Apostel" von Wagner, ein Weber-Marschner-Abend, ein großes Franz Liszt-Konzert, eine Liederstunde mit unbekannten Wagnerliedern und ein Symphoniekonzert mit Wagnerwerken. Im Zusammenhang mit dieser Wagner-Ehrung steht der bekannte Plan, sämtliche Symphonien Anton Bruckners in diesem Winterhalbjahr aufzuführen. Eine Übertragung einzelner Akte aus „Der Ring des Nibelungen" fand bereits in den Sommermonaten statt.

Im August gelangte Hermann Zilchers „Deutsches Volksliederspiel" für vier Singstimmen und Klavier op. 32 im Mitteldeutschen Rundfunk und in der Schlesischen Funkstunde zur Sendung, während im Westdeutschen Rundfunk zwei Reihen seiner Goethelieder durch Helene Guermanova und Leonardo Aramesco zum Vortrag kamen.

Fritz Müllers Quodlibet „Kraut und Rüben" gelangt am 1. November im Mitteldeutschen Rundfunk zur Uraufführung.

Richard Wetz' 2. Symphonie sowie seine Kleist-Ouvertüre werden demnächst im Ostmarken-Rundfunk zur Aufführung kommen.

Hermann Goetz' wenig gehörte Symphonie in F-dur wird im kommenden Dezember unter Theodor Blumer in der Mirag gespielt.

E. T. A. Hoffmanns Suite für Klavier in f-moll und sein Quintett in c-moll für Harfe und Streichquintett kam im Wiener Rundfunk zu Gehör.

Prof. Heinrich Laber (Gera) wurde eingeladen, im Bruckner-Zyklus des Mitteldeutschen Rundfunks in kommender Spielzeit einen Abend zu leiten.

Das Trio für Oboe, Klarinette und Klavier von Julius Kopsch gelangte am 8. September im Berliner Rundfunk zur Erstaufführung. Den Klavierpart übernahm Paul Schramm.

MUSIK IM FILM

Im Berliner Ufa-Palast am Zoo finden in dankenswerter Weise vor jedem Film Konzertaufführungen des großen Ufa-Sinfonieorchesters statt, ein vorzüglicher Klangkörper von befriedigender Qualität. Als Dirigent vermittelte der bekannte Dr. Helmuth Thierfelder, der soeben von einer mehrwöchigen Konzerttournee aus Lettland zurückgekehrt ist, mit dem Vortrag der „Préludes" von Liszt dank einer außerordentlich klaren, ausgefeilten Interpretation vortreffliche Eindrücke. Das Publikum folgte mit sichtlicher Spannung. Der erste Schritt zur Rückkehr des Kino-Orchesters, der in Amerika schon vielfach vollzogen wurde. Eine vom sozialen Standpunkt begrüßenswerte Maßnahme. Solange aber der Film auf einem inhaltlich so niedrigen Niveau steht wie der hier gezeigte Nero-Film „Die Herrin von Atlantis" mit seiner geradezu idiotischen Handlung, nutzt auch die gefällige Musik, die hohe fotographische Technik und die Mitwirkung prominenter Filmlieblinge (Brigitte Helm als schemenhafte „Vamp"-Karikatur mit Korkenzieherlöckchen) nicht das Mindeste.

Dr. F. Stege.

Unter der Oberleitung von Prof. Franz Schreker wird der erste Konzert-Film hergestelllt. Es handelt sich dabei um die Ouvertüre zu Rossinis „Wilhelm Tell", die Prof. Max von Schillings dirigiert.

Herausgeber: Gustav Bosse in Regensburg. — Verantwortlicher Schriftleiter und Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 10. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstr. 19. — Für die Rätselecke verantwortlich: G. Zeiß, Regensburg. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Schriftleitung für Norddeutſchland:
Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Weſtdeutſchland:
Prof. Dr. Hermann Unger, Köln

Schriftleitung für Öſterreich:
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien

99. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / NOVEMBER 1932 HEFT 11

INHALT

Seite

Prof. Dr. Ferdinand Pfohl: Der St. Michaeliskirchenchor zu Hamburg 949
Prof. Dr. Karl Haſſe: Achtes Deutſches Regerfeſt in Baden-Baden 955
Dr. Wilhelm Zentner: Friedrich Kloſe. Zum 70. Geburtstag des Meiſters 958
Prof. Dr. Ferdinand Pfohl: Mein Leipziger Lebensabſchnitt: Wie ich Muſikkritiker wurde 959
Prof. D. Dr. Hans Joachim Moſer: Die deutſche Schulmuſikbewegung 961
Dr. Alf Neſtmann: Auferſtehung des Klaviers 969
Auguſt Stradal †: Erinnerungen aus Bruckners letzter Zeit. (Fortſetzung) 971
Dr. Fritz Stege: Berliner Muſik 978
Prof. Dr. Hermann Unger: Muſik im Rheinland 979
Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Muſik 981
Harry Liebert: Kleine dreiſtimmige Invention. Muſikaliſches Preisrätſel 983
Die Löſung des muſikaliſchen Silben-Preisrätſels von Friedel Thomas (Auguſt-Heft 1932) . . . 984
A. da Gubbio: Radio. Eine Lamentation 1030

Neuerſcheinungen S. 986. Beſprechungen S. 987. Kreuz und Quer S. 991. Ur- und Erſtaufführungen S. 1000. Muſikfeſte und Tagungen S. 1000. Konzert und Oper S. 1002. Muſikfeſte und Feſtſpiele S. 1018. Geſellſchaften und Vereine S. 1019. Hochſchulen, Konſervatorien und Unterrichtsweſen S. 1019. Kirche und Schule S. 1020. Perſönliches S. 1020. Bühne S. 1022. Konzertpodium S. 1024. Der ſchaffende Künſtler S. 1028. Verſchiedenes S. 1028. Deutſche Muſik im Ausland S. 1028. Funkkritik und Funknachrichten S. 1034. Aus neuerſchienenen Büchern S. 942. Ehrungen S. 942. Preisausſchreiben S. 942. Verlagsnachrichten S. 944. Zeitſchriften-Schau S. 946.

Bildbeilagen:

Alfred Sittard 949
Friedrich Kloſe 964
Ferdinand Pfohl 965

Notenbeilage:

Alfred Sittard, Die Tugend wird durchs Kreuz geübet, Choralbegleitung für Orgel
Alfred Sittard, Fröhlich ſoll mein Herze ſpringen, für eine Singſtimme mit Klavier- oder Orgelbegleitung

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35.

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik" Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bezw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preiſe für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 162.—, 1/2 Seite RM. 84.—, 1/4 Seite RM. 45.—, 1/8 Seite RM. 25.—, die einſpalt. 68 mm breite Millimeterzeile koſtet RM. 0.80. Bei Platzvorſchrift 25% Aufſchlag. Eine Anzeigenſeite iſt 203 mm hoch und 140 mm breit

Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349; Öſterr. Poſtſparkaſſe: Wien 156451

Aus neuerschienenen Büchern.

Alexander d'Arnals: „Der Operndarsteller", Lehrgang zur musikalischen Darstellung in der Oper. (Mit Genehmigung des Verlages Ed. Bote & G. Bock, Berlin W 8.) Aus dem Kapitel: „Das Instrument des nachschaffenden Künstlers".

Als Instrument des nachschaffenden Künstlers ist in Einheit der Wirkung sein Körper anzusehen. Der Körper hat in dieser Eigenschaft für uns eine weitaus größere Bedeutung als sonst im gewöhnlichen Leben. Er ist nicht nur der Träger der Lebensfunktion, sondern bildet in seiner Gesamtheit das Instrument unserer Kunst; das heißt also: reinliche Trennung von Geist und Materie. Wir erinnern uns an die Entstehung der sogenannten „Person der Bühne" (Kap. III), und vergegenwärtigen uns noch einmal, daß wir der Person, welche wir darstellen sollen, unseren Körper „leihen" und geistig die Arbeit der Körper- und Charakterformung dieser „Bühnenperson" „objektiv" überwachen müssen. Indem unser Körper sich also in den Dienst der zu lösenden Aufgabe stellt, hat er Eigenes auszuschalten und lediglich die Art und Gebärde der jeweilig darzustellenden Person anzunehmen.

Der gewöhnliche Mensch führt die Gedanken und Gefühle, welche ihn beherrschen und bewegen, fast stets in unvollkommenster Weise zum Bewußtsein seiner Mitmenschen. Alle äußeren Merkmale seiner inneren Gedankenwelt treten in Armbewegungen und Körperhaltung in die Daseinserscheinung, welche oft ungelenk und unschön zu nennen sind. Der Kunstjünger, der noch niemals Gelegenheit hatte, sich über diese Materie zu unterrichten, wird sich genau so unbeholfen benehmen wie seine bürgerlichen Mitmenschen.

Betrachten wir zwei miteinander sprechende Menschen, so bemerken wir bei ihnen Hand- und Armbewegungen, die als plastische Illustration zum Inhalt ihrer Rede wenig passen, also nur motorische Reflexbewegungen sind, ähnlich wie bei einem ungeschulten Sänger, welcher bei einem hohen Ton die Arme flügelartig emporwirft. Da auch diese schauerlich wirkenden Bewegungsreflexe von hochgebildeten und gut erzogenen Leuten ausgeführt werden, muß man annehmen, daß sie über ihre eigenen Leistungen keinerlei Kontrolle besitzen, und wenn sie richtig sehen würden, davon gewiß nicht begeistert wären. Hier haben wir die Hemmungskomplexe vor uns, die erbarmungslos das beste Wollen zunichte machen. Sieht es so bei ungeschulten Menschen aus, so macht dieses Gesetz auch vor keinem Sänger Halt, wenn er nicht alle Riegel, die die Pforten zur Außenwelt verschließen, öffnet. Nur so können seine inneren Empfindungen zur Peripherie gelangen. Die Beseitigung der körperlichen Hemmnisse ebenso wie die Lösung der seelischen Verkrampfungen sind die Vorbedingungen, um die Aufgaben der Bühne zur Wirkung zu bringen. In dem Augenblick, da wir von einem „Körperinstrument" sprechen, wissen wir, daß es gespielt werden kann, daß dazu ein Spieler notwendig ist, und daß dieser Spieler das Spielen auf diesem Instrument erlernen muß. So gliedert sich unsere Betrachtung und findet in drei Hauptstücken bestimmte Richtlinien: Instrument — Spieler — Ausbildung.

Ehrungen.

Prof. Clemens Krauß, dem Direktor der Wiener Staatsoper, wurde wegen seiner Verdienste um das Wiener Musikleben der Ehrenring der Stadt Wien verliehen.

Der österreichische Bundespräsident hat dem Kammersänger Richard Mayr anläßlich seines dreißigjährigen Wirkens an der Wiener Staatsoper das große silberne Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich verliehen. Ferner erhielten die Privat-Musikschulinhaber Max Adler, Peregrin Lakomy und Friedrich Weißhappel das silberne Verdienstzeichen der Republik Österreich.

Ministerpräsident Herriot hat dem italienischen Dirigenten Toscanini das Kommandeurkreuz der Ehrenlegion überreichen lassen. Die Verleihung erfolgt in Anerkennung der Bemühungen Toscaninis um die Verbreitung französischer Musik.

Preisausschreiben u. a.

Das Kgl. Ungarische Kultusministerium veranstaltet in Verbindung mit den Behörden der Residenzstadt Budapest im Mai 1933 einen internationalen Franz-Liszt-Wettbewerb für Pianisten. Prof. Robert Teichmüller vom Landeskonservatorium der Musik zu Leipzig hat die Aufforderung erhalten, als Mitglied der Jury teilzunehmen, und wird der Einladung Folge leisten,

Ernst Brandt, Direktor des Konservatoriums Max Plock in Braunschweig, und Martha Wegener, Lehrerin für Violinspiel am Konservatorium Plock, beabsichtigen noch in dieser Saison Uraufführungsabende für moderne Klavier-Violin-Werke in Braunschweig zu veranstalten. Komponisten (auch weniger bekannte, die geneigt sind, Werke für Klaviersolo, Violinsolo und auch für Klavier und Violine zur

Uraufführung zur Verfügung zu ſtellen, werden gebeten, geeignete Kompoſitionen zur Einſichtnahme baldmöglichſt an das Sekretariat des Konſervatoriums, Braunſchweig, Theaterwall 12, einzuſchicken (Rückporto).

Verlagsnachrichten und Geſchäftliches.

Das Stammhaus Zürich der inzwiſchen in vielen Zweigniederlaſſungen verbreiteten Firma Gebrüder Hug, des weltberühmten Muſikverlages, kann am 10. November auf das 125. Jahr ſeines Beſtehens zurückblicken.

Hochſchullehrer Robert Hernried hat für die Sammlung Göſchen die Erneuerung ſämtlicher muſiktheoretiſcher Lehrbücher von Prof. Stephan Krehl übernommen, die auf Grund des heutigen Standes der Muſikwiſſenſchaft teils durch Schaffung völlig neuer Werke, teils durch grundlegende Umarbeitung erfolgen ſoll. Als erſtes Bändchen erſcheint demnächſt die grundlegende Neubearbeitung von Krehls „Allgemeiner Muſiklehre“.

Der 1849 gegründete, altangeſehene Muſikverlag J. Rieter-Biedermann, der 1918 von C. F. Peters in Leipzig übernommen wurde, tritt aufs neue in die Reihe der aktiven Muſikverlage Leipzigs. J. Rieter-Biedermann iſt bekannt als Originalverlag des „Deutſchen Requiems“ von Brahms, auch vieler Werke von Herzogenberg, Boſſi und anderen hervorragenden Meiſtern. Das neue Verlagsverzeichnis bietet eine Auswahl älterer und moderner Muſik verſchiedener Beſetzung, darunter neue Chor- und Orcheſtermuſik, Unterrichtswerke und Bearbeitungen.

Händels Violinſonaten (Sonaten für Violine und bezifferten Baß) gelangen ſoeben in einer völlig neuen, im Anſchluß an die Chryſanderſche Geſamtausgabe ſtilkritiſch bearbeiteten Faſſung in der Edition Peters zur Veröffentlichung. Herausgeber ſind Walther Daviſſon und Günther Ramin.

Allen Reger-Freunden empfehlen wir, ſich den ſoeben bei Bote & Bock, Berlin, erſchienenen neuen Reger-Katalog zu beſchaffen, der einen guten Überblick über des Meiſters Vokal- und Inſtrumentalwerk gibt.

Neue Muſikinſtrumente aus dem Atelier W. Lothar Gaertner, Dornach/Schweiz:

Einen gänzlich neuen Verſuch auf dem Gebiete des Inſtrumentenbaues ſowie im beſonderen zur Durchgeſtaltung der Inſtrumentenformen ſtellen die neuen Leiern, Handharfen etc. dar, entſtanden aus der Arbeitsgemeinſchaft Edmund Pracht und Lothar Gaertner. Hier iſt erſtmalig angeſtrebt worden organiſche Formen für Muſikinſtrumente zu finden, die einem künſtleriſchen Bedürfnis gegenwärtiger Zeit entſprechen. Der Impuls entſpringt der Notwendigkeit, dem geſunden und kranken Menſchen ein Milieu zu ſchaffen, das den Zerwürfniſſen der Zeit helfende Kräfte entgegenſtellen kann. Daß die Pflege des Muſikaliſchen dazu beſonders geeignet iſt, macht ja heute ſchon eine Erfahrung weiteſter Kreiſe aus und kann nicht ernſt genug genommen werden. Aus dieſer Verantwortung heraus fanden ſich hier Muſiker und Plaſtiker zuſammen, um bis in die Formen hinein aufzurufen zu einer ſpirituellen Muſikpflege.

Mit vollem Bewußtſein wurde angeſtrebt dem heute durch die mechaniſche Entwickelung der Muſikinſtrumente oft bis an die Grenze des Lebloſen eingeengten Klangcharakter einen ſolchen entgegenzuſetzen, der bis in die Pauke hinein dem Spieler ein objektiv warmes, lebendiges Tonerlebnis zu vermitteln vermag und das Tonweſen ſo zur wahren Offenbarung zu bringen.

Wie dieſe Inſtrumente einem Zeitbedürfnis entſprechen, zeigt die erfolgreiche Anwendung in Schulen, heilpädagogiſchen Inſtitutionen und Singkreiſen. Man kann erwarten, daß ihre zunehmende Aufnahme dazu beitragen wird, ein Muſikerleben und eine Muſikgeſtaltung möglich zu machen, die in ihrer Intimität dem Bedürfnis künſtleriſcher Hausmuſik ebenſo entgegenkommt, wie mit ihrer geiſtgegründeten Objektivität der Suche nach religiöſer Vertiefung.

Anny von Lange. Dornach.

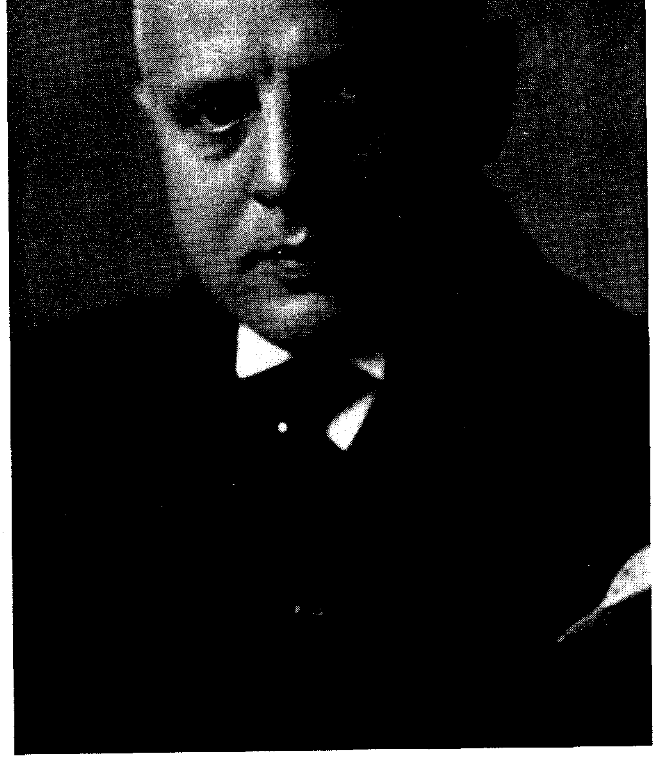
Wir möchten unſere Leſer noch auf die Beilagen des heutigen Heftes beſonders verweiſen; einen Proſpekt der Firma Neupert-Nürnberg, der mit einigen neuen Leiſtungen der bekannten Firma in der Wiederaufnahme der alten

Formen des Cembalo, Spinett, Clavichord und Mozartflügels bekanntmacht und eine Beitrittskarte zu der bereits früher bei uns angezeigten neu gegründeten Jon Leifs-Geſellſchaft.

Zeitſchriften-Schau.

„Die Muſikerziehung“ (Schriftleiter Walter Kühn), 9. Jahrg. Heft 9.

Aus dem Aufſatz: „Muſikerziehung bei Robert Schumann“ von Dr. Werner Schwarz. Gerade unſere Zeit bedarf eines erneuten Hinweiſes auf das muſikpädagogiſche Verantwortungsbewußtſein des Begründers unſerer ZFM. Schumanns hoher Auffaſſung von der Kunſt, die ihn gegen jegliches halbe, oberflächliche, unwahre, nur äußerlich glänzende Weſen ſein ganzes Leben hindurch ankämpfen läßt, entſprechen ſeine Anſichten über die Erziehung der Jugend. Er iſt ſich klar darüber, daß einer Reform der Erziehung eine ſolche der Lehrerbildung vorauszugehen hat: „Grund zum Verfall der Muſik ſind ſchlechte Theater und ſchlechte Lehrer. Unglaublich iſt, wie durch Anleitung und Fortbildung die letzteren auf lange Zeit, ja auf ganze Generationen ſegensreich oder verderblich wirken können.“ (Geſ. Schr. I. S. 32). Auf die Perſönlichkeit des Lehrers kommt es an, „ die Welt mit ABC-Büchern und Bilderbögen zu überſchütten, macht noch lange keinen Pädagogen.“ (Geſ. Schr. I S. 365). Und wie ſoll unterrichtet werden? „Methode, Schulmanier bringen wohl raſcher vorwärts, aber einſeitig, kleinlich. Ach! wie verſündigt Ihr Euch, Lehrer! . . . Wie Falkeniere rupft Ihr Euren Schülern die Federn aus, damit ſie nicht zu hoch fliegen — Wegweiſer ſolltet Ihr ſein, die Ihr die Straße wohl anzeigen, aber nicht überall ſelbſt mitlaufen ſollt!“ (Geſ. Schr. I S. 11). Iſt darin nicht ſchon das gefordert, was wir Arbeitsunterricht nennen? Der jugendlichen Phantaſie ſoll freier Spielraum gelaſſen werden, ja er empfiehlt gelegentlich (Geſ. Schr. I S. 12) den „Reiz der Phantaſie“ als pädagogiſches Mittel, „die ruhige Pſyche mit zuſammengefalteten Flügeln hat nur halbe Schönheit; in die Lüfte muß ſie ſich ſchwingen!“ (Geſ. Schr. I S. 23). Bei Beſprechung von Konzerten der jungen Klara Wieck, ſeiner ſpäteren Gattin, und bei Betrachtung ihres bisherigen Bildungsganges faßt er ſeine Anſichten folgendermaßen zuſammen (Geſ. Schr. II S. 351): „Kleinlichkeit und Mechanismus der Geſinnung ſind Hemmſchuhe auf ebenen Wegen. In jedem Kinde liegt eine wunderbare Tiefe; trübe und verflache man nur dieſe nicht! Dem Demant verzeiht man gern ſeine Spitzen; es iſt aber ſehr koſtbar, ſie abzurunden.“ Das Gelernte behält man gerade durch die praktiſche Anwendung. „Es iſt nicht genug, daß ich etwas weiß, bekömmt nicht das Gelernte dadurch, daß es ſich im Leben von ſelbſt anwendet, Halt und Sicherheit.“ (Geſ. Schr. I S. 19). Wie alle Romantiker ſo iſt auch Schumann ein Feind der Einſeitigkeit, er will die Muſik nicht für ſich allein daſtehen haben. „Sieh dich tüchtig im Leben um, wie auch in andern Künſten und Wiſſenſchaften“ (Geſ. Schr. II S. 170) iſt ſeine Forderung. Unzählige Male ſehen wir ihn die Muſik in Verbindung bringen mit den übrigen Künſten. Man begegnet Vergleichen beſtimmter Kompoſitionen oder einzelner Stellen daraus mit Malern wie Raffael, Tizian, Murillo, Claude Lorrain, mit Bauten wie dem Straßburger Münſter uſw., er ſpricht von „lebenden, tönenden Landſchaften“ u. dgl. „Der gebildete Muſiker wird an einer Raffaelſchen Madonna mit gleichem Nutzen ſtudieren können, wie der Maler an einer Mozartſchen Sinfonie. Noch mehr: Dem Bildhauer wird jeder Schauſpieler zur ruhigen Statue, dieſem die Werke jenes zu lebendigen Geſtalten; dem Maler wird das Gedicht zum Bild, der Muſiker ſetzt die Gemälde in Töne um.“ (Geſ. Schr. I. 26). Oder: „Wir meinen, daß der Maler aus der Beethovenſchen Sinfonie ebenſogut lernen könne wie der Muſiker anderes von einem Goetheſchen Kunſtwerk.“ (Geſ. Schr. II. 276). Als beſonders innig weiß er die Beziehungen zwiſchen Muſik und Dichtkunſt aufzuweiſen, da er ſelbſt ja ein Dichter iſt; in ſeinen letzten Lebensjahren begann er die Ausſprüche der größten Dichter aller Zeiten über Muſik in einem ſogenannten „Dichtergarten“ zu ſammeln, den er leider nicht mehr vollenden konnte.



phot. Dührkoop, Hamburg

Prof. Alfred Sittard

Dirigent des St. Michaeliskirchenchores zu Hamburg

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

99. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / NOVEMBER 1932 HEFT 11

Der St. Michaelis-Kirchenchor zu Hamburg.

Zum zwanzigjährigen Jubiläum des Chors und seines Dirigenten Prof. Alfred Sittard.

Von Ferdinand Pfohl, Hamburg.

Nicht wie die Leipziger Thomaner, wie der Chor der Kreuzkirche in Dresden, wie die Regensburger „Domspatzen", oder gar, von anderen zu schweigen, wie die Sixtina steht der St. Michaelis-Kirchenchor in Hamburg auf der Höhe vieler Jahrhunderte; nicht die Würde und die Feierlichkeit der Geschichte, keine lange und stetige historische Entwicklung wird ihm zum dauerhaft tiefen Hintergrund geheimnisvoller Zeit-Fernen: Denn er ist jung. Einer Kirchenfeier dankt er seine Geburt und einem Unglück seinen Ursprung: jenem Unglück, das, als Feuer die ehrwürdige Michaeliskirche zerstörte, in dem erhabenen Barockbau am Rand des Hafens ein Hamburgisches Wahrzeichen auslöschte. Erhöht über ein von grandiosen Lebenskräften, von unbändigem Tätigkeitsdrang, vom Willen zur Macht beherrschtes Welthafenbild, überragte der Hl. Michael die polyrhythmische Dramatik dieser Wirklichkeit, die nur das Gebot des „navigare necesse est" kennt; dieser Michel, wie ihn der Volksmund nennt, ließ Strom und Schiffe, heulende Sirenen, den Lärm der Werften, die Symphonie der Arbeit, tief unter sich; war Tempelheiligkeit und Tempelfrieden; ein heiliger Bezirk; war nach dem Sturm des Lebens tiefe Meeresruhe des Gemüts. Von der höchsten Bewegungsfülle des Hafens, von dieser ungeheuer spannenden Dissonanzenflut aus gesehen, war diese Kirche der ruhende Dreiklang; war der notwendige Gegensatz zur wirklichsten Wirklichkeit des arbeitenden Lebens, zum Materialismus der Tatsachen, und zugleich ein unentbehrlicher Ergänzungswert: Ausgleich im Überwirklichen, in den Bedürfnissen des Gemütes; Vergeistigung und Verinnerlichung; ein überzeitliches Symbol, dessen Heiligkeit das nahe St. Pauli von den sehr weltlichen Freuden, mit dem derben Lebensgenuß sinnlicher Diesseitigkeit ebensowenig abzuziehen imstande ist, wie dieses vergnügliche Stadtviertel selbst in der Brandung seiner Ergötzungen die Quadern eines zugleich steinernen und geistigen Bauwerks niemals gefährden wird. Man würde die Hanseaten, insbesondere die Hamburger, verkennen, wenn man sie für fähig hielte, ein elementares Unglück: eine Feuersbrunst, die Verheerungen einer Überschwemmung, eines Orkans, tatenlos hinzunehmen als etwa ein ihnen auferlegtes Schicksal, das man zu tragen hat. Ihr Wille zur Selbsthilfe, zum Wirken und Schaffen ist der aller tüchtigen Menschen, die Zerstörtes erneuern, Gestürztes aufrichten. Und hier galt es Höheres als zerborstenes Mauerwerk. Die Vernichtung der ehrwürdigen Michaeliskirche war ein Ereignis, das ganz Hamburg und jeden Hamburger persönlich getroffen hatte. Aber da wirkten Stärke kirchlichen Lebens, echte Verbundenheit mit der Kirche, Opferwilligkeit der Wohlhabenden, Stolz auf Erbe und Besitz, Senat und Bürger-

ſchaft Hand in Hand. Größe der Geſinnung und Hamburgiſche Liebe zur Vaterſtadt wurden ſchöpferiſche Einheit ſittlicher Kräfte; und darum geſchah es, daß an der Einweihungsfeier der in erſtaunlichſter architektoniſcher Treue neu erſtandenen Michaeliskirche ganz Hamburg als an einem im tieferen Sinn bedeutungsvollen Feſt teilnahm.

Um dieſem kirchlichen Weihefeſt den unentbehrlichen ſeeliſchen Auftrieb der Musica sacra zu geben, in den Gottesdienſt den Strom kultiſcher Muſik zu leiten, war Alfred Sittard, der junge, an der Michaeliskirche in glanzvoller Meiſterſchaft wirkende Organiſt, amtlich beauftragt worden, für die Einweihungsfeier der Michaeliskirche „einen der Bedeutung des Tages entſprechenden Chor zuſammenzuſtellen". Alfred Sittard löſte die Aufgabe, über das Gelegentliche und Improviſierte hinaus: er ſchuf eine Chorvereinigung, deren Tüchtigkeit er von vornherein das notwendige Gleichgewicht ſicherte, indem er eine Anzahl von Berufsſängern in ſeine ecclesia musicans als Kerntruppe, als ihre „Triarier", einfügte. So wurde der feſtliche Gottesdienſt und die feierliche Einweihung des in alter Pracht errichteten Gotteshauſes, der 19. Oktober des Jahres 1912, der Geburtstag des neuen Chorvereins. Wenige Tage ſpäter, am 26. Oktober, wurde er unter dem Namen „St. Michaeliskirchenchor" als ſelbſtändiger Verein eingetragen, deſſen Exiſtenz und Wirken die Opferwilligkeit zahlreicher Muſikfreunde für mehrere Jahre ſicherſtellte.

Namhafte Spenden ſtellen dem Gemeinſinn, der Treue zur angeſtammten Kirche ein ehrenvolles Zeugnis aus, bringen aber auch Kunde von der Geſinnung höchſt achtbarer Kaufleute. Und ſie bezeugen nicht minder die hohe Bedeutung und Wertſchätzung, die in den Kreiſen angeſehener Hamburger Familien insbeſondere der kirchlichen Muſik zuerkannt wird. Spender von M. 1000.— ſind in den Gabenverzeichniſſen keine Seltenheit. Aber auch Spenden von M. 5000.—, mehrfach wiederholt von einem heute in ſeinem hohen Alter doppelt ehrwürdigen Kunſtfreund, fallen in der Liſte der Wohltäter auf: ſie gehörten auch damals, in der Zeit vor dem Krieg, als Hamburg reich war und blühte, zu den Kundgebungen großartig idealer Mäzenatennaturen. Dem Vorſtand des Chorvereins gehörten Namen von hellem Klang an wie jener Rudolph Peterſens und des Hauptpaſtors D. Dr. Hunzinger. Rudolph Peterſens zähe Begeiſterung hatte es ermöglicht, dem von dem Schiffsreeder Laeiſz und ſeiner hochſinnigen Frau errichteten Muſikpalaſt, der Muſikhalle, auch das zugehörige, neu geſchaffene „Orcheſter des Vereins Hamburger Muſikfreunde" zuzuführen, dasſelbe große und virtuoſe Orcheſter, das ſeit einigen Jahren als „Philharmoniſches Orcheſter" unter der klaſſiſchen Führung Dr. Karl Mucks, des Altmeiſters unter den großen Dirigenten der Gegenwart, über das Weichbild Hamburgs hinaus zu bedeutendem Anſehen und Ruhm gelangt iſt.

Die Aufſehen erregenden künſtleriſchen Leiſtungen des Michaelskirchenchors gelegentlich jener Weihefeier laſſen den Wunſch verſtehen, dieſen Chorverein für alle Zeiten der Michaeliskirche als ein edelſtes vokales Inſtrument zu erhalten, das, als ſolches ebenſo ſakral wie die Orgel, für die künſtleriſch reich aufgebaute Liturgie unentbehrlich, für Kirchenkonzerte aber Außerordentliches verſprach. Und nicht minder verſtändlich war es, daß Alfred Sittard, dem konſtruktiven Ingenieur dieſes Kirchenchors, ſeinem Lehrer und Erzieher, dem ſchwungvollen, aus den Quellen des Kunſtverſtandes, aber auch reicher Inſpiration ſchöpfenden Dirigenten jener feſtlichen Muſikaufführung, das Amt des ſtändigen Chorleiters übertragen wurde: einem fulminanten Muſiker, deſſen chorpädagogiſcher Begabung es gelang, ſich aus dieſem Chor ein Präziſionsinſtrument von vollkommener Technik in kurzer Zeit zu ſchaffen.

Schon im erſten Jahr ſeines Konzertwirkens hatte der Kirchenchor Chorwerke mit Orcheſter, a-cappella-Geſänge aufgeführt. In die Programme, planmäßig und beſonnen geordnet, fügte Sittard bedeutende Kompoſitionen ein, die durch Epochen der Gotik, des Barock, der Romantik, durch geiſtliche und weltliche Chormuſik aus vier Jahrhunderten helle Querſchnitte legten, die hiſtoriſche Charaktere, Zeit- und Perſonalſtile der Gegenwart nahe brachten. Auch nach außen hin gab ſich der Erfolg als außerordentlich zu erkennen. Mit der Teilnahme wuchs der Andrang zu den gemeinſam mit dem verdienſtvollen Verein Hamburgiſcher Muſikfreunde ver-

anstalteten großen Konzertaufführungen. Daß sie der Volkstümlichkeit, der Popularisierung zu dienen bestrebt waren, um Sinn und Wort edelster Chormusik weiten Volkskreisen zu erschließen, gemeinnützig zu wirken sich bemühten, konnte der Vorstand des Michaeliskirchenchors kaum deutlicher zum Ausdruck bringen als durch die wahrlich volkstümlichen Eintrittspreise, die sich auf der Pfennigskala bewegten.

Schon damals war Sittards Einstellung zu Bach klar zu erkennen: mit der unausschöpfbaren Kunst traten die Kantaten des überzeitlichen Meisters in wachsender Pflege immer deutlicher und spannender als das eigentliche Kulturziel, als Hauptstück und feierlichster Mittelpunkt dieser in großartigem Ausmaß angelegten geistlichen Chorkonzerte hervor. Bach und seine Musik waren und blieben Hauptstück und feierlichster Mittelpunkt, die „stella culminans“ dieser Konzerte von Anfang an bis auf den heutigen Tag. Trotz der zunehmend immer fühlbarer drückenden Not der Kriegszeit konnte Alfred Sittard bereits im April des Jahres 1917 die Aufführung der Johannespassion unternehmen. Obgleich der Heeresdienst an die wehrfähigen Chorsänger und auch an den Dirigenten harte Forderungen stellte, und sie alle auf kürzere und längere Zeit ihrem Wirkungskreis entfremdete, so bewährte sich großer Wille wieder schöpferisch: die hohe Messe und die Matthäuspassion, immer in der Nachbarschaft der Kantaten und anderer großer Werke aus neuer Zeit folgten. Aber so Wertvolles der Zuwachs aus den Schaffenskreisen der großen Romantiker des 19. Jahrhunderts auch bedeutet haben mag und noch bedeutet: so war es doch dieser wundervolle Bachkult, der den produktiven Chorkonzerten Sittards und seines Michaeliskirchenchors als den eigentlichen Mittelpunkt des sakralen Hamburgischen Musiklebens erscheinen ließ.

Und vom Charakter und Wesen dieser Konzerte noch Einiges zu sagen, möge erlaubt sein. Die leidenschaftliche, dämonisch erregte „Johannespassion“ — sie ist ebensowenig Vorläuferin der Matthäuspassion, wie Beethovens c-moll-Symphonie etwa als Vorläuferin der „Neunten“ gelten darf, — zeigte Alfred Sittard den Weg, ihre Aufführung in möglichst stilistischer Treue an die Praxis der Bachschen Zeit, vor allem an Bach selbst anzuschließen. Als wichtigste Voraussetzung erkannte Sittard, um sein Ziel zu erreichen, die Anpassung von Chor und Orchester an die historisch verbürgten Tatsachen der Bachschen Aufführungszurüstung. Sie hatte sich von den heute beliebten Massenchören und Riesenorchestern abzuwenden, um die „kleine Besetzung“ zu finden, in der Bach, der Leipziger Thomaskantor, seine Passionen, seine Kantaten, seine kirchliche Musik aufzuführen — wahrscheinlich gegen seinen schöpferischen Willen — gezwungen war: durch die Verhältnisse und die Mittel, die ihm erreichbar blieben. Bach mußte sich ja häufig genug mit einem Chor von sechzehn Sängern und ebensooft mit einer noch geringeren Zahl von Instrumentalmusikern begnügen. Es ist selbstverständlich, daß die von Sittard angestrebte bescheidenere Besetzung nicht klangliche Verarmung, nicht stoffliche Dürftigkeit bedeuten durfte: denn Fülle des K l a n g e s ist und bleibt für alle Zeiten das Leben des musikalischen, insbesondere des chorischen, des gesungenen Kunstwerks. Prof. Sittard erkannte eine reichere „K a m m e r m u s i k b e s e t z u n g“, also einen Chor von ungefähr vierzig Sängern und ein Orchester von sechsundzwanzig Musikern als vollkommen ausreichend, um den künstlerischen Ansprüchen an die Mittel gerecht zu werden, deren Bach für die würdige Darstellung der Johannespassion bedarf. Sittard wendete sich also endgültig ab von der „Elephantiasis“ der Berlioz—Strauß—Mahlerschen Hypertrophie der Klangmassen. Und auch die „Symphonie der Tausend“ verführte ihn nicht, Bach in das Massenhafte zu vergrößern. Und siehe da: dieser bescheidenere Aufwand führte der kirchlichen Bachpflege Verfeinerung und Verinnerlichung des Klangs, des Ausdrucks, aber auch gesteigerte V e r d e u t l i c h u n g des Wortes zu, ohne dem Großen und Monumentalen des Bachstils Abbruch zu bereiten. Für die Begleitung der Rezitative setzte Sittard grundsätzlich das Cembalo, für die Christusworte die Orgel ein: beides mit überzeugender Wirkung. In diesem Zusammenhang darf auch wohl darauf hingewiesen werden, daß Sittard für alle seine Bachabende, für die Aufführung sowohl der großen Chorwerke wie nicht minder für jene der Kantaten und der Arien einen ganz klaren L i n i e n s t i l fordert; keineswegs aber gefühlvollen Schwellern, explosivem Ak-

zentstil, einem romantisierenden Espressivo und opernhaften Wortverfärbungen Duldung entgegenbringt. Werke von dem riesigen Ausmaß der von ihm als Ersten — wenigstens in Hamburg zuerst — strichlos aufgeführten Matthäuspassion, der hinreißenden Johannespassion, der h-moll-Messe, des wahrhaft hohen opus metaphysicum aus dem Zwischenreich zwischen Mensch und Gott, zwischen Diesseits und Jenseits — menschlich nur noch in den Mitteln —, Werke dieser sublimen Art, ihre christlich-gemeinschafts-menschliche Chorlyrik in regelmäßig zu wiederholenden und auch wirklich des öfteren wiederholten Aufführungen zum Gemeingut der musikalischen Bildung weiter Volkskreise zu machen, gehört zu den Bestrebungen, die nicht ernstlich genug gefördert zu werden verdienen. Wenn Werke von dieser musikalischen Höhe und religiösen Tiefe überhaupt Volksbesitz werden können, so muß im Hamburgischen Kulturkreis Alfred Sittard das Verdienst zugesprochen werden, für das Gesamtwerk Bachs weit über die engere Bachgemeinde hinaus um Aufmerksamkeit, um Verständnis, um Liebe mit Erfolg geworben zu haben, und mit ihr auch um die willige Gefolgschaft selbst der in undogmatischem Sinn christlichen Menschen. Seiner unermüdlichen Hingabe zu Bach gelang es allmählich, dieser frommen, gläubigen gottnahen Kunst auch außerhalb streng kirchlicher Kreise und protestantischer Musik die Resonanz edler Volkstümlichkeit zu erschließen. Eine stattliche Zahl von Bachschen geistlichen und weltlichen Kantaten, Oratorien, das Himmelfahrts-, Weihnachtsoratorium, Motetten, Choräle, das Magnifikat folgte im Laufe der Jahre den Passionen und der h-moll-Messe. Das Bachfest des Jahres 1921 zeigte den Michaeliskirchenchor in vollem Glanz, zeigte, daß selbst die schwere Not der Kriegsjahre weder seinen Bestand noch seine künstlerische Leistungsfähigkeit ernstlich zu schädigen imstande war; zeigte Verjüngung aus frischen Kräften und wie chorische Zucht und Technik unter der Führung seines spiritus rector, der in diesem Organismus motorisches Herz und denkendes Hirn bedeutet, den Verein zu einem virtuosen Chorinstrument entwickelt hatten, über Kultzwecke und Kultdienst hinaus zu konzertanten Leistungen, zu hymnenartig ekstatischen Wirkungen emportrugen, seine reife und reiche Klangfülle zu einem pianissimo von atemraubender Mystik dämpften. (Wer könnte das unbeschreibliche Verhauchen der Worte „passus et sepultus" in der h-moll-Messe vergessen?)

Es hatte sich mit dem Zuwachs an Konzerterfahrungen als nützlich und vielleicht auch als notwendig herausgestellt, aus dem verstärkten Michaeliskirchenchor, dessen der Dienst in den großen, mit orchestraler Begleitung verbundenen geistlichen Konzertaufführungen bedurfte, einen Konzertchor auserwählter Stimmen herauszuschälen; die vorsichtige Begrenzung der Stimmenzahl auf einen zahlenmäßig geringeren, musikalisch dafür aber um so leistungsfähigeren und beweglicheren Chorstimmenverband gab dem Dirigenten besondere Vorteile an die Hand: so die Leichtigkeit der Figuration, Durchsichtigkeit der dicht gewebten Polyphonie und eine besondere „kammermusikalische" Färbung des Klangs, etwas Atmosphärisches, das die Körperlichkeit des Tons durchgeistigte, wo sie nicht wünschenswert schien. Der runde Gesamtklang des Michaeliskirchenchors empfängt dort, wo die Mitwirkung objektiv-geschlechtsloser Knabenstimmen gefordert wird, durch diesen Einschlag von wohltuender Herbheit der Farbe eine Gegenkraft, die im Bestand solcher schönheitgesättigter Vokalkörper als Schutzvorrichtung gegen das immanente Sybaritentum zu beachten sein dürfte.

Mit diesem vollkommenen Chorinstrument konnte Alfred Sittard alles wagen: er durfte in die vorbachsche Zeit zurückgreifen, in die gotischen Jahrhunderte der großen Heinrich Schütz und der niederländischen Meister; das 16. und 17. Jahrhundert bot ihm seine Schätze; Choralpoesie und geistliche Liedkunst steigt in köstlichen Werken empor, wandelt Vergangenheit in Auferstehung und Gegenwart. Heinrich Schütz wächst zur riesigen Erscheinung empor: die beiden Passions-Historien des „Leidens" und der „Auferstehung", der Reichtum der Wortstile, die Seelenhaftigkeit einer aus dem venetianischen Chorstil hervorblühenden Musik überwältigt. Sittard schlägt die Symphoniae sacrae auf: die geistliche Chormusik, die Psalmen Davids; greift ungeheure Chorstücke heraus, stellt in ihren Ablauf Motetten. Und dieser historisch ebenso gründlich unterrichtete wie gewissenhaft und seiner künstlerischen Verantwortung vollbewußte Dirigent bedient sich des modernen Symphonieorchesters, das er, die alte Instru-

mentationspraxis der Schützschen Epoche erweiternd, ebenso ihrem eigentümlich falben, archaistischem Klang wie dem eminent praktischen Zweck der Chorunterstützung mit feinstem Geschmack dienstbar macht. Oder aber: Sittard holt aus den unendlichen Musikschätzen der Niederländer, ihrer Erben und Nachfolger aus einer Blütezeit der unbegleiteten Chormusik Motetten und Messesätze, Prachtstücke hervor; Namen wie Johannes Ockenheim und Josquin Després, Nikolaus Gombert und Orlando Lasso empfangen Leib und Seele; Giovanni Gabrieli, der große Palestrina und der herrliche Arcadelt, Jakob Handl, Leo Hasler, Michael und Jakob Praetorius, Eccard, Dulichius und Lechner, L. Schröter, Aichinger und Rosenmüller, Stobaeus und Calvisius, Selnecker, Crüger und der prachtvolle Weckmann geben den verständnisvoll Rückschauenden auch dieser modernsten (mit genauer Not der Jazzpest entronnenen!) Zeit, in der wir leben, einen Begriff von dem musikalischen Reichtum und der schöpferischen Fülle jener wiederentdeckten Vokalmusik. Sie widerlegt das Wort von ihrem „archivarischen" Wert, oder gar jenes vom „archäologischen Quark", das H. v. Bülow aussprach, ehe es ein eigentliches Wissen um jene Musik gab und ehe Teilnahme an ihrem lebendigen Wert möglich war.

Auch dem Quasi-Hamburger Telemann bezeugte Alfred Sittard Respekt, wie er nicht minder A. Scarlatti, Caldara und Benevoli, diesem mit einem sechzehnstimmigen Kyrie, Lotti mit dem berühmten und vielgesungenen zehnstimmigen Crucifixus im Zauber ihres Chorklangs der Aufmerksamkeit einer Nachwelt nahe brachte, soweit sie sich für einige Ausnahmen des Ehrwürdigen, Alten, des Unmodernen und Unzeitgemäßen Achtung, vielleicht sogar Ehrfurcht und Zuneigung bewahrt hat. Hatte Sittard mit tiefster Berechtigung Joh. Seb. Bach, den in seinem innersten Lebensnerv mit der protestantischen Kirchenmusik in untrennbarer Einheit Verbundenen, in das Innerste seiner Chorkonzerte gerückt, so machte er doch auch die radialen Strahlungen des Bachschen Familiengenies deutlich, indem er mehrfach des Eisenacher Organisten Johann Christoph Bach, des Oheims Johann Sebastians, der einst viel bewunderten biblischen Historie „Es erhub sich ein Streit" und neben ihr der Alt-Kantate „Ach, daß ich des Wassers genug hätte" in seinen Programmen Raum gewährte. Die biblische Historie ist auch heute noch ein repräsentatives Werk, ein prachvolles Stück Ausdrucksmusik mit Vorausahnungen der Rheingoldeinleitung. Es bedarf kaum der Versicherung, daß Sittard auch Händel das Recht gab, das diesem Riesen des Geistes, einer der gewaltigsten Persönlichkeiten des Barock, gebührt, daß er die Oratorien: „Messias", „Israel", „Saul", „Judas Maccabaeus", das heroische „Kriegs- und Siegesoratorium" — dieses in der Kriegszeit —, wie das liebliche „Acis und Galathea", sei es in der Michaelskirche, sei es in der Musikhalle, im engen und auch freien Anschluß an Chrysanders Tat seiner Renaissancebearbeitungen aufführte: dort im geheiligten Kirchenraum voll Ahnung und Mystik, aber belastet mit dem kaum vermeidbaren Nachhall riesiger Gewölbe; hier im rational weltlichen Konzertsaal, durch eine Akustik begünstigt, die auch der schnellen Bewegung figuraler Musik noch die Deutlichkeit der Zeichnung gewährt.

Ein Strom von Musik geht durch diese Konzerte: Mozarts „Requiem", Haydns „Jahreszeiten", die große Totenmesse Berlioz'; Beethovenabende mit der „Neunten", der Chor-Fantasie, der „Missa solemnis"; Brahms mit dem „Deutschen Requiem", dem Schicksalslied, mit den Fest- und Gedenksprüchen und Motetten; Verdis „Requiem", das „Te deum", das „Ave Maria"; Liszts „Faust-" und „Dante-Symphonie", die „Graner Festmesse"; ein Gedächtnis-Reger-Abend und mehrere Reger-Konzerte, die den edelsten Werken dieses „Barock-Romantikers" Leben bringen; Richard Strauß mit der „Deutschen Motette" und der sechzehnstimmigen „Hymne"; Dvořák mit dem „Stabat mater", Mahlers „Achte Symphonie"; dann vor allem aber ein besonderer Eroberungsfeldzug für Bruckners Messen D-dur, e-moll und f-moll, für das „Te Deum" und den „150. Psalm": welch ein Universum von Musik!

Aber auch für das Schaffen der Zeitgenossen wirbt Sittard: Max Krohns poesievoll in zartem, seelischem Ton vibrierende „Erlösung", Honeggers herzhaft-unbekümmert musizierenden „König David", Lothar Windspergers bedeutende „Missa Symphonica", Ermatingers „67. Psalm"; dann aber vor allem für des jungen Kurt Thomas aus ur-

musikalischer schöpferischer Kraft hervorbrechende Chorwerke: die „Markuspassion", die „Messe op. 1", erscheinen, gipfeln in Uraufführungen des „90. Psalms" und, erst kürzlich, des geistig konzentrierten „Weihnachtsoratoriums", eine der schwierigsten unbegleiteten Chordichtungen, die geschrieben wurden. Sittard schuf in dem auch für den hörend empfangenden Musiker nicht anstrengungslosen Werk wohltätige Ruhepunkte, indem er (bei der in der Kirche wiederholten Aufführung) alte Orgelstücke in feinster Anpassung an den liturgischen Charakter dieses Weihnachtsoratoriums in den Teilschlüssen dem Werk einbettete. A. Schwarz kam mit einem Weihnachtsgesang, Werner Wolff mit einem musikalisch sehr vornehmen „Ave Maria" zu Wort. Alfred Sittard selbst — aus reichem Besitz Choralvorspiele, geistliche und weltliche Chorlieder und zahlreiche Bearbeitungen beisteuernd — stellte sich in seinem in machtvoller Steigerung aufgebauten op. 10: „Ein feste Burg" für Chor, Orchester und Orgel (mit der Choralmelodie als Cantus firmus) als Verherrlicher der erfüllten Reformation und zugleich als Meister lebendigen Kontrapunkts mit starkem Eindruck vor. Noch wäre der Orgelabende zu gedenken, in denen Prof. Sittard im spannenden Wechsel mit Chorvorträgen (zumeist Bachscher Motetten) mit seinem transzendentalen und virtuos bewunderungswürdigen Orgelspiel Ereignis und Erlebnis wurde.

Noch ist der entzückenden Aufführungen zu gedenken, die sich ihre „Lieder im Volkston" aus dem unerschöpflichen Quell des deutschen und des fremden Chorliedes holten. Es würde zu trockener Statistik führen, wollte und sollte man aus drei Jahrhunderten die vielen Namen der Kleinmeister und der Großmeister dieser Form aufzählen.

Indessen darf doch wohl noch, abschließend, auf die sehr wesentliche Tatsache hingewiesen werden, daß Überproduktion im Orchestralen, die Überladenheit an Orchestermusik, die auch in Hamburg bis zur Verarmung der Orchesterkonzerte geführt hat, eines notwendigen Gegengewichts bedurfte, das ein verschwollenes Musikleben einzig aus der vokalen Musik und ihrer sinnvoll gesteigerten Pflege empfangen konnte. Singen ist der Anfang der Musik. Die vokale Musik ist ursprünglich, ist menschlicher, seelischer und naturhafter als die Instrumentalmusik, in der allzu häufig Technik und Mechanik den Schein des Wesentlichen vortäuschen. Chormusik ist eine Notwendigkeit ersten Ranges geworden. Und in diesem Sinne löste auch der Michaeliskirchenchor — mögen auch neben ihm in abgezweigtem Feld die „Singakademie" unter Eugen Papst, der „Cäcilienverein" unter Konrad Hanns verdienstvoll wirken — eine der notwendigsten Forderungen des Hamburger Musiklebens ein; und es war nur die begrüßenswerte und produktive Nachahmung und Seitenbewegung des vom Michaeliskirchenchor gegebenen anfeuernden Beispiels, daß nach dem Krieg in Hamburg ein „Staatlicher Kirchenchor" entstand, von Karl Paulcke geistreich geführt. Wie Kunst und Geist der Darstellung aus vokaler und instrumentaler Musik, aus geistlichem und weltlichem Volkslied, aus unbegleiteter und begleiteter Chormusik in Tiefen und Weiten dringt, Besitz und Bildung, Maßstab und Erbgut wird, Diesseits und Jenseits verbindet, den edelsten Kräften der menschlichen Natur ihre Wohltaten erweist: das erlebt Hamburg an der Einheit von Leistung und Wirkung, an dem großartig erweiterten Literaturprogramm des St. Michaeliskirchenchors, das die lebendige Musik aller Zeiten umspannt, im Fluten und Austausch der musikalisch-beständigen Werte ein Lebensgesetz des geistig-musikalischen Blutumlaufs erfüllt!

* * *

Um mit dem kirchenmusikalischen Schaffen des unermüdlichen Führers des St. Michaeliskirchenchores, Prof. Alfred Sittard, auch noch in anderer Richtung bekannt zu machen, fügen wir dem heutigen Hefte als Notenbeilage drei kleine Kirchenkompositionen von Alfred Sittard bei, von denen wir annehmen, daß sie unseren Lesern eine willkommene Ergänzung obigen Aufsatzes sein werden. B.

Achtes deutsches Regerfest in Baden-Baden.

Von Karl Hasse, Tübingen.

Vor zwei Jahren rief die Max Reger-Gesellschaft zum 7. Deutschen Reger-Fest nach Heidelberg. Hier erwies sich die mit dem Namen Wolfrums verknüpfte bodenständige Tradition der Regerpflege als noch immer so stark, daß trotz aller Zersplitterung nach Wolfrums Tode in überfüllten Sälen und in einem mit Regers Musik ausgestatteten Gottesdienste ein begeistertes Bekenntnis weiter Kreise zur Kunst des „letzten großen deutschen Meisters" seinen überzeugenden Ausdruck fand. Ein Jahr später gelang in Tübingen (sozusagen eingeschoben) das „Kleine Deutsche Regerfest", bei dem nicht nur gezeigt wurde, daß es nicht der großen Orchesterwerke bedarf, um in drei Konzerten in einer abgelegenen Provinzstadt die Liebe zu diesem Werk wachzurufen und zu befestigen, sondern daß es noch vielen „unbekannten Reger" zu entdecken gilt, wobei auch an der neuen Universitätsorgel die Frage nach dem Verhältnis von Regers Orgelmusik zur „neuen Orgel" geklärt werden konnte. Diesmal öffnete Baden-Baden, der Sitz einer hochstehenden Kurmusik, der Reger-Gesellschaft seine Tore, so daß in Südwestdeutschland nunmehr auf dem verhältnismäßig engen Raume des Dreiecks der außerhalb der Großstädte vorhandenen Kulturstätten es sich gezeigt hat, wie hier Regers Lebenswerk eine besondere Auswirkung finden kann.

In Baden-Baden war es geboten, den bewährten und zugkräftigen Teil davon in den Vordergrund zu stellen, um einem mondänen und fluktuierenden Publikum die Wege zu Regers Kunst zu ebnen. Dies geschah in wirtschaftlich ungünstiger Zeit, dazu fast nach Ende der Saison. Das Kurorchester hatte seit elf Monaten, angefüllt mit anstrengendem Dienst, keinen Urlaub. Dennoch bewährte sich die Wahl Baden-Badens, nicht zuletzt durch den vollen Einsatz der Person des Generalmusikdirektors Ernst Mehlich und die von ihm angefeuerte hohe Leistungsfähigkeit und bewunderswerte Hingabe eben dieses Orchesters, von dem auch einige Mitglieder — das Streichquartett — Gelegenheit hatten, die künstlerische Höhe, die in diesem Kreise durchgehalten wird, noch besonders aufzuzeigen. In der Auswahl der Solisten war im übrigen, offenbar weniger von der Leitung der Reger-Gesellschaft in Leipzig als durch die Baden-Badener örtlichen Instanzen verursacht, der mondäne Charakter eines international eingestellten deutschen Kurorts unserer Tage zu verspüren. Besonders die Gesangssolistin Magda Spiegel vertrat einen Typus, der bei einer so ausgeprägt deutschen Angelegenheit, wie sie ein Max Regerfest ist, als Fremdkörper wirken muß. Zudem war sie, eine Opernsängerin mit schöner, schwerer und pastöser Stimme, schlecht beraten in der Auswahl der Klavierlieder für die Morgenveranstaltung. Was sollen überhaupt Lieder wie „Des Kindes Gebet", „Mariä Wiegenlied" und als Zugabe ‚Gestern Abend in der stillen Nacht" noch auf einem Regerfest? Hier hätte die Reger-Gesellschaft Forderungen aufstellen sollen nach den Liedern Regers, die man noch nicht bis ins fernste Dorf hinein kennt. Wenn nun noch diese intime und graziöse Kleinkunst in der Verzerrung einer schweren, pathetischen, bis zur doppelten Verlangsamung des vom Komponisten gewollten Tempos gedehnten Wiedergabe erscheint, so wird zwar ein mondänes Kurpublikum noch immer seine große Freude an Stimme und Empfindungsart haben, eine Regergemeinde aber empfindet eine Reger ganz fremde Sentimentalität und gesellschaftliche Schwülheit. Weit besser eignete sich Magda Spiegels Stimme für die breite und große Form des Orchestergesangs „An die Hoffnung", wo ihre reife stimmliche Kultur eine ihr gemäße Anwendung und Wirkung finden konnte.

Das verfehlte Lieder-Intermezzo konnte indessen den Gesamteindruck der Morgenveranstaltung, des mittleren der drei Konzerte, nicht wesentlich trüben. Regers nachgelassenes Quintett, seiner Frühzeit entstammend und ohne Opus-Zahl, da Reger seine Veröffentlichung als op. 21 nicht zuließ, war ein beglückender Eindruck. Das erwähnte Streichquartett des Orchesters und Hans Bruch am Flügel brachten es zur schönsten Wirkung, indem sie unvergrübelt und doch mit inniger Empfindung und klarer Gestaltung diese Huldigung an

Johannes Brahms, die, wie es scheint, unter dem Eindruck von dessen Tod entstanden ist, so vortrugen, daß man die weit ausgesponnenen Melodielinien und klangseligen Figurierungen und Kadenzierungen nicht als Längen, sondern als ein Hingegebensein an eine Welt vergeistigter Schönheit empfand. Den Beschluß des Morgenkonzertes bildete dann die zugleich wuchtige und mystische Passacaglia für zwei Klaviere op. 96, reifster und stärkster Ausdruck der Vereinigung von titanischer Kraft, inniger Versenkung und architektonischer Meisterschaft, hingebend gestaltet von Hans Bruch und Lene Weiler-Bruch, in deren ausgeglichenem Zusammenspiel sich die empfindungsvollere Art der Partnerin mit der mehr kühl überlegenen des Partners bei beiderseitiger Kraft- und Glanzentfaltung einte. Hier war ein Höhepunkt des ganzen Festes erreicht, hier wurde man von dem ganzen und großen Reger gepackt und gehoben.

Doch andere Höhepunkte waren bereits vorhergegangen. Als „umrahmendes Orgelspiel" zum Vortrag von Prof. Dr. Fritz Stein (Kiel), der, durch seine langjährige Freundschaft mit Reger dazu befähigt, in lebendiger, sympathischer und überzeugender Art ein unmittelbar wirkendes, umfassendes und wahrheitsgemäßes Bild der noch immer oft verkannten menschlichen Persönlichkeit Regers zeichnete, waren die Orgelvorträge von Arno Landmann (Mannheim) bezeichnet. Sie waren mehr. Die frühe Passacaglia war in ihrer knappen Art höchst eindrucksvoll, und das große Variationenwerk in fis-moll op. 73 bot einen der erwähnten Höhepunkte. Mit stärkster Einfühlung und klarster Gestaltung die Registerfarben der Voit-Orgel als Vermittler des musikalischen Gehaltes verwendend, brachte der ausgezeichnete Künstler den Zuhörern dieses großartige, aus fast weltschmerzlicher Stimmung herauswachsende, gleichzeitig poetische und monumentale Werk nahe. Hier zeigte es sich wieder, was Reger für die Orgel und die Orgel für Reger bedeutet. Das heute fast übereifrig betriebene Zurückführen auf Orgel und Orgelmusik des 17. Jahrhunderts und deren angebliche „Unpersönlichkeit" bedarf immer wieder der Korrektur durch solche wahrhaft religiöse Kunst, wie sie nur aus der überwindenden, großen und hingebenden Persönlichkeit erwachsen kann. Hier trat auch alles Solistentum zurück hinter dem Dienst am Werke, den reife Könnerschaft ermöglicht.

Auch der Solist des ersten Orchesterkonzerts zeigte sich in hohem Maße befähigt und berufen zu solchem Dienst am Werke. Rudolf Serkin meisterte den Klavierpart von Regers Klavierkonzert in souveräner Beherrschung des Technischen wie des Geistigen. Hier kam der pathetische, kämpferische Reger ebenso zur Geltung wie der verträumte Mystiker. Der befreiende Humor des Schlußsatzes wurde in seiner vollen Auswirkung ein wenig gehemmt durch das hier etwas zu schwere Orchester. Dennoch war hier wieder ein Höhepunkt erreicht.

Günstig war es, daß nach dem Klavierkonzert anstelle der vorgesehenen „Romantischen Suite", die sich dann weit besser zur Einleitung des zweiten Orchesterkonzertes eignete, im Austausch die „Ballett-Suite" erschien. Den Anfang der Orchesterdarbietungen machte die „Sinfonietta", heute noch immer merkwürdigerweise das einzige umstrittene Orchesterwerk Regers. Wäre sie allerdings ein reines Musizier-Werk im neu-sachlichen Sinne, so würde es heute wohl ohne weiteres als das „gegenwärtigste" Werk von Reger angesehen werden. Seine schwärmerische Empfindungsseligkeit aber läßt vielen heute noch nicht das Verlangen nach „besserer Instrumentation" im Sinne der Zeit der Entstehung vergessen. Ich habe schon immer darauf hingewiesen, daß die „Sinfonietta" vielleicht das schönste und beglückendste aller Regerschen Orchesterwerke ist, und daß die angeblichen Fehler gerade ihre Vorzüge sind. Wohl hat Reger späterhin in der Behandlung des Orchesters eine weit größere Routine und klangliche Zielsicherheit angestrebt und erreicht. Aber das selbständige Musizieren aller Instrumente des Orchesters ohne den dauernden Wechsel in der Klangfarbendisposition, der in der nachwagnerischen Epoche als Zeichen „guter Instrumentierung" galt, müßte heute eigentlich ganz besonders geschätzt werden, wo man doch sich den Grundsätzen Bachs weit näher fühlt als denen der Richtung Berlioz—Liszt—Strauß. Nur zögernd ist man an die Wiederaufnahme der „Sinfonietta" gegangen, zunächst im Glauben an eine noch nicht voll entwickelte und im Kontrapunktischen überladene Kunst. Es kann nicht lange mehr dauern, bis man dieses Werk als

schönste und reinste Musik und als Beginn einer neuen Epoche feiert und genießt, — nur muß erst die Einstellung überwunden werden, daß polyphone Musiziermusik nicht auch persönliche Empfindung zum Ausdruck bringen könne. Regers „Hillervariationen", die den Beschluß des ganzen Festes bildeten, haben ja schon längst als ein Lieblingswerk von Dirigenten, Orchestern und Zuhörerschaften den Weg gewiesen zu einer Verständigung herüber und hinüber, über den angeblichen Zwiespalt zwischen spielfreudiger und ausdrückender Musik hinweg.

Es wäre noch über die Wiedergabe der Orchesterwerke zu sprechen. Da ist es zunächst hervorzuheben, mit welcher Hingebung, Begeisterung und Arbeitsfreudigkeit Ernst Mehlich zu Werke ging. Denkt man an das Heidelberger Regerfest, wo ein Gastdirigent vor allen Dingen seine Dirigenteneigenschaften zur Schau zu stellen hatte, so empfindet man in voller Stärke den Unterschied, daß in Baden-Baden der einheimische Dirigent mit dem ihm seit Jahren anvertrauten Orchester eingesetzt werden konnte. Hier handelt es sich unter allen Umständen um eine wohlfundierte und auf Dauer eingestellte Kulturarbeit. Naturgemäß liegen Mehlich als ausgeprägtem Orchestertechniker die Werke Regers näher, die dieser selbst unter dem Einfluß seiner späteren ständigen Arbeit am Meininger Hoforchester geschaffen hat, in der ausdrücklichen Absicht, diesem die eigensten Wirkungen abzugewinnen. Trotzdem bleibt immer noch ein gewisser Abstand vom eigentlichsten und auch in diesen Werken wirksamen Stile der Regerschen Musik. Die Orchesterpathetik als solche hat Reger auch in Meiningen ferngelegen. Nie verleugnet er seine Kontrapunktik, stets ist die rein musikalische Form das ureigene Mittel seines Ausdrucks. Ein echter Organist kann u. U. dieser Grundbedingung aller Musik Regers leichter nahe kommen als ein echter Kapellmeister, und Mehlich gehört bei aller Vorliebe für Reger und bei aller Hingabe an sein Werk doch immer zu letzterer Art. Das wurde besonders fühlbar bei der „Sinfonietta", wo ein volles stilistisches Erfassen nicht möglich wurde. Hier sollte bald einmal an die doch noch bestehende Tradition von Regers eigner Wiedergabe dieses Werkes angeknüpft werden. Auch bei den Hillervariationen, wo Mehlich in der subtilen Durcharbeitung und erlebnismäßigen Gestaltung hohe Einsicht und beträchtliches Niveau bewies, konnte der Eindruck einer gewissen Überbetonung eines vorgestellten Inhaltlichen nicht ausbleiben. Schon das „lustige" Thema wirkte zu schwer, der urwüchsige Humor wurde manchmal in das „Groteske" der Modernen, die schwärmerische Empfindung Regers beinahe zur Schwüle einer Schrekerschen Opernszene, die schlichte Tiefe zu bedeutungsvoller Problematik umgedeutet. Die Ausdrucksmäßigkeit wurde vielfach anstatt in der Form selbst neben der Form gesucht und herausgearbeitet. Man empfand einen Gegensatz zu Regers blutmäßiger Unmittelbarkeit, die sich sowohl abseits von intellektueller wie von betont sinnlicher Wirkungssicherheit hält. Indessen ist Mehlich viel zu sehr Musiker mit Leib und Seele, als daß er nicht im Bereich des Vertretbaren bliebe. So ging von seinen durch starkes Temperament befeuerten Interpretationen eine sich ständig steigernde Erlebniswirkung aus, die von dem dankbaren und mitgerissenen Publikum, das leider nicht ganz so zahlreich war, wie man es wohl gewünscht hätte, durch lebhaftesten Beifall bestätigt wurde. Dieses Baden-Badener Regerfest war gerade auch dort, wo gewisse örtliche Eigentümlichkeiten über das, was man an stärkerer Einflußnahme von Seiten der Leitung der Max Reger-Gesellschaft an sich gewünscht hätte, überwogen, sehr aufschlußreich, und man kann außerdem von einem vollen Erfolg der Regersache im Kurort Baden-Baden reden, dem man nur größte Nachhaltigkeit wünschen kann.

Im nächsten Jahre soll der 60. Geburtstag des früh verewigten Meisters Anlaß geben, in Leipzig, dem Sitz der Max Reger-Gesellschaft, ein Regerfest zu feiern. Mögen alle Schwierigkeiten überwunden werden, die sich diesem Plan etwa entgegenstellen. Man braucht nur an die drei Faktoren „Gewandhaus" (insbesondere auch das durch seinen Führer mit Reger eng verbundene Gewandhausquartett), „Thomaskirche" und „Konservatorium" und an die Traditionen und Persönlichkeiten, die hier mit Reger verknüpfen, zu denken, um hoffen zu dürfen, daß dieser Gedenktag in jeder Beziehung würdig gefeiert wird.

Friedrich Klose.

Zum 70. Geburtstage des Meisters am 29. November 1932.

Von Wilhelm Zentner, München.

Einem jungen, der Musik beflissenen Freunde nannte ich unlängst gesprächsweise den Namen Friedrich Kloses: er sah mich zunächst etwas unsicher an, um darauf zu gestehen, gehört habe er ihn wohl hin und wieder, vermöge jedoch keinen rechten Begriff damit zu verbinden, denn wo finde man Gelegenheit, des Meisters Werk zu hören und sich danach sein eigenes Urteil zu bilden? Ich versetzte, Klose zähle zu den großen Einsamen unserer Tage — der Adel seines Wesens, die Lauterkeit seines Künstlertums, die Tiefe seiner Welterkenntnis verschmähten und verachteten Betrieb und Betriebsamkeit. Damit kam ich freilich bei meinem jungen Freunde schön an. Rechnete er doch nach dem Gehörten unseren Meister kurzerhand der Gruppe jener romantischen Hinterweltler zu, deren Vernachlässigung nur die notwendige Folge unangebrachter Zurückhaltung sei. Denn daß der Künstler eine solche zu üben habe, stelle lediglich ein törichtes Vorurteil von gestern und ehegestern dar, das die lebensverbundene junge Generation von heute nicht mehr zu teilen gewillt sei.

Ich gebe zu, im ersten Augenblick schien mich manches zu dieser Auffassung überreden zu wollen. Dann aber, als die zwanzigjährige Weisheit zur Türe hinaus war, schüttelte ich die Versuchung, ihr beizupflichten, rasch und entschieden von mir, denn wie eng und begrenzt erschien plötzlich alles, was sie stolz als „das Leben" bezeichnete. Da begriff einer nicht einmal, daß es zum Wesen des Schöpfertums gehört, das Werk für sich zeugen zu lassen, und daß jeder wahrhafte Gestalter der stolzen Gewißheit von einem unbeirrbaren geheimen Walten und Wirken des Geistes lebt, der sich auch dann zu regen und zu bewegen vermag, wenn er nicht — geschoben wird!

Bedeutet denn heutzutage das vielzitierte „Management" alles? Ist es nicht vielmehr jener große Alleszerstörer und Allesentwürdiger, der dem — o bezeichnendes Wort! — „kunstkonsumierenden" Publikum seine Kost einlöffeln zu können wähnt wie einem aufzupäppelnden Kinde Nährsuppen, Müslein oder gar den Lebertran!? Dem leiblichen Wohle eines Normalmenschen genügen im allgemeinen drei Mahlzeiten am Tage, dem geistigen indes nötigen die Betrieblinge des Kulturschwindels ein vielfaches davon auf — o, wie sind sie eilfertig im Bedienen und Verdienen, wieviele Liter entzapfen diese Schankkellner des Geistes tagtäglich dem Quell unserer künstlerischen Güter! Vor allem der Musikhörer ist durch solche Praxis, die sich Bierzelt oder Warenhaus zum Vorbild nimmt, maßlos bequem geworden; allein die mechanische Musik jeder Art und Stufung liefert Bedarf und Überbedarf am laufenden Bande. Und so kramt man, meist etwas müde und gelangweilt, in den dargebotenen Kollektionen herum und hat dabei ein Edelstes, für den ernsten und echten Musikgenuß Unerläßliches völlig verlernt und vergessen: das eigene Suchen! Wer nimmt sich dazu gegenwärtig noch die Mühe? Man lebt ja wie der Vogel im Hanfsamen. Allein auch dem letzteren bekommt der Überfluß nicht gut. Jedenfalls bleibt jener Vogel, der sich sein Futter auf natürliche Weise suchen, ja oft erobern muß, gesünder, munterer und zufriedener.

Friedrich Kloses Kunst ist von der Art, daß sie gesucht sein will und gesucht werden muß. Sie wiegt sich nicht auf den Flügeln modischer Zeitverbundenheit, sie tänzelt nicht auf den leichten Füßen des Eingängigen, Ansprechenden oder gar Ohrenfälligen. In ihrem Aufflug zum Erhabenen, zur tiefinneren Erschütterung entfernt sie sich weit von dem, was heutzutage auf dem Musikmarkte als gängiger Artikel gefragt oder begehrt wird. Unmöglich, von ihr nur zu nippen und zu naschen, ihr die gegenwärtig so beliebten „Kostproben" zu entnehmen: man muß sie ganz genießen oder die Finger von ihr lassen. Bei aller Vollendung seiner einzelnen Teile, die die verschiedenartigsten musikalischen Gattungen in einem wesenhaften Wurfe erschöpfen, empfängt dies Lebenswerk, das Klose heute als abgeschlossen betrachtet, seinen

tiefsten Sinn und Wert erst in seiner Gesamtheit. Gibt es bei Max Reger oder Richard Strauß eine Reihe von Schöpfungen, die sich als nicht eigentlich bezeichnend aus dem Gesamtbilde ihrer künstlerischen Persönlichkeiten ohne Schaden auslösen ließen, so kann bei Klose, ähnlich wie bei dem im künstlerischen Charakter wahlverwandten Hans Pfitzner, davon keine Rede sein. Mit der Vergleichselle gemessen erscheint jedoch Kloses Werk gegenüber dem so manches Zeitgenossen nicht übermäßig ausgedehnt; jedoch, wie Paul Ehlers an dieser Stelle einmal geäußert hat, nicht die Masse, der Gehalt macht den Meister!

Leute, die das Rubrizieren und Klassifizieren nicht lassen können, sind rasch bei der Hand und stecken Friedrich Klose in den Zettelkasten mit der Aufschrift „Neuromantik". Dort marschieren auch seine Vorbilder auf: Berlioz, Liszt, Bruckner und Wagner. Als Klangschöpfer wird Klose in die Nähe von Richard Strauß gerückt. Allein so zutreffend der Vergleich in manchen Einzelheiten auch sein mag, er enthüllt zugleich den grundlegenden Unterschied: Richard Strauß, der letzte Sproß des bayerischen Barocks und seiner üppig wuchernden Formenfülle, ist ein ausgesprochener Künder des Diesseitigen; Klose, der Alemanne, findet dagegen sein Reich im Jenseitigen. Seine Kunst, wiewohl sie nicht selten den Geruch gesunder Erdhaftigkeit ausstrahlt, wird durchweht von dem Odem der Transcendenz. Hinter den äußeren Erscheinungsformen steht ihr die „Idea", das ewige Urbild. (Wie wird etwa in „Der Sonne Geist" die Symbolik der Orgelpunkte auf eine solche zurückgeführt!) Kloses Musik ist, obgleich der Meister den Programmatiker, auf den ihn die Kritik zu aichen sich beeilte, des öfteren im absoluten Musiker hat untergehen lassen, in der Tat „Ideenmusik", das Wort in einem letzten, metaphysischen Sinne gefaßt. Und deshalb darf es nicht wundernehmen, wenn der Meister minder ein „Publikum", denn seine „Gemeinde" besitzt. Sie und alle, die ihr nahestehen, grüßen den Siebzigjährigen im Zeichen unverbrüchlicher geistiger wie künstlerischer Gemeinschaft.

Mein Leipziger Lebensabschnitt: Wie ich Musikkritiker wurde.

Aus den Erinnerungen eines Siebzigjährigen (geb. 12. Oktober 1862).

Von Ferdinand Pfohl, Hamburg.

Wenn Goethe sagt: „Nur alle Menschen machen die Menschheit aus, wie alle Kräfte zusammen die Welt . . .", so darf dieses Wort doch wohl auch in dem Sinn ausgelegt werden, daß jede Betrachtung, sei es der Menschheit, sei es der Welt, an die Erscheinung des einzelnen Menschen, der ihm eigentümlichen Kräfte und seiner Leistungen gebunden bleibt. Eingeordnet in die Unendlichkeit des Lebens, von einer unbekannten Macht geheimnisvoll gelenkt: die Erlesenen als schöpferische Persönlichkeiten, die einen notwendiger Ballast der Kultur, die anderen „Fabrikware der Natur", erfüllen wir unser Schicksal, steigen zur Höhe, stürzen in die Tiefe; Sieger oder Besiegte. Wir gehen auf Wegen zum Unbekannten hin: gemeinsam mit vielen anderen oder auch allein; und je länger die Straße, die wir gegangen, um so ruckhafter ihre Verkürzung in den Augenblicken des Atemholens und der Rückschau.

Die sieben Jahre zwischen 1885 und 1892, die mir als echtem deutsch-böhmischem Sonntagskind in Leipzig zu leben gegönnt waren und die mir für meine Entwicklung aus einem rein instinktiven „böhmischen Musikanten" zum wissenden Musiker und kultivierten Künstler ihre unschätzbare Wohltat erzeigt haben, schrumpfen heute in der Rückschau über fast 50 Jahre, in ein hellglänzendes Momentbild zusammen, aus dessen flimmerndem Grund mir Gestalten und Vorgänge entgegenschauen, die bestimmend mein menschliches Schicksal in die ihm vorgezeichnete Bahn lenken. Es sind vor allem zwei Persönlichkeiten, deren ich in diesem Zusammenhang zu gedenken habe: Oskar Paul und Hermann Kretzschmar. Bei-

den bin ich zu tiefstem Dank verpflichtet. Aber nur von Oskar Paul kann ich in diesen Zeilen sprechen.

Eine stadtbekannte Figur, wurde er ein wenig belächelt, wenn Oskar Paul, eine kugelig stämmige Gestalt, Sommer und Winter im schwarzen Gehrock mit flatternden Schoßzipfeln, den schwarzen Schlapphut an auffallend dicker Strippe im Knopfloch verankert, aus seiner Universitätswohnung in der Grimmaischen Straße über den Augustusplatz hinüberstampfte in diagonaler Linie zum Geschäftshaus des damals meist gelesenen „Leipziger Tageblatts", dessen musikalischer Hauptschriftleiter er war. Ein gewaltiger Zecher vor dem Herrn, diente ihm der Tag eigentlich nur als völlig alkoholfreie Vorbereitung auf den Abend, der von acht Uhr regelmäßig bis vier Uhr morgens zu dauern pflegte und einzig dem Bacchus gewidmet war. Turnen und Schwimmen alltäglich, ob es schneite, ob die Junisonne brannte, füllte sein Leben aus. Er war eifrig darauf bedacht, einige Vorlesungen auf der Universität und einige Stunden im Kgl. Konservatorium der Musik, die er wöchentlich als Professor da und dort pflichtgemäß zu erledigen hatte, nicht in Arbeit ausarten zu lassen. Schwerhörig, sprach er mit dröhnender Stimme. Immer unvorbereitet, auch in seinem Universitätskolleg, quoll ihm das Maestoso seiner Rhetorik aus dem Stegreif, angestaunt von den Studenten, die zu Anfang des Semesters den Saal füllten, schließlich aber ein kläglicher Zuhörerrest wurden, zu dem im Laufe der Semesterdauer das Auditorium zusammenzuschmelzen pflegte. Da ereigneten sich außerordentlich komische Dinge. In den vier Universitätsjahren, in denen ich die Ehre hatte, ihm als Famulus zu dienen, erlebte ich es einmal, daß Paul, in den überfüllten Saal im Augusteum eintretend, verblüfft von der Masse, der er sich plötzlich gegenüber sah, einen Augenblick lang sein Vorlesungsthema, die „Mittelalterliche Musik", aus dem Bewußtsein verlor. Durch die offenen Fenster auf die maigrünen Bäume des Augustusplatzes starrend, schrie er in den Saal, während er zum Katheder hinschritt, das eine Wort: „Der Baum ...!" Die Studenten waren nun ebenso verblüfft wie der Herr Professor selbst. Mir kroch es kalt über den Rücken; ich fürchtete eine nicht wieder gut zu machende Entgleisung. Da rief er zum zweiten Male: „Der Baum" mit gemäßigterem Stimmforte. Was wird das noch werden? frug ich mich beklommen. Aber, siehe da, meine Besorgnis war grundlos. Als er auf den Pultdeckel des Katheders seine derbe Gestalt stützte, fand er, dessen Bewußtsein von der Außenwelt in diesen wenigen Sekunden nur das Bild und den Begriff „Baum" aufgefangen hatte, einen herrlichen Ausweg aus der Not. Er sagte: „Der Baum der mittelalterlichen Musik, wenn wir seine Wurzeln bloßlegen wollen, meine Herren, müssen wir hinabgraben in alten griechischen Kulturboden....." Mir war ein Stein vom Herzen gefallen. Er sprach prachtvoll weiter, feurig und klar; begeistert trampelten nach beendeter Vorlesung die Studenten.

Auf besonderem Weg war ich zu diesem geistvollen und tiefgelehrten Mann gekommen, der die Autorität, die ihm gebührte, auszubauen und zum Unbedingten zu erhöhen versäumt hatte, da ihm der fröhliche Bacchus ein lieberer Weggenosse geworden war als die strenge Göttin Pallas Athene. Ich hatte im Anfangszustand instinktiven schwarmseligen Musikschaffens, gänzlich unbelehrt, ein großes Orchesterwerk geschrieben: mein opus 1. Der Form nach war es eine breit ausgebaute Ouvertüre mit drei Themen, hervorgewachsen aus „Einfällen", die sich dafür hielten, von Wagnerscher Klangmagie noch gänzlich unbeeinflußt. In der schnell vonstatten gegangenen Arbeit war mir sogar ein wahrscheinlich sehr überflüssiges Fugato als unentbehrlich erschienen. Nun war im Sommer 1887 die gesamte Weimarer Hofoper mit Solisten, Chor und Orchester nach Leipzig gekommen, um in dem gewaltigen Rundbau der Alberthalle unter der Leitung des genialen Pianisten und lang bemähnten Lisztschülers Arthur Friedheim Opernfragmente konzertmäßig, also ohne Szene und Kostüm, aufzuführen. Auch modernen Orchesterwerken gewährte sie Gastfreundschaft. Ich zeigte Arthur Friedheim mein Werk. Und was ich gar nicht erwartet hatte: es gefiel ihm, und mehr noch: er nahm es zur Aufführung an. Er bestimmte, mein Opus habe „symphonische Dichtung" zu sein, müsse ein „Programm" und einen ordentlichen, möglichst nicht zu leicht verständlichen Namen erhalten. Nach der Lektüre eines mir zufällig zu Gesicht gelangten Buches über

indische Musik und indische Kultur nannte ich mein Opus kurz entschlossen: „Die Asparase“. Ich konstruierte mir also so etwas wie ein Erlösungsdrama: der Asparase, der Gestalt einer verführerischen Tänzerin mit Kundrytalenten, im Pomp echt deutsch-romantischer, „indischer Tempelmusik“ stellte sich ein asketischer Büßer entgegen, dessen Thema jenes tänzerisch lockende der Verführerin tugendhaft überwindet. In einem Konzert neben Wagners Parsifalszenen und der Verwandlungsmusik (mich befiel vor dieser erhabenen Nachbarschaft Beunruhigung und tiefe Angst....) wurde das Opus wirklich aufgeführt; ich dirigierte es selbst (zum erstenmal in meinem Leben „gaukelte“ ich, wie Kretzschmar zu sagen pflegte) und wahrhaftig, das Erträumte und Ersehnte geschah: das Stück errang einen durchschlagenden Erfolg. . . . Ich war selig und zugleich beschämt, weil ich mir nur zu sehr bewußt geworden war, wie unendlich viel ich noch zu lernen habe. . . . Aber da geschah es, daß mich Oskar Paul zu sich berief, meine Partitur kritisch durchnahm und mich zu seinem Theorieschüler machte, ohne das geringste Honorar zu fordern, das ich ja auch gar nicht hätte bezahlen können. Drei- bis viermal stieg ich in der Woche in seine Wohnung im Fürstenhaus hinauf: dort verbesserte er meine Kontrapunktaufgaben, donnerte mich an, wenn er „Freches“ fand, was im Laufe der Monate immer seltener geschah. . . . Aber wenn ich gehofft hatte, mein Opus einem Verleger für sehr viel Geld zu verkaufen, so war diese Annahme ein fundamentaler Irrtum. Keiner wollte es haben. Und so wurde es mir klar, daß man vom Komponieren nicht leben kann. Ich vertraute meine Nöte Oskar Paul an und dieser im Grunde genommen gütige Mann kam mir zu Hilfe: er schickte mich in die Konzerte der zahlreichen Chorvereine, über die ich Berichte für das „Leipziger Tageblatt“ zu schreiben hatte. Honorar: vier Mark für das Stück. Indessen, die Besprechungen gefielen; ich stieg im Rang, schrieb sehr bald über die größeren Konzerte mit Sechs-Mark-Honoraren und erklomm endlich mit Kritiken der Gewandhauskonzerte und der Opernaufführungen mit Neun-Mark-Honoraren die höchste Sproße der Verdienstleiter, die das damalige Leipzig an geistreiche Kritiker zu vergeben hatte. Und somit war ich rettungslos Musikkritiker geworden. . . .

Die deutsche Schulmusikbewegung.

Vortrag auf der Züricher Tonkünstlerversammlung 1932 von Hans Joachim Moser, Berlin.

Meine Damen und Herren! Ich danke meinen verehrten Herren Collegen vom Vorstand des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, daß sie meiner Anregung stattgegeben haben, diesmal zum Thema des Vortrags die Fragen der deutschen Schulmusikbewegung zu wählen, und daß sie mich dafür zum Referenten bestimmten. Ich spreche hier selbstverständlich weder als Vorstandsmitglied noch als Direktor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik, sondern nur als privater Tonkünstler und Musikwissenschaftler, der die Dinge künstlerisch und wissenschaftlich, nicht amtlich und beamtlich zu sehen und darzustellen trachtet. Ferner danke ich, zugleich auch in Ihrer aller Namen, den Züricher Herren Schulmusikern, zumal Herren R. Schoch, Kleiner, Prof. Weber und Dr. Walter sowie ihren Klassen, die sich opferwillig in den Dienst unserer Sache gestellt haben, um Ihnen am klingenden Beispiel zu zeigen, worum es denn eigentlich geht.

Gerade im Lande Pestalozzis, in der Stadt Hans Georg Nägelis über Schulmusik zu sprechen, wo ein Friedrich Hegar jahrelang der Schulgesanglehrer meines Vaters gewesen ist, heißt für mich geheiligten Boden betreten, und es ist wie ein bescheidener Dank für viele empfangene Wohltat, wenn wir aus dem Reich den Schweizer Kindern manches an schönen Schulchorsätzen zurückbringen dürfen, was auf dem Untergrund alter schweizerischer Anregungen durch Carl August Zeller, Natorp, Friedr. Silcher u. a. bei uns aufgewachsen ist.

Die Fragen der Schulmusikreform stehen ja bei uns — zumal in Preußen — mit im Brennpunkt der „musikpolitischen“ Zeit- und Streitfragen; Zürich kann nicht der Ort sein, innerdeutsche Meinungsdifferenzen polemisch zum Austrag zu bringen. Aber es gilt trotzdem auf

gewiſſe Einwände einzugehen, die ſich überall leicht aufdrängen könnten, wo die Anforderungen in der Schulmuſik ähnlich geſteigert werden wie in Deutſchland.

Das Eigentümliche dabei iſt, daß die Kritik an der Schulmuſikreform, wie ſie bei uns vor allem durch die miniſteriellen „Richtlinien" von 1923 feſtgelegt worden iſt, gar nicht ſo ſehr von Seiten der „Muſikfeinde", ſondern vor allem aus dem Lager der Berufsmuſiker erfolgt. Das iſt deshalb ſchwierig und gefährlich, weil die alte Abneigung aller grundſätzlich Unmuſikaliſchen darum doch keineswegs ſchläft; bei vielen Gelegenheiten erhellen die Notverordnungen und Abbaumaßnahmen der Sparkommiſſare ſchlagartig die wahre Situation: ob Juriſten oder Philologen, Naturwiſſenſchaftler oder Theologen — in allen Ständen gibt es einflußreiche Leute, deren triebhafte Abneigung gegen die „edle Sing- und Klingkunſt" am entſcheidenden Punkt hervorbricht und alles, was an die muſikaliſche Volks- und Jugenderziehung gewendet wird, mit Stumpf und Stiel ausrotten möchte. Was kann ihnen dafür gelegener kommen als der Hinweis darauf, daß ja weite Kreiſe der Muſikerſchaft ſelbſt der Schulmuſik-Entwicklung mit Abneigung, ja manchmal anſcheinend geradezu mit Haß gegenübertreten? Natürlich wenden dieſe Muſiker (deren ‚bona fides' keineswegs beſtritten werden ſoll) ein, ſie ſeien an ſich gar nicht gegen die Muſik in der Schule, ſie ſeien nur gegen die Auswüchſe und Irrwege. Was hier allerdings die „Auswüchſe und Irrwege" ſind, das iſt juſt die Frage, und es geht mir heute darum, im Kreiſe der Tonkünſtler das zu verſuchen, was die alten Römer nannten „referre ad populum melius informandum" — eine Wiederaufnahmeverhandlung auf Grund zutreffenderer Unterrichtung zu betreiben.

Was der Schulmuſikreform vor allem aus Kreiſen der Muſiker vorgeworfen wird, iſt wohl dies: daß ſie den ſchlechten Dilettantismus fördere, ſtatt die Ehrfurcht vor dem wirklichen Muſikertum zu vermehren; daß ſie von dem Irrwahn ausgehe, jeder Menſch ſei muſikaliſch, ſtatt ſich grundſätzlich auf die Ausbildung der wirklich Begabten zu beſchränken; daß ſie utopiſch oder propagandiſtiſch ihre Ziele viel zu hoch ſetze und ſo einen bloßen Schein der muſikaliſchen Bildung erzeuge, ſtatt lieber beſcheiden ſich auf die Feſtigung der Fundamente zu beſchränken und alles weitere dem Privatmuſikunterricht zu überlaſſen.

Zweifellos ſteckt in jedem dieſer Vorwürfe ein kräftiges Korn Wahrheit; zweifellos iſt in vielen Einzelfällen das Bild zunächſt tatſächlich ſo geworden, daß man von Mißſtänden ſprechen darf. Aber, meine Damen und Herren, das iſt nicht die Abſicht der Reform geweſen, und man darf Mißverſtändniſſe und Unzulänglichkeiten Einzelner nicht der Reformbewegung als ſolcher in die Schuhe ſchieben; es gibt keine menſchliche Vorſchrift und Einrichtung, die vor Verkennung und falſcher Handhabung geſichert wäre. Vor allem mache man ſich das Eine klar: die Qualität des Muſikunterrichts wird bei weitem nicht ſo ſtark durch prinzipielle Beſtimmungen der Behörden beſtimmt als durch die Qualität der Lehrerperſönlichkeiten. Nun befinden wir uns z. Zt. in einer außerordentlich ſchwierigen Übergangs-Epoche. Die neuen Lehrziele und Schulmuſikmethoden ſind in weitem Umfang zugeſchnitten auf den neuen Lehrertypus des Muſikſtudienrats, der mit voll abgeſchloſſener Gymnaſialbildung ein vierjähriges Hochſchul- und Univerſitätsſtudium, eine Referendar- und eine Aſſeſſorenprüfung durchmacht — aber wie ſieht die Wirklichkeit aus? Die neue Prüfungsordnung für dieſen Ausbildungsgang iſt erſt ſeit wenigen Jahren in Gebrauch; die Vertreter des neuen Typs ſind nur erſt in einigen Dutzend Exemplaren im Amt, während etwa ein Drittel der Muſiklehrerſtellen mit völlig ungeprüften und unzureichenden Kräften beſetzt iſt, die wir nicht einfach wegſchicken können, und von den andern zwei Dritteln iſt ein Anteil zwar ſ. Zt. durch eine kleinere Fachprüfung hindurchgegangen, genügt aber nach Allgemeinbildung und künſtleriſchem Können auch nicht mehr voll den neuen Anforderungen. Der Glücksfall des idealen Schulmuſikers auch unter den Vertretern der älteren Ausbildung iſt naturgemäß nicht gerade häufig, wenn er auch glücklicherweiſe in wahren Prachtexemplaren vorkommt. Andererſeits kann ſelbſtverſtändlich den nicht vollwertigen Kräften nicht verboten werden, ſo ſchlecht und recht als ſie es können ſich der neuen Richtlinien zu bedienen; im Gegenteil wird jeder An-

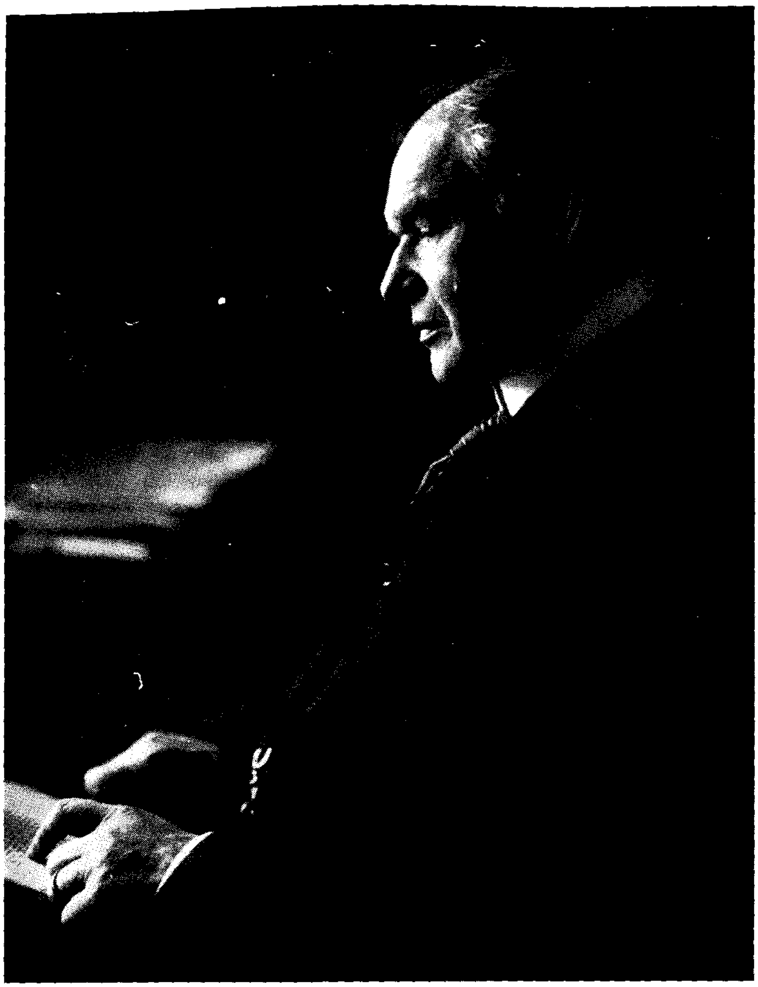
ſtaltsleiter, jeder Schulrat ſolches Bemühen begrüßen — aber dabei geſchieht dann manches recht Unzulängliche. Andere aus dem „Alten Typ", die zur Anwendung von beſſeren neuen Methoden weder fähig noch gewillt ſind, tun das, was ſo oft begegnet, wenn einer zu ſpät auf den Bahnhof kommt und die letzten Wagen eben noch entrollen ſieht: er ſchimpft auf den pünktlich abgefahrenen Zug —; das ſind die Leute, die dann aus Ärger und Verbitterung „Informationen" an Muſikzeitungen geben, was für ein Unfug die ganze Reform ſei — „laudatores temporis acti" aus dem Unvermögen, Neues zu begreifen. Womit ich mich gar nicht zum 100%igen Parteigänger der Reform machen will, wie Sie noch im Einzelnen ſehen werden. Man hätte vielleicht vom Beginn der Reform an über fünfzehn oder zwanzig Jahre ein großes Schild an alle deutſchen Schulgeſangsſäle heften ſollen: „Wegen Umbau für Beſucher geſchloſſen", ſtatt die Reform durch zehn Reichsſchulmuſikwochen und eine Fülle von ähnlicher Propaganda an die große Glocke zu hängen. Heute iſt die Schulmuſikreform vielfach in der unglücklichen Lage eines Dattelkerns, den Kinder in die Erde geſteckt haben, aber täglich wieder hervorgraben, um zu ſehen, ob er ſchon Keime zeigt, während man unſerem zarten Pflänzlein vorläufig nichts Beſſeres wünſchen kann als eine Epoche ruhigen Wachſens und ſich Entfaltens, bis man einmal wirklich ſehen kann, was daran iſt. Andererſeits iſt zuzugeben: der Kreis der Beteiligten war zu groß, der notgedrungen in Bewegung zu ſetzende Apparat ſo umfänglich, die Widerſtände ſeitens der anderen Schulfächer ſo bedeutend, daß das neu ſich regende Leben von der Muſik her eben nicht verborgen bleiben konnte und es vielleicht doch nicht ſo ganz falſch war, lieber mit Energie am Anfang durchzuſtoßen, als ſchwächlich und mit dem Anſchein des Unſicheren lange zu lavieren. Immerhin, jetzt l e b t die Schulmuſikreform, und ſie ſoll und wird ſich weiter ſtabiliſieren; nur wollen wir über ſie (Widerſpruch von Theorie und Praxis —!) eine geraume Weile möglichſt wenig r e d e n; man gönne ihr einmal Bewährungsfriſt —; wenn ſie ſelber ſagt: „Jetzt b i n ich ſoweit", ſoll ſie gern ſcharfer Kritik ausgeſetzt werden. Infolgedeſſen bitte ich auch das, was Sie nachher an praktiſchen Beiſpielen hören, noch keineswegs als einen Rechenſchaftsbericht und eine Rückſchau, ſondern als eine erſte Orientierung und Wegweiſung auffaſſen zu wollen, um ſo mehr, als teilweiſe die praktiſchen Vorausſetzungen für das Gelingen in der Schularbeit hier in Zürich noch jüngeren Datums ſind und noch vereinzelter daſtehen als bei uns etwa in Berlin.

Ich glaube, die Furcht vor dem ſchlechten Dilettantismus beruht auf einer naheliegenden Verwechſlung, die ſehr deutlich wird, wenn man mit Aufmerkſamkeit die kürzlich erſtmals gedruckte Denkſchrift K. F. Z e l t e r s von 1804*) lieſt, in der die ganze ſpätere ſtaatliche Muſikorganiſation ‚in nuce' bereits vorhanden iſt. Das wichtige Dokument, das Goethes und Humboldts vollſten Beifall fand, geht geradezu von einer Philippica gegen den Dilettantismus aus, indem Zelter z. B. ſagt: „Durch dieſen Dilettantismus hat die Muſik inſofern ihre w a h r e Nützlichkeit, ihre Tiefe und Kraft verloren, indem die Künſtler ſolche für die Bequemlichkeit und Zeitverkürzung eingerichtet, für das äußerliche Faſſungsvermögen der bloßen Menge abkomodiert, verkleinert, verteilt und zerſtückelt haben, um in dem kleinſten Kabinette eine müßige Stelle einzunehmen." Zelter bekämpft alſo bereits die gleiche Salongeſchmacksverflachung wie ſpäter die Davidsbündler um Robert Schumann, aber er empfiehlt als Hauptmittel nun nicht ſo ſehr eine ſtrenge Geſchmacksbildung der Fachmuſiker, ſondern dieſe nur inſofern, als ſie beſſere Lehrer erzeugen ſoll im Zentralgebiet der Reform: auf dem Boden der Volks- und Jugendmuſikerziehung, in Kirchenmuſik und Schulmuſik. Denn für ihn iſt die Hebung der muſikaliſchen Laienbildung die unentbehrliche Vorausſetzung, damit auch das Kunſtſchaffen wieder höher emporſteigen kann. Iſt das ſo falſch? Sehen Sie doch an, meine Damen und Herren, wohin eine einſeitige und ſeparierte Pflege nur der artiſtiſchen Geſichtspunkte führt: dahin, daß wir zwar eine ſteile Aufwärtsentwicklung der Kompoſitionstechnik im 19. Jahrhundert unter der Fahne des ſogenannten „Fortſchritts" erlebt haben, der aber ſchließlich

*) G. Schünemann, C. F. Zelter, der Begründer der preußiſchen Muſikpflege (Max Heſſe, Berlin 1932) S. 10ff.

immer mehr eine Privatangelegenheit der Fachleute geworden ist, weil nur ganz kleine Teile der Laienschaft geistig und technisch mithalten konnten. Daß uns für die neue Musik heute in so großem Umfang ein Publikum fehlt, ist nicht nur eine Folge der Verarmung des Bürgertums, sondern vor allem die des Auseinandergewachsenseins von Kennern und Liebhabern. Der weitaus größte Teil der Öffentlichkeit begnügt sich mit dem bequemen Repetieren der tausendmal gehörten Klassiker, oder man hört sich im Kino und Radio Schlagermusik an — das ist der schlechte Dilettantismus von heute; Haus- und Kammermusik liegen im Sterben, die Chöre leiden an Überalterung der Mitgliederbestände, und es gibt eigentlich nur eine radikale Kur dagegen: den Versuch, den Zelter vorgeschlagen hat — den schlechten Dilettantismus durch den guten Dilettantismus zu ersetzen. Dazu aber gibt es als ersten und einzigen Weg, der an Alle heranführt, die Musik in der Schule; wobei selbstverständlich die Schulmusik den Privatmusikunterricht nicht darf ersetzen und verdrängen wollen, sondern sie soll und muß im Gegenteil auf ihn vorbereiten, zu ihm hinführen, das Bedürfnis nach ihm wecken. Hierfür gibt es nur ein universales Volksinstrument, die menschliche Stimme, und die großen Musiklehrer wohl aller Zeiten sind sich darin einig gewesen, daß vor dem Instrumentalunterricht das Singen stehen müsse, weil alles Musizieren nicht vom Muskelgefühl des Spielers, sondern von der Tonvorstellung, wie sie dem Gesangston vorausgeht, ihren Ausgang zu nehmen habe. Was auf diesem Gebiet Prachtvolles geleistet werden kann, hat doch vor allem Albert Greiner als meisterhafter Leiter der Augsburger Städtischen Singschule vor aller Welt bewiesen.

Nun wird eingewendet, die Schulmusik gehe von der irrigen Voraussetzung aus, alle Kinder seien musikalisch. So liegt die Sache in Wahrheit nicht. Wir wissen selbstverständlich, daß es hie und da, unter hundert normalen Kindern vielleicht zwei oder drei gibt, in die seelisch oder hörphysiologisch wirklich kein Strahl von der Sonne der Musik hineinzubringen ist; sie lasse man schließlich (aber nur erst nach gründlichsten und liebevollsten Versuchen) aus dem Musikunterricht heraus, so wie man jemanden mit einem Bruch oder einer schweren Operationsnarbe nicht zum Turnen zwingen darf. Früher aber waren oft unter hundert Kindern vierzig oder fünfzig als angebliche „Brummer“ dispensiert; das waren z. T. Simulanten, die der Unterricht eines ungeistigen Lehrers langweilte oder die unter dem hochmütigen Einfluß eines musikfeindlichen Elternhauses die Musik weiter verachten wollten. Darunter waren aber auch sehr häufig vermeintlich echte „Brummer“, die in der Tat zunächst aus muskulären Hemmungen im Kehlkopf oder aus psychischer Verklemmung vorgespielte Töne nicht nachsingen konnten, in Wahrheit aber feine Ohren und eine der Musik durchaus aufschließbare Seele besaßen — Kinder, denen gerade durch allmähliches Singenlernen mancher schwere Minderwertigkeitskomplex hätte weggenommen werden, ein großer menschlicher Besitz an Glücksmöglichkeiten hätte zugebracht werden können. Aber all diese wurden einfach als störend weggeschickt; das war für den Gesanglehrer das Bequemste, während sie als Zuhörende, in allen Dingen der Musiktheorie und der Musikgeschichte — genau wie ihre stimmbegabten Kameraden während des Stimmwechsels — reichstes Bildungsgut hätten empfangen und bewahren können. Weiter: versetzen Sie sich in die Seele eines Schulleiters und der Schulverwaltung — konnte man sich im Gefüge des gesamten Schulwesens für ein Fach sonderlich einsetzen, das nur die Hälfte oder zwei Drittel der Schüler als Sonderbegabte etwas anging? Konnten die Schüler, die später vielleicht als Bürgermeister oder Abgeordnete etwas für den Fortbestand der öffentlichen Kunstpflege tun sollten, für ein Fach viel Respekt aufbringen, aus dem man sich mit einer kleinen Notlüge kurzerhand dauernd herauszumogeln vermochte? Zudem: an wievielen Kindern zeigt sich das Interesse an der Musik erst mit neun, mit zwölf, ja mit fünfzehn Jahren im Sinn eines aktiven Anteilnehmenwollens — sollte es ihnen wirklich schaden, wenn man sie an einem lebendigen, kulturell und bildungsmäßig vollwertigen Musikunterricht in ihrer Klasse teilnehmen läßt? Es erschiene mir viel eher als eine Art von selbstmörderischer Doktrin, wenn wir Fachmusiker predigen wollten: „Haltet den Kreis derer, die

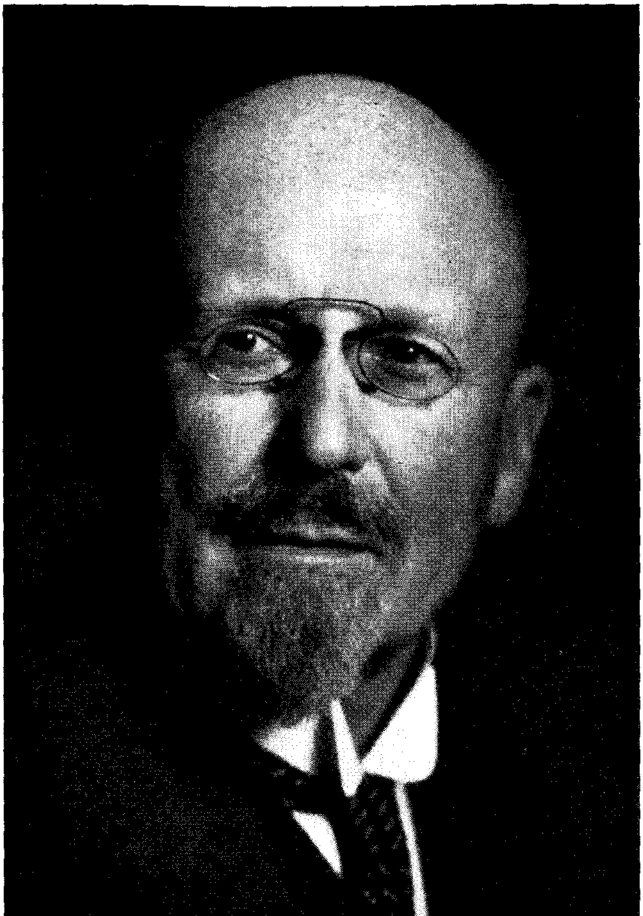


H. Hoffmann, München

Friedrich Klose

Zum 70. Geburtstag

(Geboren 29. November 1862)



phot. R. Schmidt, Hamburg

Prof. Dr. Ferdinand Pfohl

Zum 70. Geburtstag

(Geboren am 12. Oktober 1862)

mit der Musik in nähere Verbindung gebracht werden sollen, so klein als möglich!"; dann wird nämlich, fürchte ich, auch das künftige Konzert- und Opernpublikum so klein als möglich sein. Nun wird ja gern eingewendet, ein Schulunterricht, der bis an die Matthaeuspassion und an die Neunte Sinfonie führe, sei nur geeignet, einem diese Herrlichkeiten für das spätere Leben zu verekeln. Meine Damen und Herren, dürfen wir wieder den Auswuchs als Norm hinstellen? Dann müßten Sie auch den höheren Deutschunterricht verbieten, weil es Lehrer gibt, die uns „Hermann und Dorothea", „Tell" und „Wallenstein" zum Überdruß gemacht haben. Das ist eine Frage der Lehrerqualität, und ich kann Ihnen im Gegenteil nur versichern: es gibt viele junge Menschen heute, im Zeitalter von Sport und Kino, die wieder begeistert in Sinfoniekonzerte laufen, trotzdem ihre Eltern nichts davon halten — weil der neue Schul-Musikunterricht sie in die Herrlichkeiten unserer großen Tonmeister hineingeführt hat!

Es ist von prominenten Musikern gesagt worden, die neue Schulmusikmethodik beseitige den Respekt des Laien vor dem Geheimnis des musikalisch Schöpferischen. Damit wird vor allem auf die sogenannten „Erfindungsübungen" im Schulmusikunterricht angespielt, und ich stehe nicht an zu bekennen, daß ich persönlich diesem Kapitel der modernen Didaktik mit großer Zurückhaltung (um nicht zu sagen „Abneigung") gegenüberstehe. Denn tatsächlich besteht die Gefahr, daß durch unzulängliche Lehrer und durch die Naivität der jungen Schüler die an sich harmlose Technik, auf einen Text einmal selber geeignete melodische Bildungen zu versuchen, die Vorstellung entstehen kann, man hätte da selbst etwas „Schöpferisches" getan. Werden diese Übungen dagegen richtig und unter Betonung ihrer natürlichen Begrenztheit vorgenommen, so sind sie sehr gut und nützlich, um einmal den Kindern einen Begriff von der Schwierigkeit der wirklichen musikalischen Leistung beizubringen und zum andern, um die statische Starrheit der stets nur fertig gegebenen Melodie in das fesselnde Erlebnis des Melodiewerdens umzuschalten. Es gehört also, richtig gesehen, die Erfindungsübung in den größeren Zusammenhang der allgemeinen neuen Unterrichtstechnik, die von der „Lernschule" zu Kerschensteiners „Arbeitsprinzip" drängt in dem Sinne, daß man die Jugend an ihrer natürlichen Aktivität als einer ihrer schönsten Kraftquellen packen möchte. Das Gannze ist nicht ein Problem künstlerischer Genieerzeugung, sondern bloßer Aufmerksamkeitserweckung. Deshalb spricht auch Fritz Jöde, für manchen auf diesem Gebiet der eigentliche „schwarze Mann", heute nicht mehr (wie in früherem Überschwang) vom „schöpferischen Kind", sondern vom „schaffenden Kind in der Schule" und noch lieber würde ich bloß vom „sich bestens beschäftigenden Kind in der Schule" sprechen. Wir wollen nicht „Komponieren" in der Schule lehren, sondern „Liebe und Verständnis für das Komponierte erwecken". Selbstverständlich vermindert jede Liebe (das ist nicht nur in der Musik so!) den äußeren Abstand vom Objekt, aber sie erhöht zugleich die Niveaudifferenz, indem sie das Objekt in der Vorstellung immer höher hinauf verlegt — ist das wohl für Kunst und Künstler ein Schaden? Ich glaube das genaue Gegenteil.

Um endlich noch ein letztes Argument zu widerlegen: man wendet sich letzthin von Seiten der Musiker gern gegen die sogenannten „Querverbindungen" zwischen der Musik und den andern Kulturfächern wie Deutsch, Geschichte, Religion, Zeichnen, Physik, als handle es sich um eine ästhetisierende Taschenspielerei, die der Musik ihre wahre Sonderstellung raube. Ich fürchte, auch hier wütet man ungeahnt gegen den eigensten Vorteil, und zwar wieder vor allem dadurch, daß man zu einseitig aus seinem eigenen Fachmusikertum heraus urteilt und ein primäres Interesse für die Musik auch allen denen unterstellt, bei denen es erst sekundär oder gar tertiär geweckt werden kann. Meine Damen und Herren, um die Lebensmöglichkeiten der Musik in der Schule richtig zu beurteilen, sind gerade wir Berufsmusiker vielleicht am allerwenigsten geeignet und werden uns durch solche Egozentrik nur immer wieder großen Enttäuschungen aussetzen. Vor allem schon eins: die Schüler sind nicht für die Musik und den Musiklehrer da, sondern Musik und Musiklehrer für die Schüler! Die Musik muß also, wenn

sie später einmal in den Herzen herrschen will, zunächst durch die Magdjahre einer dienenden und angewandten Kunst hindurchgehen, sie muß bereit sein, sich als Hilfe und Ergänzung den alten philologischen und kulturkundlichen Fächern anzubieten. Was kann uns Musikern denn schließlich Besseres geschehen, als daß viele Germanisten die Goethefeiern dieses Jahres nicht mehr ohne Reichardt und Zelter, ohne Schubert und Loewe begehen mochten, als daß die Geschichts- und Religionslehrer für die Gustav Adolf-Feiern des kommenden Herbstes vom Gesanglehrer mit den Kernweisen des damaligen evangelischen Kirchenliedes versehen werden wollen? Auch hier heiße die Losung: heraus aus der bisherigen „splendid isolation" eines Sonderfachs und hinein in die Gesamtheit des Schullebens! Wie mancher nicht primär akustisch Beanlagte ist schließlich doch noch zu einem leidenschaftlichen Musikfreund geworden auf dem Umweg über die Sprachprobleme des Wagnerschen Dramas, über die Schilderung des heroischen Charakters Beethovens, über die religiöse Werbekraft eines Bach und Händel, über die kulturgeschichtliche Funktion eines Heinrich Schütz in den Verwirrungen des dreißigjährigen Krieges. Als ich noch auf der Schule Reformationsgeschichte hörte, lernten wir zwar von Luther und Eck, von Dürer und Lukas Cranach — aber von der gewaltigen Rolle der Musik jener Zeit erfuhr man keinen Ton; heute singt an einer guten Schule eine Singgruppe Senfl, Fink, Johann Walter, das Lied von Pavia und Zwinglis „Herr, nun selb den Wagen halt" — ist das eine schädliche Querverbindung? Die geistesgeschichtliche Betrachtungsweise ist heute auch in der Gesamtschule so im Vormarsch, daß im deutschen Barock mit Selbstverständlichkeit Leibnitz, Pufendorff, Spener, Francke, Brockes, Schlüter, Bach und Händel zu einer großen, vielgegliederten Einheit zusammengefaßt werden; und umgekehrt, wenn heute Gluck und Mozart behandelt werden sollen, wird auch der Gesanglehrer sie nicht mehr nur als absolute und separierte Musikgenies behandeln, sondern sie zwischen Rokoko und Empfindsamkeit, zwischen Rationalismus und „Sturm und Drang" aufzubauen versuchen, als Exponenten der deutschen Gesamtkultur ihrer Zeit, was gewiß keine „Verwissenschaftlichung" oder „historistische Relativierung" bedeuten soll, sondern ihre künstlerische Wirkung auf die jungen Menschen nur noch vertiefen, intensivieren kann. Ich glaube nicht, daß das früher statt dessen gern mitgeteilte Dutzend meist schiefer biographischer Anekdoten solche Wirkung erzielt hätte — in der jetzigen kulturkundlichen Verzahnung jedenfalls gehen diese Meister und mit ihnen die Gesamterscheinung der Musik die Gesamtheit der Schule und der Schülerschaft ein Vielfaches von dem an, was sie ihnen als „chemisch reine Nur-Musik" bedeuten können. Selbstverständlich darf das auf keinen Fall zu einem musikfremden, raisonnierenden Geschwätz ausarten; aber wir wollen ja doch die Jugend auch gerade in den Mutationsjahren, wo sie kaum singen kann, bei der Musik erhalten — dann werden solche musikgeschichtlichen Themata, wird die Bekanntschaft mit den Formen der Tanzsuite, der Sonate, des Sololiedes, der Oper durch Vorspielen am Klavier oder mit der Schallplatte, durch Schulfunk oder Schulkonzerte freier Künstler Hauptziele und Hauptmöglichkeiten des Schulmusikunterrichts bilden. Gerade diese Entwicklungsjahre sollen uns ja das Konzert- und Opernpublikum der Zukunft aufforsten helfen.

Ich habe bereits soviel auf dem Weg der Zurückweisung von Einwänden über die positiven Absichten und Arbeiten der Schulmusikreform gesagt, daß mir scheinbar nur noch weniges auszuführen bleibt; freilich betrifft es gerade dasjenige, was die schaffenden Musiker unter Ihnen am meisten berührt: nämlich die Stellung der Schulmusik zur hohen Kunst, insbesondere zur neuen Musik, am meisten aber die Aktivierung unserer Schaffenden für die Schulmusik. Das ist zunächst die Frage des Repertoires unserer Schulliederbücher (die übrigens zur Reform der evangelischen Kirchengesangbücher ungefähr parallel läuft). Hier haben wir nun in den letzten Jahrzehnten mit aller Energie daran gearbeitet, teils jene staubigen, lebensfernen, allein für den Schulgebrauch fabrizierten Stücke auszumerzen, deren ältliche Kindlichkeit letzter Absenker der Joh. Ad. Hillerschen Singspielbewegung des 18. Jahrhunderts heißen durfte, ebenso jene tränenselig-sentimentale Liedergruppe vom Typus „Wie sie so sanft ruhn", und

manchen abgedroschenen Liedertafel-Leerlauf, um das wirklich lebendige, kernhafte alte und besonders neue Volkslied an deren Stelle zu setzen. Es war dabei ganz unvermeidbar, in Parallele, ja in enge Berührung mit den gleichsinnigen Bestrebungen in der wanderlustigen und singfreudigen Jugend selbst zu kommen, also mit der Wertliedbewegung der Finkensteiner, des Wandervogels, der Quickborner, Bibelkränzler und anderer Jugendbünde — womit wir wahrlich nicht bloß beim „Zupfgeigenhansl" stehen geblieben sind. Der heutige Schulmusikunterricht vermittelt praktisch wie theoretisch ein Hauptkapitel der Volkskunde, das sich als Bekenntnis zu Heimat, Volk und Vaterland tiefer ins Bewußtsein der Jugend eingräbt, als es alle „patriotische Propaganda" vermöchte. denn nur der Liederschatz geht nicht mit dem Ende der Schulzeit gleich wieder verloren, der wirklich aus der Blutmasse des Gesamtvolkes erwachsen ist und in unserem Kulturboden heimatlich verwurzelt ist.

Wir suchen also einmal nach einem Liederschatz der Lebensnähe, ohne damit in eine billige und kurzatmige „Aktualitätsbeflissenheit" in Bezug auf die kleinen Zeitereignisse verfallen zu wollen, und suchen zum andern Kunstnähe, d. h. eine Schulmusik, die die Jugend an die hohe alte wie an die neue Kunst heranführt. Denn das wird wohl aus allem bisher Gesagten klar geworden sein: wie wir die Schulmusik nicht von den anderen Schulfächern und dem ganzen übrigen Schulleben separieren dürfen, sondern sie dort mitten hineinstellen müssen, wenn sie nicht schulfremd und jugendfremd werden soll, so dürfen wir die Schulmusik auch nicht von der allgemeinen Tonkunst abriegeln. Der Schulmusik würde sogar ihr eigentlichstes Ziel, die endliche Spitze fehlen, wenn sie nur selbstzwecklich in sich saturiert bleiben wollte, wenn sie nicht auf das lebendige Kunstleben hinführen wollte — wenn irgendwo, dann gilt auch hier das alte Wort „non scholae, sed vitae discimus!" Die Schul- und Jugendmusik erfüllt gewiß auch in sich schon einen Teil ihres Berufs, indem sie der Schuljugend etwas Könnens- und Kennenswertes beibringt und ihr musikalische wie menschliche Erlebnisse vermittelt. Aber das ist, wie gesagt, nur ein Teil: man bleibt ja nicht ewig Schulbub, Schulmädel und soll also eine ausreichende Marschzehrung auch ins Erwachsenenreich der Musik mitbekommen, vor allem auch in die aktive wie in die zuhörende Liebhaberei der Instrumentalmusik.

Zu diesem Zwecke hat es sich als notwendig herausgestellt, den neuen Liederschatz nicht bloß als Melodienvorrat, sondern auch in mehrstimmigem Gewande darzubieten und dabei nicht immer bloß das nun schon durch mehr als hundertjährigen Gebrauch leicht ausgefahrene Gesangvereinsgleis der ewigen Vierstimmigkeit zu verfolgen, sondern Zwei- und Dreistimmigkeit heranzuziehen und die Tonlinien zwischen Stimmen und Instrumenten zu verteilen. Diese Mischung der Besetzungen im Liede führt am allerorganischsten zum reinen Instrumentalsatz hinüber. Die Auflockerung des Satzes zur Geringstimmigkeit zwang wie von selbst zur Polyphonie zwecks beweglicher Ausfüllung des Tonraumes, und die Tendenz zum imitatorischen Stil, schließlich zum strengen Kanon war kein bloßer Kotau vor der Zeitmode horizontaler Musik, sondern entsprang der unterrichtlichen Notwendigkeit: nicht einen großen Teil der Kinder jahrelang mit bloßen Füllstimmen abzuspeisen, sondern jedem jungen Singer wirklich lebendige Linien anzuvertrauen, alle mit gleichwertigen Rollen zu einander konzertieren zu lassen. So kamen für das alte Volkslied altschweizerische Bearbeitungen wie die von Senfl und Wannenmacher, süddeutsche wie die von Isaac, Fink, Hofhaimer, Forster neu zu Ehren, und zeitgenössische Tonsetzer wurden in den Dienst der Schulkomposition gestellt, wofür sich vor allem drei Sammelpunkte herausstellten: der Finkensteiner Bund mit Walter Hensel, Adolf Seiffert, Ameln (Finkensteiner Liederbuch, Das aufrecht Fähnlein, Lerch und Nachtigall) und die „Musikantengilde" mit Fritz Jöde (Der Musikant, Frau Musika, Laßt uns singen, Pro Musica), Walter Rein, Schlensog, Kikstat, Heinrich Spitta, schließlich künstlerisch am bedeutendsten der Kreis des staatlichen Jugendliederbuches mit Autoren wie Hindemith, Kaminski, Křenek, Kurt Thomas, Tiessen, Blech, Reuß, H. K. Schmid, Lendvai, J. Röntgen, Toch, Raphael, Kempf u. a. m. Auch Arnold Schönberg hat hierfür

sehr geglückte Sätze beigesteuert. Das wird gewiß nicht die letzte Sammlung dieser Art bleiben, und es scheint mir ein glücklicher und wichtiger Weg zu sein, der so Tonsetzer und junges Publikum zueinander geführt hat, der dem Tonsatz ganz feste und enge Bedingungen nach Umfang, Raum und Faßlichkeit stellte — eine im besten Sinn kunstgewerbliche, zweckhafte, dienende Aufgabenordnung an Stelle eines egozentrisch-grenzenlosen l'art pour l'art.

Zweifellos ist es dabei nicht ohne Einseitigkeiten und Härten abgegangen: man hat zeitweilig das Klavier über das Maß hinaus zurückgedrängt, hat die ganze Spätklassik und Romantik in Bausch und Bogen geächtet; aber einmal hat sich das von selbst letzthin wieder auf einen gesunden Umfang zurecht gerückt und wir wollen es nicht an Sorge fehlen lassen, daß solche Ungerechtigkeiten gegen bedeutende Kunstkreise und Kunstepochen noch weiter ausgeglichen werden. Zum andern aber war diese Abwehr gegen die erdrückende Erbschaft der Nachromantik eine zeitweilige Lebensnotwendigkeit, die nicht nur die Schaffenden unter Ihnen, der eine weniger, der andere mehr am eigenen Leibe erfahren haben. Der Fehler war nur, daß man oft zu einem Unwert-Urteil vergröbert hat, was nur eine Selbstrettung hätte heißen sollen.

Man darf wohl sagen, daß die moderne Schulmusikbewegung nicht nur wirtschaftlich eine Arbeitgeberin, sondern daß sie auch eine Ideenspenderin für den Komponistennachwuchs geworden ist und es noch viel weiter werden kann. Denken Sie an die Schulkantaten von Jos. Haas und Walter Rein, an Hindemiths Spielmusiken und Lehrstücke oder an Hermann Reuters Blockflötensätze, an die Orchesterstücke von Hermann Heiß, von Erpf, Lothar, Siegfr. W. Müller — wieviel lebensvolle Impulse aus der Berührung mit der musizierfreudigen Jugend hallen da wider! Wieviel Reichtum tragen da auch die Instrumentalgruppen in das Schulleben und in das Schülerleben hinein, seit sich allenthalben — übrigens wohl unter dem Vorantritt der bayrischen Schulverwaltung — Jugendorchester gebildet haben, die wieder dem Privatmusiklehrer Schüler verschaffen. Es wäre jammerschade, wenn solche Brücken zwischen Kunst und Leben aus irgendwelchen doktrinären Beengungen heraus wieder zerschlagen werden würden. Deshalb bin ich auch ein Verteidiger der Gattung der Schuloper (so gut wie wohl jeder weitblickende Deutschlehrer die Schüleraufführungen von gesprochenen Schauspielen für pädagogisch wertvoll halten wird, ohne sie mit den Leistungen des Berufstheaters irgend auf eine Vergleichsstufe stellen zu wollen). Die Wiedergabe „richtiger" Opern verbietet sich von selbst nach geistiger und technischer Schwierigkeit der Ausführung; da wird Opernbesuch und Künstlerkonzert in der Schule viel Anregung geben. Trotzdem wird die Jugend auch durch aufmerksamstes Zuhören bei weitem nicht so innig an die Dinge herangeführt wie durch Selberausführen, wobei sich ihr Aktivismus, ihre Motorik erst richtig auswirken kann — also bleibt kaum ein anderer Weg als der, geeignete Spiele mit Musik eigens zu erfinden. Hindemiths „Wir bauen eine Stadt" und Weills „Jasager", Höffers „Schwarzes Schaf" und Fortners „Creß ertrinkt", mein „Reisekamerad" und Jacobis „Jobsiade" zeigen, auf wie verschiedenen Wegen dieser Möglichkeit nachgegangen wird; gewiß unterliegt auch solche Werkgruppe, wenn man es unfreundlich ausdrücken will, einer „Zeitmode", aber wo in der Kunst herrscht deren Suggestionskraft nicht auch sonst? Ich habe noch keine Schule gefunden, in der man die Aufführung einer Schuloper nachträglich bedauert hätte; im Gegenteil wurde mir immer wieder von Direktoren, Lehrern und Schülern versichert, welche Freude, Anregung, Bereicherung schon allein das einträchtige Zusammenwirken von Deutsch-, Zeichen-, Musik- und womöglich sogar Gymnastik-Unterricht gegeben hätte, wie nützlich und belehrend es gewesen sei, einmal die schwachen eigenen Kräfte an solcher Aufgabe zu messen und erstarken zu lassen, vor allem aber wieder: welche hochbeachtete Stellung sich damit der Musikunterricht im Ganzen des Schullebens errungen habe. Damit sollten doch gerade wir Musiker, ganz gleich welcher „Richtung" die aufgeführten Werke angehörten, sehr zufrieden sein.

Lassen Sie mich zum Schluß noch ein paar Worte über diese Frage der „Richtung" zeitgenössischer Musik im Schulgesangunterricht sagen. Das Problem an sich ist kompliziert und vielseitig, ich darf dafür im Genaueren auf das Juni-Heft der von mir geleiteten „Zeitschrift

für Schulmusik" verweisen, die eigens seiner Erörterung gewidmet ist. Bis auch an die neueste Musik verständnisbahnend heranzuführen, ist insofern grundsätzlich Aufgabe wenigstens der höheren Vollanstalt (also des bis Oberprima ausgebauten Knaben- wie Mädchengymnasiums) als ja auch im Sprachen-Unterricht die Literatur der Gegenwart mitberücksichtigt wird, einmal, um die Jugend kulturkundlich und den Zeitsinn deutend in das Leben, das sie demnächst umbranden wird, hineinzuführen, zum andern künstlerisch, weil gerade das Empfinden der jungen Menschen instinktiv oft viel unmittelbarer von der „heutigen" Musik berührt wird, als von der Kunstauffassung ihrer Groß- und Urgroßväter.

Das darf freilich nicht dazu führen, alles und jedes an die Jugend heranzubringen, bloß *weil* es „neu", *weil* es vielleicht „kakophon", weil es „problematisch" ist — es gibt leider auch darin Allamode-Gecken, die sich mit ihrem „au courant"-Sein, was „man" in dieser Saison in der Musik „trägt", vor der Jugend brüsten. Gewiß wollen die Schüler den *Geist* der Zeit spüren, aber sie sollen nicht mit jedem kleinen *Ungeistchen* behelligt werden, zumal da heute ein kaum zu bewältigendes Vielerlei auf allen Gebieten an sie herangetragen wird. Es wird also der Lehrer vor allem sich der Verantwortlichkeit bewußt zu sein haben, eine strenge Auswahl des Notwendigsten und Charakteristischsten zu treffen, und es wird auf den Tonsetzern, die für die Schuljugend arbeiten, die Verpflichtung ruhen, nicht rein egozentrisch nach Laune, Willkür und paradoxem Einfall zu verfahren, sondern an dem Punkt anzusetzen, wo die Jugend im Musikverstehen bereits sicher Fuß gefaßt hat und sie nun heranzuziehen an den Ausdrucksstil unserer heutigen Besten.

Da winkt unseren Tonsetzern ein herrlich reiches Ziel: frühen und festen Kontakt zu gewinnen mit dem Teil unseres Volkes, der in fünf, in zehn, in zwanzig Jahren *das* Publikum selbst wird sein sollen. Und darum bitte ich um Güte und Liebe und um ein weitherziges Geltenlassen für unsere Schulmusik.

Jetzt aber zu den praktischen Vorführungen der Züricher Schulklassen!

Auferstehung des Klaviers.

Von Alf Nestmann, Leipzig.

Auch über den „Niedergang" des Klavierspiels in Liebhaberkreisen hat man hin- und hergeschrieben, Hebungsvorschläge gemacht und sonstige „Hilfsmaßnahmen" vorgeschlagen, aber kaum bisher den Kern des musikalischen Problems herausgeschält. Man sprach von zu hohen Preisen, man erwähnte die Umstellung des Schwerpunktes von der Familie auf die Gemeinschaft, man sagte, daß das Klavier einer Gemeinschaft kein Wirkungsfeld gäbe, man meinte, die Klangsüchte seien andere geworden, man machte ganz allgemein die wirtschaftliche Notlage verantwortlich unter besonderer Betonung der augenblicklichen außerordentlichen Vertiefung der Krise, man führte die Verkleinerung der Wohnräume und die Zusammendrängung zu vieler Volksgenossen auf engen Wohnraum an. All diese Not, all diese Gründe haben aber auf anderen künstlerischen und sonstigen Gebieten nichts aufhalten können, was starkes Leben und inneren Lebensdrang in sich hatte, und dem dieser Lebenswille nicht gewaltsam, künstlich oder durch falsche Führung verdorben, gehemmt oder aufgehalten wurde.

Betrachten wir zunächst, wer das Klavier als *das* Ausdrucksmittel seines musikalischen Dranges ansehen muß. Das Klavier verlangt von seinem Spieler Wiedergabe eines ganzen Kunstwerkes; der Pianist ist also zugleich Orchesterspieler und Dirigent. Er ist also zugleich gehorsamer Gefolgsmann und Führer in einer Person. Bei fast allen anderen Instrumenten — mit Ausnahme der Königin Orgel — ist ein Zusammenwirken mit mehreren gleichartigen oder andersgearteten Instrumenten in einer Gemeinschaft notwendig oder zum mindesten äußerst erwünscht; beim Klavier ist das die Ausnahme, die Regel aber das alleinige Wirken. Wegen dieser Eigenschaft eignet sich auch das moderne Klavier nicht so zu Kammermusik

und Zusammenwirken mit anderen Instrumenten wie z. B. das Cembalo, das sich gern in eine Gemeinschaft einfügt; das Klavier wird immer eine stolze Stellung gegenüber anderen mitwirkenden Instrumenten gern beibehalten. Dieser Umstand ist ein typisches Kennzeichen z. B. aller modernen Klavierkonzerte mit Orchester seit der klassischen Zeit, also seit der Geburt des modernen Hammerklaviers. Auch in der Kammermusik strebt das Klavier immer wieder nach Herrschaft, sei es nun, daß es wirklich die andern Instrumente beherrscht oder sie durch harmonische Grundlage zusammenhält; daher ist die Lösung einer Fuge, deren Stimmen zwischen Klavier und anderen Instrumenten verteilt sind, eine außerordentlich schwierige, selten ganz gelöste, aber deshalb doppelt reizvolle Kompositionsart, denn hier muß sich das Klavier einfügen und das tut es seiner Natur gemäß nur ungern. Daher werden denn die anderen Instrumente oft nur zu Ausführern der Aufgaben, die das Klavier nicht vollziehen kann, andererseits aber wird durch die anderen Instrumente das Klavier zu ganz ungeahnten Wirkungen gezwungen oder hingerissen. In allen Fällen aber muß am Klavier ein Führer sitzen, der auch gehorchen kann. Damit ist der Typ des als Natur vollkommenen Klavierspielers umrissen als eines Künstlers, der das Ganze und das Einzelne, das auf seinem Instrument und das in anderen Instrumentalstimmen Geschehende formell und inhaltlich übersieht, zusammenhält, führt, ebenso aber auch trotz seiner Führerrolle im richtigen Augenblick derzeitig führenden Mitwirkenden das Wort läßt. Diese letzte Aufgabe hat vor allem der Gesangsbegleiter; daher erklärt es sich auch, daß die beste Sängerin oder der schönste Tenor „geplatzt" ist ohne ebenbürtigen Begleiter: der Begleiter hat die latente Führung (über die Rolle des Begleiter-Korrepetitors vergl. „Die Stimme" Jan. 1932).

Wir behaupten nun, daß solche Führermenschen in der Zeit des Niedergangs des Klaviers sehr selten geworden waren, und daß darauf vor allem neben den gewiß beachtlichen, oben genannten äußeren Ursachen der sog. Niedergang des Klavieres zurückzuführen ist. Die völlige Umwälzung des deutschen und auch der anderen Völker durch Krieg und Nachkrieg hat überall die ehemalige Führerschicht weggefegt. Nur noch Reste halten sich vereinzelt krampfhaft fest, ehe auch sie versinken. Von unten hervor kam aber ein neues Volksleben, ein neuer Volksgeist der Gemeinschaft auf. Diese Bewegung hat viele Irrungen gehabt, viele falsche, tote Wege zunächst zu gehen versucht, bisweilen schien es, als ob eine Fortsetzung alter Zeit von ihr unternommen würde. So hat sie zu wesentlichem Teile die Bahn des Materialismus und des Rationalismus einzuschlagen versucht, oft auch sich in Utopien verrannt (Neue Sachlichkeit, Expressionismus, Dadaismus, Neuromantik). Erst in neuester Zeit zeichnet sich wie im Volksleben als Ganzem, so auch in der Kunst eine klare Richtung, die von den Urkräften des deutschen Volkes gespeist, Führernaturen fordert und findet. Und dies ist der Mangel aller jener Irrungen: sie konnten keine Führermenschen gebären, schaffen und erziehen. Dies ist der eine Grund, warum das Führernaturen heischende Instrument zurückging.

Ein weiterer Grund liegt in der durch Materialismus und Rationalismus gewaltsam verkümmerten Kunstausübung. Man ging immer vom technischen Apparat aus, man wollte eine Maschine züchten, die jeder Möglichkeit gewachsen wäre. Solange man der Überzeugung war, daß das Klavierspiel nur eine Frage der Beherrschung einer bestimmten zu schaffenden Alltechnik wäre, konnte man dieser Linie folgen. Alle Kunstausübung hat aber ihren Weg nicht von der Technik aus zu nehmen, sondern sie kommt von innen, von dem, was C. A. Martienssen in seinem genialen Buch „Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens" (Leipzig 1930, Breitkopf und Härtel) eben mit schöpferischem Klangwillen bezeichnet.

Die alte Zeit und mit ihr die Irrungen der neuaufsteigenden Schichten nahmen als Norm aller Dinge, Erscheinungen und Wesen den Durchschnitt (vergl. Zeitschrift f. Musikwissenschaft, Besprechung des genannten Werkes) an und versuchten für diesen Durchschnitt zurechtzuschneidern, die neue Welt dagegen nimmt als Vorbild das Ideal einer Erscheinung, eines Dinges, eines Wesens. Dieses Ideal der Kunstausübung findet Martienssen im Wunderkind verwirk-

licht. Hier zeigt sich auch, daß alle Kunstausübung neben rationalen, materiellen Grundsätzen in der Hauptsache irrationalen, ja disrationalen Linien folgt und folgen muß, soll nicht ein ödes Tonmaschinengewehrfeuer erstehen, wie es Hindemith in seiner „Suite 1922" so meisterhaft anprangert. Der Kern aller Musikschöpfung, ob Komposition, ob Wiedergabe, ob alt oder neu, ob groß oder klein, ob Solo oder Gemeinschaftsmusik ist der irrationale schöpferische Klangwille, der im Kunstmenschen drinsteckt, geweckt, gebildet werden kann und dessen Betreuung erst die Möglichkeit gibt, an das Äußere wie Technik usw. wirksam auf dem rechten Wege heranzukommen. Die ganze Musikerziehung seit Stockhausen und Tetzel ist aber den oben gekennzeichneten Irrweg gegangen; sie hat erreicht Tötung tausender Musikliebhaber, sie hat dem ihr verfallenen echten Künstler sein Instrument verleidet. Sie hat das tote geistverblödende mechanische Tastentraining geschaffen, das mit echtem Üben und Studieren, mit wirklichem Aufbauen von innen heraus, mit Liebe zur Kunst und Begeisterung für das Instrument nichts zu tun hat. Martienssen zertritt, zerschmettert und entblättert die „Blüten" der materialistischen Rationalen. Er zeigt den Weg: von innen heraus muß alles wachsen und aufgebaut werden. Und dies war der letzte Grund des Rückganges des Klaviers. Auf beinahe keinem Instrument wie auf dem Klavier lag der materiell-rationale Irrweg so nahe und verführerisch, man ist ihn gegangen und der „Erfolg" trat ein, ein riesenhaftes Verbrechen an vielen, vielen jungen, der Musik wie einer Sonne zustrebenden Liebhabern und Künstlern ist begangen worden; sie fanden nur tote Materie, kluge Überlegungen und Tricks, wo sie Licht und Leben erwarteten, sie verließen Klavier und Kunst.

Beide Beweggründe haben nach unserer Meinung das Klavier in einen unverdienten Hintergrund geschoben, aus dem es geholt wird, seit es wieder Führermenschen gibt, die gehorchen können, und seitdem die Musikerziehung und Musikpflege sich wieder auf ihre wahren reinen Quellen besonnen hat. So soll es sein: Auf der einen Seite eine Volksbewegung, auf der anderen Seite ein Führer, dem von allen Seiten Entflammte, Begeisterte immer mehr zuströmen, ist's nicht ein Bild, das wir in unseren Tagen auch außerhalb der Kunst nicht nur im deutschen Volke erleben und erlebt haben!

Erinnerungen aus Bruckners letzter Zeit.

Von August Stradal †.

(Fortsetzung.)

In den ersten Jahren, in denen ich mit Bruckner verkehrte, hatte er noch großes Interesse an den Kritiken der Zeitungen, die ich ihm nach den Aufführungen seiner Werke verschaffen mußte. Jedesmal, wenn schwere Herabsetzungen seiner Werke in den Kritiken zu lesen waren, war Bruckner tagelang, ja wochenlang in trüber Stimmung und konnte nicht komponieren. Dann flüchtete er zur Religion, die ihm in schweren Tagen stets Trost brachte.

Das Hofoperntheater besuchte der Meister selten. Auf einer Stufe der vierten Galerie sitzend, von wo aus er die Bühne gar nicht sehen konnte, hörte er sich ab und zu einen Aufzug aus einem Wagnerschen Musikdrama an. Von diesen bevorzugte er den Siegfried. Wie die Stelle im zweiten Aufzug kam, bei der Siegfried seiner Mutter gedenkt, vergoß Bruckner Tränen und erinnerte dadurch an Berlioz, der einstens beim Anhören von Beethovens cis-moll-Sonate (Liszt saß am Flügel) im verdunkelten Zimmer zu schluchzen begann. Freilich besuchte Bruckner die philharmonischen Konzerte; da er aber keinen Sitz hatte, so hörte er stets im Stehparterre zu, was ihn enorm ermüdete.

Es gelang mir auch, durch Gespräche mit Bruckner, in dessen künstlerisches Glaubensbekenntnis einen Einblick zu tun. Zunächst schwärmte er, wie erwähnt, für J. S. Bach, in ihm ersah er den Anfang, das Sein und Werden aller Kunst. Bruckner kannte sehr genau die Orgelkompositionen, die Passionen, die h-moll-Messe und einige Kantaten Bachs.

Merkwürdigerweise hat Bruckner, wenn er Orgel spielte, selten die Orgelkompositionen Bachs gespielt. Meistens improvisierte er, dieses allerdings mit unerreichter Meisterschaft. Es ist jammerschade, daß Bruckner all diese kolossalen Improvisationen nicht niedergeschrieben hat und auch sonst für die Orgel, die er so meisterhaft beherrschte, nichts komponiert hat. Welch ein Reichtum an Werken ging so den Organisten verloren!

Das Wohltemperierte Klavier hatte er sich bereits als Schulgehilfe von Windhag abgeschrieben, und er befaßte sich damit täglich, auf einem schlechten Klavier. Der Einfluß, den Bach auf Bruckner ausübte, war ein immenser; von ihm übernahm er die Polyphonie, die er aber in moderner Weise ausbildete und von manchem Formenzwang befreite. Trotzdem können wir behaupten, daß sich seine gewaltigen Fugen, wie z. B. im letzten Satze der Fünften Symphonie, im Gloria und Credo der f-moll-Messe usw. ganz auf Bachs hohe kontrapunktische Kunst stützen, wenn sie auch für den ferneren Beschauer sich als ganz andersartig darstellen.

Doch ebenso wie Liszt die Fuge nur als ein Mittel zum Zweck auffaßte, dessen man sich bedienen könne, wie man sich der Hörner oder der großen Trommel bedient, so war auch Bruckner kein fanatischer Fugenkomponist. Er gebrauchte die Fuge nur dann als Ausdruck der Objektivität, wo sie zur Darstellung der Gesamtgefühle der Menschheit als bestes Mittel erschien.

Indem Bruckner die Mittel des Bachschen Kontrapunkts benützte, diese jedoch modernisierte und dem jeweiligen Ausdruck seiner Tonsprache anpaßte, knüpfte er nur scheinbar an vergangene Zeiten an; es liegt hier kein Zurückschreiten in frühere Kunstepochen vor, wodurch nie neue Gedanken entstehen können, sondern nur eine teilweise Benützung alter Mittel in neuer Auffassung zu neuen Daseinsformen und Ideen. Derselbe Vorgang tritt ein, wenn Liszt ab und zu die alte Antiphonie für seine Kirchenmusik benützt. Diese wird von ihm geläutert, erhält Rhythmus und harmonische Färbung, und so wird auf Grund dieser Antiphonie, wie auf einer alten unterirdischen Krypta ein neuer Kunsttempel der Kirchenmusik erbaut.

So verhält es sich auch bei Bruckner mit der Benützung der Bachschen Kontrapunktik. Es war ergötzlich, wenn Bruckner, der bei Beethoven öfters falsche Quinten- und Oktavenfolgen fand, auch Meister Bach dabei ertappte, worüber er dann stets eine große Freude hatte. Er erfreute sich überhaupt an diesen Freiheiten der Bachschen Kunst, ohne etwa darüber entrüstet zu sein.

Nicht so groß war seine Bewunderung für Händel. Obgleich er diesen auch hoch verehrte und insbesondere von den Konzerten Händels für Orgel und Orchester mit Begeisterung sprach und im Konservatorium spielen ließ, vermißte er doch bei Händel, trotz seiner Erhabenheit und großen kontrapunktischen Kunst, die harmonischen Kühnheiten Bachs, und die meist in gleichem Stil gehaltenen Schlüsse der einzelnen Sätze Händels minderten seine Begeisterung. Hiermit teilte er die gleichen Anschauungen, die Liszt in betreff der Werke Bachs und Händels hatte. Daß Haydn, Mozart, Beethoven von Bruckner wie Götter verehrt wurden, ist bekannt.

Wie Liszt, hatte aber auch Bruckner einen holden Liebling, einen Hausgott, den er wohl nicht auf die höchste Stufe wie Bach und Beethoven stellte, welchen er aber mit jeder Faser seines Herzens liebte. Es war Franz Schubert. Mit Schuberts Klängen war Bruckner aufgewachsen, die Liebe für Schubert verließ ihn auch im Greisenalter nicht. Neben Bach, Beethoven und Wagner hat hauptsächlich Schubert großen Einfluß auf die Kompositionsweise Bruckners ausgeübt. Ihn liebte er mit kindlicher Verehrung und zeigte, wie Schubert schon ganz die neue Zeit verkündete. Er verglich oft Schubert mit dem Vorläufer Christi, Johannes dem Täufer. Alle harmonischen Wendungen Schuberts deuten schon an, daß der Verheißene, Richard Wagner, am Kunsthimmel erscheinen werde. In dem Fragment der h-moll-Symphonie Schuberts fand er schon Spuren des kommenden Tristan. Auf Bruckner, der, trotz einiger Lieder, der eigentlichen Lyrik ganz fern stand, konnte der Lyriker Schubert keinen Einfluß nehmen, wohl aber als Symphoniker. Hauptsächlich die C-dur-Symphonie Schuberts, mit den sich

oft wiederholenden Nonen- und Undezimen-Akkorden bei den Steigerungen, hat Einfluß auf Bruckner ausgeübt. Und nun gar das Scherzo der C-dur-Symphonie und die Brucknerschen Scherzi! Hier liegt, wenn ich mich so ausdrücken darf, das gleiche Kolorit vor. Wir finden hier bei Schubert schon harmonische Wendungen, wie wir sie sonst nur bei Bruckner antreffen.

Obgleich die Natur Mendelssohns der Bruckners konträr war, so schätzte Bruckner manche seiner Werke doch sehr hoch ein. Den eigentlichen Chopin kannte er dagegen gar nicht. Schumanns Symphonien waren ihm nicht besonders sympathisch; insbesondere ersah er in den langsamen Sätzen nicht den richtigen Adagiocharakter. Die Andantes Schumanns erschienen ihm wie erweiterte Romanzen, Schumanns Symphonien nannte er „Sinfonietten"! Als ein Wiener Universitätsprofessor, Dr. Heinrich Schuster, der mit Robert Franz in freundschaftlichen Beziehungen stand (er hatte auch eine Broschüre über Franz geschrieben), im Gasthaus vor Bruckner begeistert über den Liederkomponisten sprach, wurde Bruckner ärgerlich und fast unhöflich, wodurch er sich von Liszt unterschied, der bekanntlich Franz in jeder Beziehung gefördert hat. Chopin, welchen Liszt so wunderbar in seinem Werke „Chopin" geschildert hat, erschien Bruckner zu dämmerhaft, zu wenig scharf umrissen. Jene eigentümlichen, aus tiefster, sehnsuchtskranker Seele quellenden Poesien Chopins fanden in Bruckner keine mitvibrierende Seele. Bruckner war zu gesund, zu mächtig, um Anteil an Chopin zu nehmen. Brachte Bruckner den Werken eines Chopin, Schumann, Mendelssohn, Franz keine glühende Begeisterung entgegen, so waren ihm die Werke von Brahms beinahe ehrlich zuwider und er konnte diesen gegenüber fast ungerecht werden. Wir können ihm dieses letztere nicht besonders verübeln, hat ja auch, vice versa, Brahms seinem gewiß größeren Kollegen in der Symphonie, Anton Bruckner, nur äußerst wenig Sympathie entgegengebracht.

Von jüngeren Talenten brachte Bruckner dem großen Lyriker, unserem unglücklichen, dahingesiechten Hugo Wolf, rege Teilnahme entgegen und interessierte sich sehr für den „Don Juan" von Strauß, welchem er eine große Zukunft prophezeite. Auch „Till Eulenspiegels lustige Streiche" hörte Bruckner noch, allerdings damals schon schwer leidend, war von denselben sehr entzückt und bewunderte nicht bloß die kühne Instrumentation, sondern die ihm so sehr sympathische, große Vielstimmigkeit bei Strauß.

Das Resumé des Vorhergegangenen ist, daß Bruckner leidenschaftlich nur Bach, Beethoven, Schubert, Wagner und Berlioz liebte. Diese Heroen waren seine Gesellschaft in seinem einsamen Leben. Sie waren auch die Meister, welche ihm als Fundament zum Aufbau seiner Symphonien nötig waren. Ich wenigstens kann mir die Werke Bruckners ohne die Kontrapunktik Bachs und Beethovens und ohne die Harmonisation und Instrumentation Wagners und Berlioz' nicht vorstellen.

Bei einer Aufführung des Lisztschen „Tasso" hatte ich das Glück, neben Bruckner zu sitzen. Bruckner war sichtlich von dem Werke tief ergriffen, plötzlich aber fragte er mich Näheres nach dem Dichter Tasso. Ich erklärte ihm nun das Leiden und die vielen Anfeindungen, die der unsterbliche Sänger Ferraras zu erdulden gehabt hatte, schilderte ihm ferner Tassos Tod und wie dessen Leichnam am Capitol gekrönt wurde. Als ich mit meiner Erzählung zu Ende war, sah ich Tränen in Bruckners Augen und er rief aus: „Das bin ja ich!" Ich erklärte ihm nun, daß Liszt in seinem Werke „Tasso, Lamento e trionfo", nicht den einzelnen Fall „Tasso" in Tönen uns schildern wollte, sondern daß er in diesem Werke das Urbild des Schicksals eines jeden Geistesfürsten, der Neues schafft, vertonen wollte.

Den Werken Liszts stand Bruckner im ganzen und großen fremd gegenüber, die kolossalen Klavierwerke, wie die h-moll-Sonate, die Dante-Sonate, Funerailles, Mephisto-Walzer, Benediction, die Legenden, Balladen etc. kannte Bruckner ebensowenig wie die symphonischen Dichtungen Liszts. Ein einziges Werk kannte Bruckner genau und verehrte es auch. Es war Liszts Faustsymphonie. Doch bewunderte er an der Faustsymphonie mehr die Themen, den kolossalen Aufbau, die Instrumentation, die harmonischen Kühnheiten.

Auch fand Bruckner, der Allgewaltige des Kontrapunktes, zu wenig Bestimmtheit in Liszts

Werken. Wenn ich auch Bruckner die Fugen Liszts in der Dante-Symphonie, Prometheus, Faust-Symphonie (letzter Satz), in der h-moll-Sonate, dem Psalm: „Wie lange, o Herr, willst du meiner vergessen" — die zwei großen Fugen in der Graner Messe etc., vorhielt, so fand er doch eben nicht jene Fuge darin, wie sie ihm als Ideal vorschwebte. Erwiderte man ihm, daß die Fuge Beethovens anders geartet sei als die Fuge Bachs, und also auch Liszt das Recht habe, frei seine Fuge zu gestalten, so schüttelte er doch seinen Kopf und konnte nicht zustimmen. Auch den großen kirchlich-reformatorisch wirkenden Werken Liszts wie der „heiligen Elisabeth", dem „Christus", konnte er keine größere Bewunderung entgegenbringen, wenn er auch von einzelnen Teilen entzückt war.

Merkwürdigerweise nur die zwei großen Messen, die „Graner Messe" und die „Krönungsmesse", liebte Bruckner sehr.

Liszt sprach sich mir gegenüber unumwunden aus, daß er den Symphonien Bruckners keine besondere Sympathie entgegenbringen könne. Er hörte in Karlsruhe 1885 das Adagio aus Bruckners Siebenter und war allerdings von diesem Werk sehr ergriffen. In Sondershausen hörte er wenige Wochen vor seinem Tode (1886) noch das Quintett und zwei Sätze der Romantischen Symphonie. Es gefielen ihm aber diese letzteren Werke Bruckners nicht besonders.

Um das Verhältnis Bruckners zu Liszt zu verstehen, muß ich auf meine persönlichen Erinnerungen zurückgreifen. Ende April 1885 übersiedelte Liszt von Budapest, wo er seit Ende Januar an der königlichen Musikakademie Unterricht erteilte, über Wien nach Weimar. In Wien hielt sich Liszt ungefähr sechs Tage bei der Hofrätin Liszt, der Witwe des Generalprokurators, im Schottenhof auf. An einem Vormittag, als Dr. Standhartner, dessen Stiefsohn, Musikschriftsteller Schoenaich und ich, der ich den Meister von Pest nach Wien als Schüler begleitet hatte, bei ihm anwesend waren, erschien auch Anton Bruckner. Es überkam uns alle ein Lächeln, als er Liszt mit dem Titel: „Euer Gnaden, Herr Kanonikus" ansprach. Bruckner kam zu Liszt, um ihn zu bitten, daß er die Aufführung seiner Siebten Symphonie bei der Tonkünstlerversammlung zu Karlsruhe (Mottl) befürworte. Liszt fiel es schwer, Bruckners Bitte abzulehnen, es schien aber tatsächlich nicht mehr möglich, das ganze Werk aufzuführen. Bei dieser kurzen Begegnung der beiden großen Meister fühlte ich, daß Liszt der Erscheinung Bruckners größere Sympathie nicht entgegenbringen konnte, entsinne mich aber, daß er beim Abschied doch sehr freundlich mit Bruckner war und ihm versprach, seine Bitte zu befürworten. Bei der Tonkünstlerversammlung wurde jedoch dann nur das Adagio der Siebten aufgeführt. Nach der Rückkehr von Karlsruhe nach Weimar äußerte sich Liszt zwar günstig über das Adagio, man hatte aber doch den Eindruck, als wenn ihm das Werk nicht besonders imponiere. Sollte Liszt, der als reproduzierender Künstler Bach, Beethoven, Schubert und Weber propagandiert hatte, der auf den ersten Blick die Größe Berlioz', Chopins, Schumanns, Franz', Wagners, Cornelius' usw. erkannte und die meisten bedeutenden Komponisten seiner Zeit förderte, dies eine Mal die hellsehende Kraft verloren haben? „Groß sein, heißt Größe erkennen", sagte der berühmte Rechtslehrer Unger, bei welchem Liszt in Wien oft verkehrte. Es war eben zwischen den Kunstanschauungen Liszts und Bruckners ein Abgrund, der sich absolut nicht überbrücken ließ. Sprach man Liszt begeistert von Bruckner, konnte er nicht zustimmen.

Liszt hörte außer dem Adagio der Siebten nur zwei Sätze aus der Romantischen Symphonie und das ganze Quintett Bruckners auf der Tonkünstlerversammlung in Sondershausen 1886, nicht ganz zwei Monate vor seinem Tode. Trotz des herrlichen Adagios schien aber auch das Quintett keinen tieferen Eindruck auf Liszt zu machen, der damals schon sehr leidend und vielleicht deshalb weniger fähig war, Fremdes in sich aufzunehmen. Ich glaube mit Bestimmtheit behaupten zu können, daß Liszt nicht mehr in die Lage kam, sich mit anderen Werken Bruckners zu beschäftigen. Bruckner widmete ihm wohl seine Zweite Symphonie, zog aber diese Widmung wieder zurück. Wir können bei Liszts Denkweise unmöglich annehmen, daß er sich durch die äußere Erscheinung und das manchmal kindliche und unbeholfene Benehmen Bruckners in seinem Urteil über ihn beeinflussen ließ. Freilich konnte man sich keine größeren

Gegensätze in der Erscheinung vorstellen als Liszt und Bruckner. Liszt war selbst als Greis von peinlicher Akuratesse, was Kleidung und Benehmen anlangt; stets sich beherrschend und eigentlich selten sein inneres Seelenleben zeigend, achtete er der Etikette, nicht das kleinste Zeremoniell übersehend, wie ein feiner Hofmann.

Liszt ging fast jeden Tag in die Kirche, doch betete er leise. Viktor Hugo schildert in seinem Gedicht: „Ce qu'on entend sur la montagne" die Menschheit im Kampfe mit der Natur und stellt zum Schlusse der Dichtung die Frage, wie dieser ewige Kampf zu lösen sei? Liszt antwortete darauf in seiner Bergsymphonie: „Ce qu'on entend sur la montagne", indem er zum Schlusse leise, wie ein stilles Gebet, einen Choral bringt; seine Antwort auf Hugos Frage ist hiermit die, daß Religion und Gottesglaube denKampf der Menschheit mit der Natur beseitigen können.

Auch Bruckner beobachtete ich oftmals in der Kirche; da gab es kein stilles Beten, wie bei Liszt; er betete oft ganz laut und tief ergriffen und erlebte in der Messe ein ganzes Drama. Auch er hat den Kampf der Menschheit mit der Natur geschildert und die Religion als Erlöserin der Menschheit hingestellt. Doch tut er dies nicht still und gottergeben, wie Liszt in seiner Bergsymphonie, nein, gewaltig tritt bei ihm der Gottesglaube auf, zuerst als Choral, bis er zum Schlusse wie eine große Apotheose in stolzer Pracht erscheint. Der Leser wird erraten, daß ich an die Fünfte Symphonie in B-dur denke.

Während Liszt sich durch alle möglichen philosophischen Systeme und durch die Leiden des Lebens zur Religion als rettendem Anker durcharbeitet, wobei er sich jedoch freien Blick für alle Errungenschaften der Wissenschaft bewahrt, ist Bruckners Religiosität kindlich naiv. Es waren ihm nie Zweifel und Bedenken gekommen, er war wie der Bauer, der treu an der Religion seiner Väter hängt.

Ich sagte schon oben, daß Liszt bei seinem Urteil über Bruckner sich absolut nicht von dessen äußerer Erscheinung beeinflussen ließ. Es müssen also tiefkünstlerische Gründe gewesen sein, welche Liszt bewogen, sich gegenüber den Werken Bruckners reserviert zu verhalten. Liszt betrachtete Beethovens Neunte als den Gipfelpunkt der Symphonie, in ihr sah er jene Montblancspitze, von welcher es nicht mehr aufwärts, sondern nur abwärts gehen konnte. Schon die Symphonien Schumanns, Mendelssohns und Brahms' erschienen ihm wie Pfade, die zwar durch wunderbare Gefilde, aber doch talabwärts gingen. Daß Bruckner die alte Form der Symphonie zerbrach und seinen neuen Gedanken eine neue Form gab, schien Liszt nicht einzusehen, er sah die Symphonie mit Beethovens Neunter beendet und nur die symphonische Dichtung konnte zu neuen Welten führen. Die poetische Grundlage, die Idee wurde für Liszt das Fundament, welches die Form und den Inhalt des Werkes bestimmte. So wie er eine Sonate mit vier Sätzen als ein „vormärzliches Geschäft" betrachtete, so erschien ihm ein Schaffen in der alten Symphonieform rückschrittlich. „Wem absolut nichts einfällt, der komponiert eine Suite" — pflegte er oft zu sagen. Das kontrapunktische Können Bruckners mußte Liszt fast befremden. Ebenso erging es Bruckner mit der Erscheinung Liszts. Einem meiner Konzerte in Wien, in welchem ich die Bénédiction de Dieu, die Dante-Sonate und die beiden Legenden spielte, wohnte Bruckner bei. Als ich mit ihm später beisammen war und das Gespräch auf diese Werke Liszts kam, fühlte ich heraus, daß nicht einmal die kühne Dante-Sonate auf ihn Eindruck machte. Liszts Fantasie und Fuge über B—A—C—H hat Bruckner auf der Orgel gespielt. Ich bin überzeugt daß ihm Regers Fantasie und Fuge über dasselbe Thema besser gefallen hätte, weil Regers Werk polyphoner ist als dasjenige Liszts.

Haydn, Mozart und Beethoven verehrte Bruckner wie Götter; in den Werken Beethovens ging er ganz auf; mit einer förmlichen Scheu, wie vor einer unnahbaren Größe, blickte er zu diesem Meister auf, ja, man kann sagen, „er betete ihn an". Die Neunte, die letzten Quartette und Sonaten waren sein teuerstes Gut, und ich traf Bruckner oft an, wie er sich mit diesen Werken beschäftigte. Es war einmal im Restaurant Gause in Wien, als ich mit ihm abends allein war. Es kam das Gespräch auf Beethovens Symphonien, wobei ich die Bemerkung

fallen ließ, daß, wenn ich mich entscheiden sollte, auf welche Symphonien ich verzichten müßte, entweder auf die Beethovens oder die seinen, ich in die größte Verzweiflung geraten würde.

Bruckner war über meine Worte ganz perplex und wollte zuerst protestieren. Als ich ihm aber sagte, daß z. B. die Erste und Zweite Symphonie Beethovens doch der Ausdruck einer vergangenen Kunstepoche seien, daß aber seine Symphonien das epochale Gepräge der künftigen Zeit tragen, schwieg der Meister. Ich hatte immer den Eindruck, daß Bruckner seine eigene Größe nie recht fühlte — wie es auch Schubert erging, der sich durch Beethoven gedrückt fühlte — und daß Beethoven ihm wie ein unüberschreitbares Gebirge erschien. Und doch hat der Parsifal der Tonkunst, Anton Bruckner, dieses Felsenmassiv nicht nur überschritten, sondern auch höhere Regionen erreicht. als sie selbst dem Heros der Symphonie möglich waren. War auch die Begeisterung Bruckners für Beethoven eine flammende, so finden wir merkwürdigerweise doch in seinen Werken gar keine Einflüsse Beethovens vor. Während dessen Erste Symphonie zum Teil von Mozart beeindruckt ist, steht der Koloß, die Erste Symphonie Bruckners, in gar keinem Zusammenhange mit Beethoven und tritt ganz originell auf.

Einzelne Vorfälle und Sonderbarkeiten.

Bruckner war anwesend, als Liszt Ende Juli 1886 in Bayreuth an einer Lungenentzündung erkrankte und in der Nacht vom 31. Juli zum 1. August starb. Als Liszt Ende Juli Abschied von Weimar nahm, hatte er mich für Ende Juli nach Bayreuth bestellt, um ihn nach Kissingen, wo er eine Kur gebrauchen sollte, zu begleiten. Ich brachte damals jeden Abend mit Bruckner in Bayreuth, im Café Samet, zu. Ganz abgesehen von der ausgezeichneten Verpflegung hatte dieses Caféhaus für den Meister Bruckner eine große Anziehungskraft, da er in heißer Liebe zum Wirtstöchterlein entbrannt war. Dieses lachte aber über den alten Herrn, dessen kleine dicke Statur so gar nicht für den Gott Amor geschaffen war. Bruckner hätte dieses Mädchen gern geheiratet und mit nach Wien genommen. Daß seine Bewerbung nicht ernst aufgefaßt wurde, machte ihn sehr unglücklich. Dieses noch unbekannte Faktum wird genügen, um zu zeigen, daß der Meister kein Weiberfeind war, doch fand er nie im Leben Gegenliebe. So blieb er, wie Beethoven, der Einsamste aller Einsamen.

Als Liszt verschieden war, beauftragte mich Bruckner, in seinem Namen einen Kranz zu bestellen und ihn in seinem Hotel zum Begräbnis abzuholen. Eine Stunde vor der Bestattung erschien ich mit meinem und seinem Kranz an des Meisters Türe, die zugesperrt war. Ich pochte; zuerst große Stille im Zimmer; ich pochte endlich wieder, da rief Bruckner ärgerlich: „Wer will denn herein?“ Nachdem ich ihm meinen Namen genannt hatte, schrie Bruckner: „Hol' ihn der Teufel, er Halawachel (oberösterreichisches Wort), ich komponiere gerade, ich will nicht aufmachen!“ Sehr bestürzt, daß ich den Meister in seiner herrlichen Arbeit gestört hatte — es war das Adagio der achten Sinfonie — bat ich ihn um Entschuldigung und sagte ihm, daß ich als Schüler Liszts jetzt schon zur Villa Wahnfried müsse, daß ich seinen Kranz gleich mitnehmen werde und er später nachkommen solle. Doch Bruckner, herausgerissen aus seiner Arbeit, öffnete die Türe, bat mich hereinzukommen, er wolle gleich mitfahren. Nun sah ich, wie sehr ich den großen Einsamen gestört hatte: seine Wangen glühten, die Blicke hatten kaum etwas Irdisches mehr, sahen wie in weite, weite Fernen, kalter Schweiß rann ihm von der Stirn herab, den Rock und die Weste hatte er abgelegt, die Hemdärmel waren hinaufgestülpt, der ganze Tisch bedeckt mit Schnupftabak. — und darauf das Adagio der achten Sinfonie!! —

Frau Cosima Wagner hatte Bruckner aufgefordert, in der Kirche in Bayreuth, in der das Requiem für Liszt abgehalten werden sollte, auf der Orgel zu improvisieren. Dem Meister war aber diese Einladung nicht angenehm, stand er ja ganz im Banne seines Adagios. Die Orgel war schlecht; die Kirche überfüllt von Zuhörern. Bruckner improvisierte über das Glaubensthema aus „Parsifal“, wobei ihn diesmal seine Phantasie ganz verließ. — Der große

Meister der Improvisation war nicht wiederzuerkennen. Auch nahm sein Spiel kein Ende. Ganz gebrochen verließ Bruckner die Orgel und sagte mir, daß ich ihn in sein Hotel fahren möge. Bruckner sprach anfangs kein Wort, auch ich schwieg, da ich im Herzen todwund infolge des Hincheidens meines teuren Meisters Liszt war. Plötzlich rief Bruckner erregt: „Warum reden Sie denn nichts, hat Ihnen meine Improvisation nicht gefallen?" Ich darauf: „O nein, Meister, Sie haben großartig gespielt (ich wollte ihn trösten), aber es tat mir leid, daß Sie nicht über ein Thema Liszts improvisierten. Dieser ist ja selbst einer der größten Meister." Bruckner erwiderte in furchtbarer Wut: „Er Viechskerl, (das war ein beliebter Ausdruck Bruckners), warum hat er vorher mir nicht ein Thema Liszts genannt? Er hätte mich darauf aufmerksam machen müssen." Aber bald und schnell hatte ich das vergessen. Bruckners einziger Wunsch war: Nur fort von Bayreuth! Er bat mich, den allernächsten Zug nach München zu erfragen und lud mich ein, mit ihm zu fahren. Wir hatten verabredet, uns um 1 Uhr am Bahnhof zu treffen, und ich verließ ihn vor seinem Hotel.

Am Bahnhof traf ich den langjährigen, treuen Freund Liszts, den Musikverleger Taborszky aus Pest, der zu spät zum Leichenbegängnis Liszts eingetroffen war und nun auch mit dem Zuge über München nach Pest zurückkehren wollte. Ich lud ihn ein, mit mir zu fahren, und sagte ihm auch, daß Bruckner mit demselben Zuge nach München reisen würde, nicht ahnend, welche Katastrophe ich mit meiner gut gemeinten Einladung heraufbeschwor. Taborszky, der keine Ahnung von Bruckners Werken und seiner Größe hatte — es war damals noch kein Ton Bruckners in Pest erklungen — erwartete mit mir Bruckners Ankunft am Bahnhof. Im letzten Augenblick vor Abgang des Zuges kam Bruckner gerannt, mit einer riesigen, blumiggestickten Tasche; ich erlaubte mir noch eilig Taborszky als Liszts treuesten Freund vorzustellen. Jedoch der Übelgelaunte schreit, mit allen Zeichen der Ungeduld: „Herr Taborszky, schaun's mich nicht so freundlich an, Sie verlegen ja doch nix von mir! Übrigens der Herr Stradal ist g'rad so wie sein Meister Liszt, alleweil muß er Gesellschaft um sich haben, nie is er allein, es fehlt nur noch, daß auch Damen mit ihm fahren — dös wär' pikant!" Sprachs und stieg wutentbrannt ein, uns ganz verdutzt stehen lassend. Ich erklärte dem bestürzten Taborszky, daß Bruckner, sonst der beste Mensch der Welt, durch Liszts Tod und seine Improvisation furchtbar erregt sei und es am besten sei, ihn allein zu lassen, bis er sich beruhigt habe. Wir nahmen also in dem Kupee neben Bruckner Platz und fuhren getrennt von dannen. In Weiden gab es etwas längeren Aufenthalt; plötzlich tauchen vor unserem Fenster zwei Biermaßkrüge auf und Bruckner, der sie emporhielt, rief: „Prosit, Stradal, Prosit Herr Taborszky! Da bring' ich Euch Bier und komm' jetzt zu Euch!"

Hocherfreut leerten wir die riesigen Krüge auf des Meisters Wohl und der schönste Friede war hergestellt. Bruckner wurde sehr gesprächig, erzählte von seiner Achten Symphonie, von der Totenglocke, welche am Schluß des ersten Satzes imitiert wird, vom deutschen Michel, der im Scherzo tanzt, von den reitenden Kosaken und von dem mächtigen Bläserthema des letzten Satzes. Doch plötzlich inmitten dieser Ausführungen wurde Bruckner wieder still. Taborszky hatte nämlich ein asthmatisches Leiden und schnaufte infolgedessen geräuschvoll durch die Nase, was Bruckner zusehends nervöser machte. Nach einer Weile des Schweigens erklärte Bruckner, daß er Herrn Taborszky ob dieses Übels wohl sehr bedauere, daß er aber das Schnaufen nicht aushalten könne, und verließ unser Kupee wieder, samt seiner blumigen Tasche im Nebenkupee Platz nehmend.

Am Abend erreichten wir München, von wo Taborszky gleich weiterfuhr; Bruckner aber war noch unentschlossen, ob er in München bleiben oder noch nachts gegen Linz weiterreisen solle. Wir nachtmahlten im Bahnhofrestaurant. Plötzlich frug mich Bruckner, von wo man den Großglockner sehen könne, es sei ein langgehegter Wunsch von ihm, diesen Bergriesen einmal zu sehen. Ich, durch all die seelischen Aufregungen beim Tode Liszts schon etwas mente captus, erwiderte dem Meister, daß er nur nach Zell am See zu fahren brauchte, dort könne er den Großglockner erschauen. Wie Bruckner diese Botschaft vernahm — ich hatte in meiner

Zerstreutheit und als schlechter Alpinist das Kitzsteinhorn mit dem Großglockner verwechselt! — war er ganz Feuer und Flamme für die Idee und fuhr mit dem Nachtzug über Wörgl nach Zell am See. Als ich im September 1886 in Wien den Meister wieder aufsuchte, wurde ich sehr schlecht empfangen. Nach dem Grund seiner Verstimmung gefragt, erwiderte er: „Er Viechskerl, er Halawachel (beliebter oberösterreichischer Ausdruck von Bruckner), er hat mich schön angschmiert! Um 4 Uhr früh bin ich damals in Zell am See aus dem Schnellzug ausg'stiegen, frag den Stationschef, wo man da den Großglockner sehen kann, der lacht mich aus und sagt, daß man den hier überhaupt nicht sehen kann; ich müßt' vier Stunden auf die Schmittenhöh' 'naufkriechen, von dort oben könnt' ich bei klarem Wetter den Großglockner erblicken. Der Zug war indessen fortg'fahren und ich mußte bis Nachmittag auf den nächsten Schnellzug warten! Hol' ihn der Teufel mit seinem Großglockner!" Bruckner hat mir diese Geschichte noch oft vorgehalten und, wenn in Gesellschaft von Bergpartien die Rede war, immer ironisch geäußert: „Herr Stradal ist ein berühmter Alpinist!" (Schluß folgt.)

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Noch niemals hat die Berliner Musiksaison so zögernd eingesetzt wie in diesem Jahre. Während zu anderen Zeiten schon im August und September die ersten Vorboten der Saison auftauchten, übten die Veranstalter diesmal eine auffällige Zurückhaltung. Sonst war es üblich, Abschlüsse schon im Frühjahr für den kommenden Winter zu treffen. Diesmal erfolgte im allgemeinen erst zu Beginn der Saison eine endgültige Entscheidung. Die politische Lage wirkt sich im Musikleben aus, und die wirtschaftliche Not gesellt sich als Bundesgenosse bei der Hemmung und Knebelung des hauptstädtischen Musizierens hinzu.

Wie entwickelt sich nun das Bild der Konzertsaison, die sich erst seit Anfang Oktober zu entfalten beginnt? Zahlenmäßig ist eine Verminderung der Konzerte unverkennbar. Aber sie bezieht sich im allgemeinen auf den Nachwuchs, dem mehr denn je die Mittel fehlen, um sich in der Öffentlichkeit zu zeigen. Dagegen sind die großen Veranstaltungen, insbesondere die Orchesterkonzerte keineswegs zurückgegangen. Scheidet auch das „Berliner Sinfonieorchester" mit dem ersten Oktober aus dem Berliner Musikbild aus, so sind andere Konzerte an deren Stelle getreten, die sich eines regen Zuspruchs erfreuen. So etwa die Serie der Eugen Jochum-Konzerte, in denen sich dieser zwar noch junge, aber hochbefähigte Rundfunkdirigent immer mehr in die Gunst der Berliner einspielt. Ob es sich um Bruckners Monumentalkunst handelt, ob er Hindemith oder Rudi Stephan bietet — immer weiß er den verborgenen Schönheiten der Vorlage bis in feinste Verästelungen hinein nachzuspüren und eine saubere und abgerundete Wiedergabe zu erzielen, deren Ernst und Gewissenhaftigkeit erfreut. Seine Ähnlichkeit mit Furtwängler — namentlich in der typischen Ausdruckssprache der linken Hand überrascht. Noch reicht er selbstverständlich nicht an die Auffassungsreife dieses Stabmeisters heran. Aber Jochum hat eine große Zukunft zweifellos vor sich und wird seinem Lehrer Siegmund von Hausegger Ehre machen.

Neben den Jochum-Konzerten beginnen die Orchesterabende des Kampfbundes für deutsche Kultur als neue Erscheinung im hiesigen Musikleben eine gewichtige Rolle zu übernehmen. Zwar ist die Aufgabe, einen teilweise aus Liebhabern bestehenden Orchesterapparat zu Konzertreife zu erziehen, nicht leicht und von dem Dirigenten Prof. Dr. Gustav Havemann auch noch nicht in wünschenswerter Weise gelöst. Aber die Musizierfreudigkeit der Orchestermitglieder überträgt sich auf den Hörer, zumal da auserwählte deutsche Programme geboten werden und auch die lebenden Künstler (Edmund Schröder, Joseph Haas, Paul Graener, Werner Trenkner) nicht zu kurz kommen.

Eine Neuorientierung ist in den Konzerten der Staatsoper festzustellen. Erich Kleiber ist von der Bühne in den Konzertsaal herabgestiegen und überläßt die Leitung der Opern-

konzerte völlig ſeinem Kollegen Otto Klemperer. Er liebt es, Stilprogramme aufzuſtellen, und ſein erſter Abend mit Strawinſky, Dvořák (Soliſt: der vortreffliche Arnold Földeſy) zeigte den nicht immer gleichwertigen Dirigenten diesmal im Vollbeſitz friſcher künſtleriſcher Kräfte, die ihm einen reſtloſen Erfolg ſicherten.

Zu den ſpärlichen ſonſtigen Ereigniſſen im Konzertſaal wie das erſte Auftreten eines ſogenannten Wunderkindes Ruggiero Ricci, der eine brauchbare Technik ohne eine erhebliche ſeeliſche Reife aufwies, oder der Liederabend Giannini-Marcell Wittriſch, der Klavierabend Leonid Kreutzer u. a. treten in der Oper verſchiedene Neuinſzenierungen, darunter ein ganz ausgezeichneter „Maskenball" mit Fritz Buſch am Pult und eine Meiſterſinger-Aufführung mit Wilhelm Furtwängler in der Regie Tietjens. Zwei Abende, an denen der muſikaliſche Inhalt in einer muſtergültigen Wiedergabe anſpruchvollſten Hörern Befriedigung gewähren konnte. Die „Meiſterſinger" zeichneten ſich durch eine beſondere Natürlichkeit der Geſtikulation und Zwangloſigkeit in der Bewegung der Volksmaſſen auf der ungewöhnlich vergrößerten Feſtwieſe aus. Die Hauptdarſteller (Lotte Lehmann, Laufkötter, Fritz Wolff) überragte Rudolf Bockelmann als Hans Sachs durch eine edle, ergreifende Schlichtheit der geſanglichen und ſchauſpieleriſchen Darſtellung. Die Städtiſche Oper brachte den Ring-Zyklus durch eine Siegfried-Inſzenierung zum Abſchluß, bei der Otto Krauß namentlich in der vorbildlichen Löſung des Lindwurm-Problems ſeine Meiſterſchaft in der Regieführung bewies. Auf der Staatsbühne erſchien der „Roſenkavalier" in neuem anſprechendem Gewande. Alles dies ſind aber erſt Präliminarien zur eigentlichen Saiſon. Von bedeutungsvollen, für das Berliner Muſikleben typiſchen Veranſtaltungen läßt ſich einſtweilen noch nicht reden. Erſt um die Mitte des Oktobers herum kündigt die Muſikſaiſon einen Aufſchwung an.

Muſik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Wider ſchlimmes Erwarten regt ſich doch auch in dieſem Herbſt ſchon allenthalben in unſerer von der Not der Zeit und des Reiches mit am ſtärkſten betroffenen rheiniſchen Provinz tatkräftiges Leben. Kennzeichen für die Spielpläne der Opernhäuſer und Konzertinſtitute iſt auch bei uns das Fortſtreben von der einſt ſo beliebten „radikalen" Moderne und ein Zurück zu gemäßigteren Zonen. Freilich ſcheint es da faſt ebenſo ſchwer, eine gerade und überzeugende Geſamtlinie zu finden und Echtes von „Nurgekonntem", Unperſönlichem zu unterſcheiden. Und der gute Wille zu einem geſunden Maßhalten wird in einigen Fällen mehr von der Ungeduld des Publikums als der Einſicht der Verantwortlichen diktiert worden ſein. Aber: nehmen wir die erfreuliche Tatſache und hoffen wir, daß aus der augenblicklichen, oft von lokalen und perſönlichen Rückſichten zeugenden Buntheit der Programme ſchließlich auch einmal eine von Geſinnung, Kenntnis und Objektivität zugleich getragene ſyſtematiſche, das deutſche Muſikgeſchehen aufzeigende und fördernde Werkfolge werde.

In Aachen verfiel man, wie ähnlich auch in Dortmund, auf den originellen Gedanken, die neu engagierten Kräfte der Oper in einer geſellſchaftlich aufgezogenen Veranſtaltung vorzuführen, wobei ſich, ebenſo wie in der erſten öffentlichen Aufführung („Lohengrin"), die neuerliche Zuſammenarbeit Prof. Dr. Raabes mit Intendant Strohm als höchſt ausſichtsvoll erwies. Bielefeld begann mit Puccinis „Tosca" unter Cahnbley, Bochum mit Beethovens „Fidelio" unter Paul Drachs gediegener Leitung, Dortmund mit Verdis „Macht des Schickſals" unter Felix Wolfes. Weiter vorgeſehen an Werken ſind hier: Humperdincks „Königskinder", Meyerbeers „Afrikanerin", Muſſorgſkys „Boris Godunow", Graeners „Friedemann Bach", Debuſſys „Pelléas und Méliſande". Das Städtiſche Orcheſter plant u. a. die Aufführung eines Orcheſterwerkes des einheimiſchen Komponiſten Weckauf, weiter ſolcher von Klußmann, Weſtermann, Beck und Heinz Schubert. Durch Sommerkonzerte und eine bedeu-

tende Preissenkung der Plätze hofft man, das Publikum mehr als bisher an sich heranzuziehen. In der Reinoldikirche mit ihrer zu den größten der Welt gehörenden Orgel gibt Gerard Bunk nach wie vor wertvolle Feierstunden, wobei neben Novitäten (so einem wertvollen op. 1 von H. Alhis) das gesamte einschlägige Schaffen Bachs und Regers erklingen soll.

Duisburg eröffnete sein Opernhaus mit Verdis „Sizilianischer Vesper" unter Drach, einer jener bestreitbaren Versuche mehr, die deutsche Opernkultur durch Einpfropfen italienischer zu beleben, und zwar vorwiegend solcher Werke von Verdi, die, wie Hans von Bülow bissig sagen würde, „mit Recht verstorben sind". Geplant ist weiter die Uraufführung der Oper „Anna Karenina" des ungarischen Geigenvirtuosen Hubay, auch dies ein seltsames Unternehmen, „deutsche" Kunst zu unterstützen! Daneben erklang Johann Straußens wenig bekannte Operette „Casanova" unter Bachmanns Leitung. Mehr Profil zeigte die Eröffnung der Düsseldorfer Oper mit Händels jugendfrischem „Julius Cäsar" und Wagners „Rheingold" unter Horenstein. Essen gab die deutsche Uraufführung der in Paris so begeistert aufgenommenen (leider nur von den dortigen Politikern wohl ihrem antikriegerischen Sinne nach wenig verstandenen) Tanzpantomime „Der grüne Tisch" von Kurt Joos. Gelsenkirchen hat die Zahl seiner Konzerte vermehrt und eine ganze Reihe von Neuheiten angesetzt, so ein Rondo für Streichorchester von Wiltenberger, ein Orchesterorgelkonzert von O. A. Köhler und ein Marianisches Antiphon des ebenfalls einheimischen Wibral, dazu Rezniceks „In memoriam" (Totensonntag), „Eines Menschen Lied" von Otto Siegl, die 2. Sinfonie von Hans Fleischer usw. Dirigent ist hier der Abendrothschüler Paul Belker. Krefeld hat nunmehr einstimmig den bisher in Stuttgart wirkenden Hans Herbert Michels zum Intendanten gewählt, der sich in Auslandstournéen, die ihn nach Rußland, Holland, Italien führten und während des Krieges als Leiter des Wilhelmshavener Kriegstheaters ausgezeichnet hat. 1919 wurde er ans Heidelberger Stadttheater und 1921 an das Mannheimer Nationaltheater berufen, um 1924 nach Heidelberg zurückgeholt zu werden. 1926 ernannte ihn das Kultusministerium zum Intendanten der Württembergischen Volksbühne. In Kreuznach bewährt sich der Regerschüler Operndirektor Rudolf Schneider weiter als hervorragender Musikleiter, so in einem mit der Berliner Meistersängerin Bindernagel gegebenen Abend, daneben in zahlreichen Sinfoniekonzerten. In Kassel führte sich der neue Intendant Klitsch mit vorzüglich gelungenen Neueinstudierungen glänzend ein, darunter mit Straußens „Rosenkavalier". Remscheid verspricht unter Prof. Oberborbeck in großen und in hausmusikalischen Konzerten die Erstaufführungen von Wedigs „Kleiner Sinfonie", Aug. Vogts Passacaglia, Hubert Pfeiffers Lieder mit Orchester und Regers „Requiem". Wiesbaden begann mit Puccinis nachgelassener „Turandot" unter Dr. Zulaufs musikalischer Leitung, sowie mit Wolf-Ferraris „Schalkhafter Witwe" unter der Stabführung des neu für diese Stadt gewonnenen Karl Elmendorff. Münster wählte zu seinem neuen Musikleiter den Augsburger Georg L. Jochum.

In Köln erlebte man anläßlich der Essener Katholikentagung die im Gürzenich gegebene Uraufführung des „Deutschen Vaterunsers" von Gustav Kneip. Der noch jugendliche Komponist, herangeschult durch Fr. Bölsche und H. Unger am Kölner Konservatorium, machte zuerst durch eine echt dramatisch gestaltete Oper „Heliodor" auf sich aufmerksam, wurde daraufhin von Hindemith mit der Vertonung einer Groteske „Tuba mirum" für das Baden-Badener Musikfest beauftragt, wirkte am Bonner Stadttheater als Hauskomponist und wurde dann in gleicher Eigenschaft an den Westdeutschen Rundfunk berufen. Sein „Vaterunser" ist ein großangelegtes und von der gesamten Presse als überaus starke schöpferische und satztechnische Leistung anerkanntes Werk, dem Soli (Fred Drissen und Adelheid Armhold) und Chöre sowie Orgel und Orchester Farbe und Plastik verleihen. Dr. Buschkötter erwies sich als überlegener Leiter des anspruchsvollen Gesamtapparats. Weiter gab der Rundfunk eine Edw. Griegstunde, die „Barbarossa"-Sinfonie Hauseggers sowie unter Zimmermanns Leitung die Uraufführung eines „Sonnenliedes" von Bettingen und eines ebenfalls

die Chorliteratur wertvoll bereichernden Pſalms von A. Spies. Die Oper, welche ſich bis Ferienſchluß mit dem kaſſefüllenden „Weißen Rößl" hinhielt, begann den ernſthaften Teil des Winters mit Wagners „Rienzi" und kündigt als Neuheit u. a. Graeners „Friedemann Bach" an. Die Gürzenichkonzerte unter Abendroth verheißen u. a. als Uraufführung eine Kantate von Egon Welleſz, Variationen von Jarnach, die Sinfoniekonzerte Hauseggers „Wieland", Ungers „Fauſtlandſchaften", ein Cellokonzert Klußmanns, eine altengliſche Suite von Ettinger, eine Suite von Wedig, eine Orcheſtermuſik V. Andreäs (Zürich), den „Frühling" von Weingartner und Straußens „Schlagobers"-Ballett.

Zu dem Bericht über Differenzen im Rheiniſchen Sängerbund ſei klärend und ergänzend hinzugefügt, daß der Wunſch der Sänger des Moſel-, Saar- und Nahelandes, eine eigene Einheit zu bilden, aus ethnologiſchen Gründen berechtigt erſcheint und daß daher die durch die Verſailler Grenzen vom Saargebiet abgetrennten Vereine ſich im Rheiniſchen Sängerbund immerhin mehr oder minder fremd fühlen mußten. Inzwiſchen iſt für Mitte Oktober eine Tagung in Köln angeſetzt worden, in welcher neben den Kaſſenverfehlungen auch die Neugliederung des Rheiniſchen Sängerbundes mit möglichem Anſchluß des Saar-Sängerbundes erörtert werden und neue Wettſtreitbeſtimmungen getroffen werden ſollen.

Wiener Muſik.

Von Victor Junk, Wien.

Die Opernaufführungen ſtanden im Zeichen der neu gewonnenen künſtleriſchen Kräfte. GMD Egon Pollak, nunmehr der Staatsoper feſt verpflichtet, iſt der Mann abſolut ſicherer, präziſer Stabführung; ſein Dirigieren, handfeſt und immer etwas robuſt, gibt eine Art bloß ſtofflicher Interpretation, die den geſchulten Routinier erkennen läßt, der rhythmiſche und dynamiſche Effekte wohl abzuwägen weiß, die aber doch allein nicht genügt, wenigſtens nicht für Werke wie Lohengrin und Triſtan. Im Holländer z. B. berauſcht ſich der Dirigent derart an den orgiaſtiſchen Klangorkanen des Orcheſters, daß die bedeutſamen Zwiegeſänge des Chors im III. Aufzug dagegen gar nicht aufkommen konnten; das Laute, kraftvoll Deutliche herrſcht bei Pollak vor, das Metaphyſiſche der Triſtanmuſik löſt ſich in ein freilich bezauberndes Materielles auf.

Frau Pauly-Dreeſen läßt zu ſehr alle Subtilitäten des geſanglichen Ausdrucks vermiſſen, um einer Wagner-Geſtalt gewachſen zu ſein. Bei Herrn Friedrich Schorr rückt trotz hoher Geſangskunſt das bewußt Intellektuelle, das Unfreie, weil ſtets an Überlegung Gebundene in Darſtellung und Geſang immer mehr in den Vordergrund. Ungleich naturnäher, triebhafter und darum echter wirkt Helge Roswaenge, nicht allein wegen ſeiner ſchönen, ruhig gepflegten Stimme, der Tonfülle und des fügſamen Tonanſatzes, ſondern weil ſeine Darſtellung immer durch den Geſang beſtimmt erſcheint. Ein Gaſtſpiel Richard Schuberts ließ uns wieder die beſonderen Qualitäten dieſes begnadeten Siegfried-Darſtellers bewundern, der gerade für dieſe Geſtalt alles an Lebendigkeit und Poeſie mitbringt, was ſie braucht, und den unſere Oper darum auch immer herbeirufen muß, wenn ſie den Siegfried geben will.

Franz Völker, eine der ſchätzbarſten Errungenſchaften der Direktion Klemens Krauß' hat ſeinen Prachtgeſtalten der letzten Spielzeit — Siegmund, Herrmann und Don Carlos — nun auch den Lohengrin zugeſellt und mit dieſer wohl den Höhepunkt erreicht, der muſikdramatiſcher Darſtellung möglich iſt: bei ihm wird wieder einmal, wie ſo ſelten, die ſchwärmeriſche Romantik, das überirdiſche Heldentum und die geheimnisvolle Art des Gralritters vor uns lebendig; freilich hatte Herr Völker auch an der Elſa Lotte Lehmanns eine ſolch

Werken. Wenn ich auch Bruckner die Fugen Liſzts in der Dante-Symphonie, Prometheus, Fauſt-Symphonie (letzter Satz), in der h-moll-Sonate, dem Pſalm: „Wie lange, o Herr, willſt du meiner vergeſſen" — die zwei großen Fugen in der Graner Meſſe etc., vorhielt, ſo fand er doch eben nicht jene Fuge darin, wie ſie ihm als Ideal vorſchwebte. Erwiderte man ihm, daß die Fuge Beethovens anders geartet ſei als die Fuge Bachs, und alſo auch Liſzt das Recht habe, frei ſeine Fuge zu geſtalten, ſo ſchüttelte er doch ſeinen Kopf und konnte nicht zuſtimmen. Auch den großen kirchlich-reformatoriſch wirkenden Werken Liſzts wie der „heiligen Eliſabeth", dem „Chriſtus", konnte er keine größere Bewunderung entgegenbringen, wenn er auch von einzelnen Teilen entzückt war.

Merkwürdigerweiſe nur die zwei großen Meſſen, die „Graner Meſſe" und die „Krönungsmeſſe", liebte Bruckner ſehr.

Liſzt ſprach ſich mir gegenüber unumwunden aus, daß er den Symphonien Bruckners keine beſondere Sympathie entgegenbringen könne. Er hörte in Karlsruhe 1885 das Adagio aus Bruckners Siebenter und war allerdings von dieſem Werk ſehr ergriffen. In Sondershauſen hörte er wenige Wochen vor ſeinem Tode (1886) noch das Quintett und zwei Sätze der Romantiſchen Symphonie. Es gefielen ihm aber dieſe letzteren Werke Bruckners nicht beſonders.

Um das Verhältnis Bruckners zu Liſzt zu verſtehen, muß ich auf meine perſönlichen Erinnerungen zurückgreifen. Ende April 1885 überſiedelte Liſzt von Budapeſt, wo er ſeit Ende Januar an der königlichen Muſikakademie Unterricht erteilte, über Wien nach Weimar. In Wien hielt ſich Liſzt ungefähr ſechs Tage bei der Hofrätin Liſzt, der Witwe des Generalprokurators, im Schottenhof auf. An einem Vormittag, als Dr. Standhartner, deſſen Stiefſohn, Muſikſchriftſteller Schoenaich und ich, der ich den Meiſter von Peſt nach Wien als Schüler begleitet hatte, bei ihm anweſend waren, erſchien auch Anton Bruckner. Es überkam uns alle ein Lächeln, als er Liſzt mit dem Titel: „Euer Gnaden, Herr Kanonikus" anſprach. Bruckner kam zu Liſzt, um ihn zu bitten, daß er die Aufführung ſeiner Siebten Symphonie bei der Tonkünſtlerverſammlung zu Karlsruhe (Mottl) befürworte. Liſzt fiel es ſchwer, Bruckners Bitte abzulehnen, es ſchien aber tatſächlich nicht mehr möglich, das ganze Werk aufzuführen. Bei dieſer kurzen Begegnung der beiden großen Meiſter fühlte ich, daß Liſzt der Erſcheinung Bruckners größere Sympathie nicht entgegenbringen konnte, entſinne mich aber, daß er beim Abſchied doch ſehr freundlich mit Bruckner war und ihm verſprach, ſeine Bitte zu befürworten. Bei der Tonkünſtlerverſammlung wurde jedoch dann nur das Adagio der Siebten aufgeführt. Nach der Rückkehr von Karlsruhe nach Weimar äußerte ſich Liſzt zwar günſtig über das Adagio, man hatte aber doch den Eindruck, als wenn ihm das Werk nicht beſonders imponiere. Sollte Liſzt, der als reproduzierender Künſtler Bach, Beethoven, Schubert und Weber propagandiert hatte, der auf den erſten Blick die Größe Berlioz', Chopins, Schumanns, Franz', Wagners, Cornelius' uſw. erkannte und die meiſten bedeutenden Komponiſten ſeiner Zeit förderte, dies eine Mal die hellſehende Kraft verloren haben? „Groß ſein, heißt Größe erkennen", ſagte der berühmte Rechtslehrer Unger, bei welchem Liſzt in Wien oft verkehrte. Es war eben zwiſchen den Kunſtanſchauungen Liſzts und Bruckners ein Abgrund, der ſich abſolut nicht überbrücken ließ. Sprach man Liſzt begeiſtert von Bruckner, konnte er nicht zuſtimmen.

Liſzt hörte außer dem Adagio der Siebten nur zwei Sätze aus der Romantiſchen Symphonie und das ganze Quintett Bruckners auf der Tonkünſtlerverſammlung in Sondershauſen 1886, nicht ganz zwei Monate vor ſeinem Tode. Trotz des herrlichen Adagios ſchien aber auch das Quintett keinen tieferen Eindruck auf Liſzt zu machen, der damals ſchon ſehr leidend und vielleicht deshalb weniger fähig war, Fremdes in ſich aufzunehmen. Ich glaube mit Beſtimmtheit behaupten zu können, daß Liſzt nicht mehr in die Lage kam, ſich mit anderen Werken Bruckners zu beſchäftigen. Bruckner widmete ihm wohl ſeine Zweite Symphonie, zog aber dieſe Widmung wieder zurück. Wir können bei Liſzts Denkweiſe unmöglich annehmen, daß er ſich durch die äußere Erſcheinung und das manchmal kindliche und unbeholfene Benehmen Bruckners in ſeinem Urteil über ihn beeinfluſſen ließ. Freilich konnte man ſich keine größeren

Gegensätze in der Erscheinung vorstellen als Liszt und Bruckner. Liszt war selbst als Greis von peinlicher Akuratesse, was Kleidung und Benehmen anlangt; stets sich beherrschend und eigentlich selten sein inneres Seelenleben zeigend, achtete er der Etikette, nicht das kleinste Zeremoniell übersehend, wie ein feiner Hofmann.

Liszt ging fast jeden Tag in die Kirche, doch betete er leise. Viktor Hugo schildert in seinem Gedicht: „Ce qu'on entend sur la montagne" die Menschheit im Kampfe mit der Natur und stellt zum Schlusse der Dichtung die Frage, wie dieser ewige Kampf zu lösen sei? Liszt antwortete darauf in seiner Bergsymphonie: „Ce qu'on entend sur la montagne", indem er zum Schlusse leise, wie ein stilles Gebet, einen Choral bringt; seine Antwort auf Hugos Frage ist hiermit die, daß Religion und Gottesglaube denKampf der Menschheit mit der Natur beseitigen können.

Auch Bruckner beobachtete ich oftmals in der Kirche; da gab es kein stilles Beten, wie bei Liszt; er betete oft ganz laut und tief ergriffen und erlebte in der Messe ein ganzes Drama. Auch er hat den Kampf der Menschheit mit der Natur geschildert und die Religion als Erlöserin der Menschheit hingestellt. Doch tut er dies nicht still und gottergeben, wie Liszt in seiner Bergsymphonie, nein, gewaltig tritt bei ihm der Gottesglaube auf, zuerst als Choral, bis er zum Schlusse wie eine große Apotheose in stolzer Pracht erscheint. Der Leser wird erraten, daß ich an die Fünfte Symphonie in B-dur denke.

Während Liszt sich durch alle möglichen philosophischen Systeme und durch die Leiden des Lebens zur Religion als rettendem Anker durcharbeitet, wobei er sich jedoch freien Blick für alle Errungenschaften der Wissenschaft bewahrt, ist Bruckners Religiosität kindlich naiv. Es waren ihm nie Zweifel und Bedenken gekommen, er war wie der Bauer, der treu an der Religion seiner Väter hängt.

Ich sagte schon oben, daß Liszt bei seinem Urteil über Bruckner sich absolut nicht von dessen äußerer Erscheinung beeinflussen ließ. Es müssen also tiefkünstlerische Gründe gewesen sein, welche Liszt bewogen, sich gegenüber den Werken Bruckners reserviert zu verhalten. Liszt betrachtete Beethovens Neunte als den Gipfelpunkt der Symphonie, in ihr sah er jene Montblancspitze, von welcher es nicht mehr aufwärts, sondern nur abwärts gehen konnte. Schon die Symphonien Schumanns, Mendelssohns und Brahms' erschienen ihm wie Pfade, die zwar durch wunderbare Gefilde, aber doch talabwärts gingen. Daß Bruckner die alte Form der Symphonie zerbrach und seinen neuen Gedanken eine neue Form gab, schien Liszt nicht einzusehen, er sah die Symphonie mit Beethovens Neunter beendet und nur die symphonische Dichtung konnte zu neuen Welten führen. Die poetische Grundlage, die Idee wurde für Liszt das Fundament, welches die Form und den Inhalt des Werkes bestimmte. So wie er eine Sonate mit vier Sätzen als ein „vormärzliches Geschäft" betrachtete, so erschien ihm ein Schaffen in der alten Symphonieform rückschrittlich. „Wem absolut nichts einfällt, der komponiert eine Suite" — pflegte er oft zu sagen. Das kontrapunktische Können Bruckners mußte Liszt fast befremden. Ebenso erging es Bruckner mit der Erscheinung Liszts. Einem meiner Konzerte in Wien, in welchem ich die Bénédiction de Dieu, die Dante-Sonate und die beiden Legenden spielte, wohnte Bruckner bei. Als ich mit ihm später beisammen war und das Gespräch auf diese Werke Liszts kam, fühlte ich heraus, daß nicht einmal die kühne Dante-Sonate auf ihn Eindruck machte. Liszts Fantasie und Fuge über B—A—C—H hat Bruckner auf der Orgel gespielt. Ich bin überzeugt daß ihm Regers Fantasie und Fuge über dasselbe Thema besser gefallen hätte, weil Regers Werk polyphoner ist als dasjenige Liszts.

Haydn, Mozart und Beethoven verehrte Bruckner wie Götter; in den Werken Beethovens ging er ganz auf; mit einer förmlichen Scheu, wie vor einer unnahbaren Größe, blickte er zu diesem Meister auf, ja, man kann sagen, „er betete ihn an". Die Neunte, die letzten Quartette und Sonaten waren sein teuerstes Gut, und ich traf Bruckner oft an, wie er sich mit diesen Werken beschäftigte. Es war einmal im Restaurant Gause in Wien, als ich mit ihm abends allein war. Es kam das Gespräch auf Beethovens Symphonien, wobei ich die Bemerkung

Zerstreutheit und als schlechter Alpinist das Kitzsteinhorn mit dem Großglockner verwechselt! — war er ganz Feuer und Flamme für die Idee und fuhr mit dem Nachtzug über Wörgl nach Zell am See. Als ich im September 1886 in Wien den Meister wieder aufsuchte, wurde ich sehr schlecht empfangen. Nach dem Grund seiner Verstimmung gefragt, erwiderte er: „Er Viechskerl, er Halawachel (beliebter oberösterreichischer Ausdruck von Bruckner), er hat mich schön angschmiert! Um 4 Uhr früh bin ich damals in Zell am See aus dem Schnellzug ausg'stiegen, frag den Stationschef, wo man da den Großglockner sehen kann, der lacht mich aus und sagt, daß man den hier überhaupt nicht sehen kann; ich müßt' vier Stunden auf die Schmittenhöh' 'naufkriechen, von dort oben könnt' ich bei klarem Wetter den Großglockner erblicken. Der Zug war indessen fortg'fahren und ich mußte bis Nachmittag auf den nächsten Schnellzug warten! Hol' ihn der Teufel mit seinem Großglockner!" Bruckner hat mir diese Geschichte noch oft vorgehalten und, wenn in Gesellschaft von Bergpartien die Rede war, immer ironisch geäußert: „Herr Stradal ist ein berühmter Alpinist!" (Schluß folgt.)

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Noch niemals hat die Berliner Musiksaison so zögernd eingesetzt wie in diesem Jahre. Während zu anderen Zeiten schon im August und September die ersten Vorboten der Saison auftauchten, übten die Veranstalter diesmal eine auffällige Zurückhaltung. Sonst war es üblich, Abschlüsse schon im Frühjahr für den kommenden Winter zu treffen. Diesmal erfolgte im allgemeinen erst zu Beginn der Saison eine endgültige Entscheidung. Die politische Lage wirkt sich im Musikleben aus, und die wirtschaftliche Not gesellt sich als Bundesgenosse bei der Hemmung und Knebelung des hauptstädtischen Musizierens hinzu.

Wie entwickelt sich nun das Bild der Konzertsaison, die sich erst seit Anfang Oktober zu entfalten beginnt? Zahlenmäßig ist eine Verminderung der Konzerte unverkennbar. Aber sie bezieht sich im allgemeinen auf den Nachwuchs, dem mehr denn je die Mittel fehlen, um sich in der Öffentlichkeit zu zeigen. Dagegen sind die großen Veranstaltungen, insbesondere die Orchesterkonzerte keineswegs zurückgegangen. Scheidet auch das „Berliner Sinfonieorchester" mit dem ersten Oktober aus dem Berliner Musikbild aus, so sind andere Konzerte an deren Stelle getreten, die sich eines regen Zuspruchs erfreuen. So etwa die Serie der Eugen Jochum-Konzerte, in denen sich dieser zwar noch junge, aber hochbefähigte Rundfunkdirigent immer mehr in die Gunst der Berliner einspielt. Ob es sich um Bruckners Monumentalkunst handelt, ob er Hindemith oder Rudi Stephan bietet — immer weiß er den verborgenen Schönheiten der Vorlage bis in feinste Verästelungen hinein nachzuspüren und eine saubere und abgerundete Wiedergabe zu erzielen, deren Ernst und Gewissenhaftigkeit erfreut. Seine Ähnlichkeit mit Furtwängler — namentlich in der typischen Ausdruckssprache der linken Hand überrascht. Noch reicht er selbstverständlich nicht an die Auffassungsreife dieses Stabmeisters heran. Aber Jochum hat eine große Zukunft zweifellos vor sich und wird seinem Lehrer Siegmund von Hausegger Ehre machen.

Neben den Jochum-Konzerten beginnen die Orchesterabende des Kampfbundes für deutsche Kultur als neue Erscheinung im hiesigen Musikleben eine gewichtige Rolle zu übernehmen. Zwar ist die Aufgabe, einen teilweise aus Liebhabern bestehenden Orchesterapparat zu Konzertreife zu erziehen, nicht leicht und von dem Dirigenten Prof. Dr. Gustav Havemann auch noch nicht in wünschenswerter Weise gelöst. Aber die Musizierfreudigkeit der Orchestermitglieder überträgt sich auf den Hörer, zumal da auserwählte deutsche Programme geboten werden und auch die lebenden Künstler (Edmund Schröder, Joseph Haas, Paul Graener, Werner Trenkner) nicht zu kurz kommen.

Eine Neuorientierung ist in den Konzerten der Staatsoper festzustellen. Erich Kleiber ist von der Bühne in den Konzertsaal herabgestiegen und überläßt die Leitung der Opern-

konzerte völlig ſeinem Kollegen Otto Klemperer. Er liebt es, Stilprogramme aufzuſtellen, und ſein erſter Abend mit Strawinſky, Dvořák (Soliſt: der vortreffliche Arnold Földeſy) zeigte den nicht immer gleichwertigen Dirigenten diesmal im Vollbeſitz friſcher künſtleriſcher Kräfte, die ihm einen reſtloſen Erfolg ſicherten.

Zu den ſpärlichen ſonſtigen Ereigniſſen im Konzertſaal wie das erſte Auftreten eines ſogenannten Wunderkindes Ruggiero Ricci, der eine brauchbare Technik ohne eine erhebliche ſeeliſche Reife aufwies, oder der Liederabend Giannini-Marcell Wittriſch, der Klavierabend Leonid Kreutzer u. a. treten in der Oper verſchiedene Neuinſzenierungen, darunter ein ganz ausgezeichneter „Maskenball" mit Fritz Buſch am Pult und eine Meiſterſinger-Aufführung mit Wilhelm Furtwängler in der Regie Tietjens. Zwei Abende, an denen der muſikaliſche Inhalt in einer muſtergültigen Wiedergabe anſpruchvollſten Hörern Befriedigung gewähren konnte. Die „Meiſterſinger" zeichneten ſich durch eine beſondere Natürlichkeit der Geſtikulation und Zwangloſigkeit in der Bewegung der Volksmaſſen auf der ungewöhnlich vergrößerten Feſtwieſe aus. Die Hauptdarſteller (Lotte Lehmann, Laufkötter, Fritz Wolff) überragte Rudolf Bockelmann als Hans Sachs durch eine edle, ergreifende Schlichtheit der geſanglichen und ſchauſpieleriſchen Darſtellung. Die Städtiſche Oper brachte den Ring-Zyklus durch eine Siegfried-Inſzenierung zum Abſchluß, bei der Otto Krauß namentlich in der vorbildlichen Löſung des Lindwurm-Problems ſeine Meiſterſchaft in der Regieführung bewies. Auf der Staatsbühne erſchien der „Roſenkavalier" in neuem anſprechendem Gewande. Alles dies ſind aber erſt Präliminarien zur eigentlichen Saiſon. Von bedeutungsvollen, für das Berliner Muſikleben typiſchen Veranſtaltungen läßt ſich einſtweilen noch nicht reden. Erſt um die Mitte des Oktobers herum kündigt die Muſikſaiſon einen Aufſchwung an.

Muſik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Wider ſchlimmes Erwarten regt ſich doch auch in dieſem Herbſt ſchon allenthalben in unſerer von der Not der Zeit und des Reiches mit am ſtärkſten betroffenen rheiniſchen Provinz tatkräftiges Leben. Kennzeichen für die Spielpläne der Opernhäuſer und Konzertinſtitute iſt auch bei uns das Fortſtreben von der einſt ſo beliebten „radikalen" Moderne und ein Zurück zu gemäßigteren Zonen. Freilich ſcheint es da faſt ebenſo ſchwer, eine gerade und überzeugende Geſamtlinie zu finden und Echtes von „Nurgekonntem", Unperſönlichem zu unterſcheiden. Und der gute Wille zu einem geſunden Maßhalten wird in einigen Fällen mehr von der Ungeduld des Publikums als der Einſicht der Verantwortlichen diktiert worden ſein. Aber: nehmen wir die erfreuliche Tatſache und hoffen wir, daß aus der augenblicklichen, oft von lokalen und perſönlichen Rückſichten zeugenden Buntheit der Programme ſchließlich auch einmal eine von Geſinnung, Kenntnis und Objektivität zugleich getragene ſyſtematiſche, das deutſche Muſikgeſchehen aufzeigende und fördernde Werkfolge werde.

In Aachen verfiel man, wie ähnlich auch in Dortmund, auf den originellen Gedanken, die neu engagierten Kräfte der Oper in einer geſellſchaftlich aufgezogenen Veranſtaltung vorzuführen, wobei ſich, ebenſo wie in der erſten öffentlichen Aufführung („Lohengrin"), die neuerliche Zuſammenarbeit Prof. Dr. Raabes mit Intendant Strohm als höchſt ausſichtsvoll erwies. Bielefeld begann mit Puccinis „Tosca" unter Cahnbley, Bochum mit Beethovens „Fidelio" unter Paul Drachs gediegener Leitung, Dortmund mit Verdis „Macht des Schickſals" unter Felix Wolfes. Weiter vorgeſehen an Werken ſind hier: Humperdincks „Königskinder", Meyerbeers „Afrikanerin", Muſſorgſkys „Boris Godunow", Graeners „Friedemann Bach", Debuſſys „Pelléas und Méliſande". Das Städtiſche Orcheſter plant u. a. die Aufführung eines Orcheſterwerkes des einheimiſchen Komponiſten Weckauf, weiter ſolcher von Klußmann, Weſtermann, Beck und Heinz Schubert. Durch Sommerkonzerte und eine bedeu-

ſeltner Kunſt ebenbürtige Partnerin: in allem und jedem den Inbegriff mädchenhafter Holdſeligkeit.

Neueinſtudiert kam in der Staatsoper Giordanos „Fedora“ heraus, und zwar zum erſtenmale in deutſcher Sprache, die Veroperung des Senſationsdramas von Sardou, an deren theatraliſch hochgetürmter, aber doch innerlich ziemlich armſeliger Handlung Muſik ſich kaum recht entzünden kann. Umberto Giordano malt dazu geſchickt eine liebenswürdige, gutklingende, hübſch inſtrumentierte, melodiſche Muſik, die ihre Wirkung tut, wenn ſich die Oper auch mit ſeinem „André Chénier“ nicht meſſen kann. Frau Jeritza iſt in dieſem Stück vor allem Schauſpielerin, die ſich die blendenden Leucht- und Krafttöne wohlweislich für den Schluß aufſpart; es ſcheint, daß bei ihr die Sängerin allmählich durch die Tragödin, die ſie im wahren Sinne des Wortes iſt, in den Hintergrund gedrängt wird. Mit Ausnahme von Frau Achſel, für die die Rolle der lebensluſtigen Sukarew zu „leicht“ iſt, war die Beſetzung (mit Roswaenge, Hammes, Maikl, Wiedemann) ein Gewinn für das Werk. Denn es ſteht und fällt ja mit der Darſtellung.

Auch die Volksoper belebt ihre emſige Arbeit durch anziehende Gaſtſpiele: Maria Olczewſka und Alfred Piccaver hoben eine Aufführung des „Troubadour“ zu anſehnlicher Höhe. Auch der Baſſiſt Emanuel Liſzt verdient unter den Gäſten als anſprechende Künſtler-Perſönlichkeit genannt zu werden.
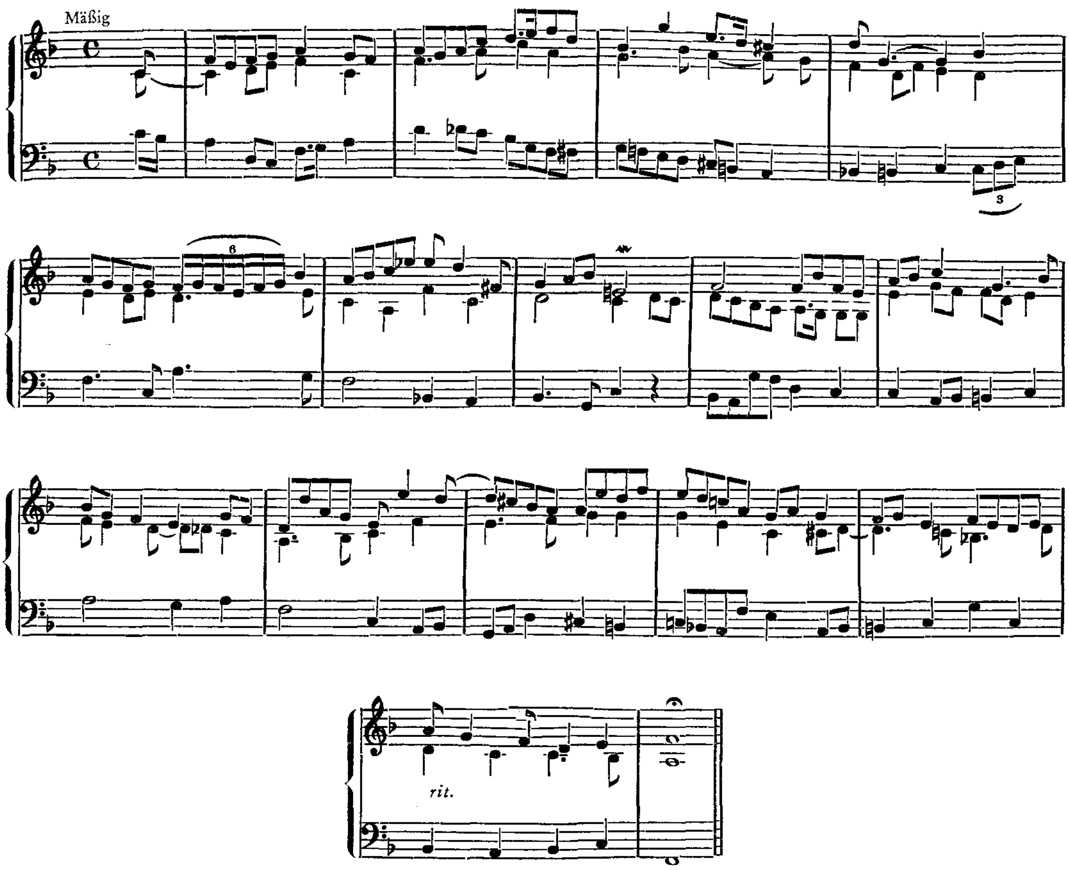
Als erſte Neueinſtudierung hörten wir die „Bohême“ mit durchweg guten Leiſtungen; die Regie von Erich Hezel freilich gemahnt in dieſer und anderen von ihm beſorgten Opern zu ſehr an die übertriebene und ſtörende, vor zehn Jahren landläufige Überinſzenierung. Bei einer Repriſe war die Rolle der Mimi der temperamentvollen, mit wohllautender ſympathiſcher Stimme begabten Anne Roſelle anvertraut. Auch der „Tannhäuſer“ in der Volksoper zeigt einige allzu zeitgemäße bühnenbildneriſche Arrangements, ſo wenn die Gäſte der Wartburg getrennt nach Geſchlechtern zum Feſte placiert werden und die Sänger, wenn die Reihe an ſie kommt, ſich auf einem Podium in der Mitte des Saales aufgeſtellt produzieren, oder wenn Tannhäuſer ſeine Harfe erſt ſtimmt, bevor er darauf präludiert, oder wenn am Schluß des II. Aufzugs („Und dräuend blickt der Himmel ſelbſt auf dieſes Dach“) ein Gewitter niederpraſſelt. Das iſt wohl eine etwas überbetonte und pedantiſche „Auslegung der Muſik“. Sehr gut waren indes die beiden weiblichen Partien beſetzt: die Eliſabeth durch die ſtimmgewaltige Eliſabeth Jolanthe Garda und Venus durch die vom Wiener Sängerwettſtreit bekannte und dort preisgekrönte Marie Schubert mit ihrer glutvoll einſchmeichelnden Stimme.

Hermann Scherchen unternahm bei uns das Experiment, die erſte Sinfonie von Křenek öffentlich, d. h. vor einem zugelaſſenen ausgewählten Zuhörerkreis zu „ſtudieren“. Wir möchten der beabſichtigten Fortſetzung dieſes Verſuchs, und vor allem ſeiner Anwendung auf Werke der klaſſiſchen Muſik, nicht das Wort reden, denn das Probenhalten ſcheint uns eine Angelegenheit, bei der der Dirigent wohl am beſten mit ſeinem Orcheſter allein iſt, da die unvermeidliche Rückſichtnahme auf bewußte Geltendmachung ſeiner Perſönlichkeit (die ja bei Aufführungen oft ſtörend genug hervortritt) wenigſtens bei der Probenarbeit nur hemmend wirken kann.

Von Robert Heger hörten wir endlich im Wiener „Radio“ ein „Perpetuum mobile“, ein glanzvolles Virtuoſenſtück für Orcheſter, von mannigfaltig inſpirierter Thematik und feſſelnder Farbigkeit, das dann durch eine überraſchende Wendung zu einem beſonders brillanten Schluß kommt.

Kleine dreistimmige Invention.

Musikalisches Preisrätsel von Harry Liebert, Großenhain.



In der vorstehenden kleinen Invention sind die Anfänge von sechs verschiedenen Volks- und Vaterlandsliedern enthalten, die einzeln aufzufinden sind.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. Januar 1933 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung gelangen insgesamt sieben Preise zur Verteilung, über die das Los entscheidet, und für die Bücher nach freier Wahl der Preisträger aus dem Verlag von Gustav Bosse zur Verfügung stehen. Die Preisstaffelung ist folgende:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mark 10.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mark 8.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mark 6.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mark 4.—,

Für richtige Lösungen, die in besonders gelungener Form (Dichtung, Komposition und dgl.) eingesandt werden, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung und gegebenenfalls auch Veröffentlichung vor.

Z.

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels

von Friedel Thomas, Düsseldorf (Augustheft).

Aus den seinerzeit genannten Silben waren die folgenden 26 Worte zu finden:

1. Wipo
2. Expressionismus
3. Septett
4. Taniéiew
5. Wala
6. Allemande
7. Ebner
8. Ranket
9. Tritonus
10. Schillings
11. Spinett
12. Crüger
13. Homophonie
14. Wieniawski
15. Es C
16. Italienisch
17. Flageolett
18. Tetrachord
19. Differentia
20. Epiphonus
21. Rhythmus
22. B C
23. Lydisch
24. Ingegneri
25. Calif
26. Kehlkopf

Die Anfangs- und Endbuchstaben dieser Worte, beide Male von oben nach unten gelesen, ergeben die Anfangsworte von „Tristan und Isolde":

„Westwaerts schweift der Blick,
Ostwaerts streicht das Schiff."

Das war diesmal wieder ein eifriges Raten, das eine Menge heiterer und „gequälter" Briefe auslöste:

„Keine Ruh bei Tag und Nacht,
Bis ich es herausgebracht.
Doch nur „Riemann" weiß allein,
All die vielen Neckerei'n,
Die versteckt im Rätsel sind . . . ."

seufzt Lisbeth Schreiber in Versen, was viele mehr oder minder „prosaisch" schrieben.

Als Ergebnis der Mühen gingen insgesamt 53 richtige Lösungen ein, unter denen das Los entschied:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 10.—) für Gerd Ridder, Mülheim/Ruhr;
einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 8.—) für E. Höffner-Jardner, Leipzig;
einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 6.—) für Paul Schmidt, Lübeck;
je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 4.—) für Irene Klauß, Organistin in spe, Baumholder/Nahe — Magdalene Niemöller, Geigerin, Gütersloh — Alois Simson, Studienassessor, Rosenheim — Oskar Schäfer, Oberlehrer, Leipzig.

Auch diesmal ließen es sich einige unserer alten Freunde nicht nehmen, die Lösung auch noch kompositorisch oder dichterisch zu umkleiden. Und zwar stehen obenan zwei Kompositionen, von Helmut Bräutigam-Crimmitschau und KMD Richard Trägner-Chemnitz, welch beiden wir einen Sonder-Bücherpreis im Werte von je M. 10.— zuerkennen. Richard Trägner benützt die Lösung, um eine sehr ansprechende kleine Fantasie für Klavier zu setzen, in der das Motiv des jungen Seemanns in Tristan-Harmonik bewußt konsequent und ohne Stilbruch weitergeführt wird: ein sehr feines Klavierstückchen, das sich mit ganz geringfügigen Änderungen sehr gut für Streichquartett eignen würde. Der junge Helmut Bräutigam hingegen verzichtet bewußt auf eine Bearbeitung des Wagnerschen Motivs, vielleicht schon deshalb, weil Wagners Romantik und Stil ihm überhaupt nicht liegt. Er kommt auf den sehr glücklichen Einfall, einzelne Worte der Lösung zu benützen, um eine Suite für eine Instrumentenzusammenstellung zu schreiben, welche den Vorzug besonderer Originalität hat. Wir möchten sogar behaupten, daß dieses Septett ausgezeichnet klingt, und daß es sich schon lohnen würde, es aufzuführen. Die Spieltechnik der Gambe und der Viola d'amour weiß Bräutigam allerdings noch nicht auszunützen. Dies kleine Manko wird jedoch durch die ausgezeichnete Kompositionstechnik des jungen Musikers wieder wett gemacht.

Einen Sonder-Bücherpreis im Werte von je M. 8.— erhalten: Curt Beck-Rostock für die eingesandte Sinfonia, die eigentlich eine Fantasie über Themen und Motive aus dem „Tristan" darstellt. Das Stückchen verrät eine gute kompositorische Begabung, die nur noch einiger Schulung bedarf. Ferner Hauptlehrer Otto Deger-Neustadt i. Schw. für das

„Lusch dig Schwarzwaldg'schichtli":

Oft in die freie Stund ziehts mi zum Bücherschrank;
in Reih und Glied stehn Bosses Bücher blitz und blank.
Wie duet mir's g'waltig jedesmol mei Herz verzicke,
wenn flott und goldig glitzere die Bücherrücke!
Letscht' kummt emol uf B'suech zu mir de Seehofbur.
Uf eimol reißt er d'Auge mächtig uf, lueg nur,
sie Blick fällt uf mi Bücher, un er meint: „Je, Ma
hän Ihr e schöni goldni Ziehharmonika!"
„O" sag i, „nei, do sin 'r irr", un mach's em klar,
„des isch e Bücherreih' in nobler Goldschnittwar',
's sin luter Preis, die ich durch eigne Kraft ha g'wunne,
für Lösung schwerer Silberätsel ha' errunge."
„He", seit der Schlauli un er lacht helluf derbi,
„was machen Ihr Euch großi Arbeit au un Müh';
gehn, stellet rechts un links e Spiegel dra,
no könnt 'r d'Reih' bequem endlos verlängert ha'".
Der Vorschlag doch het mi im stille wenig g'reizt;
i weiß, daß, wenn er lohnt, Herr Bosse gar nit geizt.
Drum g'winn i lieber wie bisher, so guat i's ka,
e neues Stück für mini Ziehharmonika! —

und ferner noch Wilhelm Löhner, Freiberg i. Sa., für seinen Vers:

O Wagner, du Politicus,
Du glühend deutscher Musikus,
Wenn du noch lebtest diese Zeit,
Du strichest mit Entschiedenheit
Den Tristan-Anfang durch in Eile
Und bautest eine andere Zeile.
Du wendetest den Blick von Westen
Und sprächst mit ganz entschiednen Gesten:
Nur ja nicht jetzt nach Osten fahren,
Davor mög Wotan uns bewahren!

Einen Sonder-Bücherpreis im Werte von je M. 6.— erhalten die Dichtungen von Georg Amft, Studienrat, Habelschwert — Martha Brendel, Musiklehrerin, Leipheim, und Bruno Wamsler, Lehrer, Lauscha Th., und die Komposition von Oberlehrer Martin Georgi, Thum i. Erzgeb., dessen Vertonung des Eichendorffschen Liedes „Auf offener See" allerdings nur in ganz losem Zusammenhang zu der gestellten Aufgabe steht.

Und schließlich erhalten noch je einen Sonder-Bücherpreis in Höhe von M. 4.— die Verse von Frau Maria Horand, Purkersdorf, und Lisbeth Schreiber, Sängerin, Neisse, sowie die kleinen Vertonungen von Georg Dahlke, Dortmund, und Wilhelm Rumpf, Karlsruhe. — Wir sehen den verschiedenen Wünschen gerne entgegen.

Außerdem wurde die Aufgabe auch noch von den nachstehend namentlich aufgeführten Einsendern richtig gelöst:

Max Aust, Detroit —
Albert Bauer, Musiklehrer, Karlsruhe — Elfriede Birkenstock, Saarbrücken — Ludvik Boháček, Prag —
Helene Christian, Musiklehrerin, Neisse —
Paul Döge, Studienrat, Borna —
Dr. Werner Geck, Studienrat, Lüdenscheid — Arthur Görlach, Oberpostsekretär, Waltershausen — Caspar Heßler, Pianist, gepr. Klavierlehrer, Gronau —
Maria Keyl, Musiklehrerin, Neisse — A. Kolb, Oberlehrer, Hof — Gertrud Kosiolek, Musiklehrerin, Neisse — Emma Krenkel, Musiklehrerin, Michelstadt —
Arno Laube, Kirchenmusikdirektor, Borna — Ernst Lemke, Studienrat, Stralsund — Peter Letschert, Rheinhausen-Hochemmerich —

Helene Meyer, Kiel —
Heinrich Nikolowſki, Dresden —
Prof. E. Püſchel, Chemnitz —
Hildegard Rother, ſtaatl. gepr. Muſiklehrerin, Breslau —
Kantor Walter Schiefer, Hohenſtein-Ernſtthal — Maria Schoch, Muſiklehrerin, Gotha — Ernſt Schumacher, Emden — Elfriede Schwarz, Muſiklehrerin, Neiſſe —
Gertrud Staib, Waldſee — Wilhelm Steinheuſer, Organiſt, Recklinghauſen —
Joſ. Tönnes, Organiſt, Duisburg — Paul Türke, Kantor Oberlungwitz — Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden —
Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf — Chriſtel Winzer, ſtaatl. gepr. Klavierlehrerin, Lauenburg — P. Worbs, Mittelſchullehrer, Liegnitz — Hedwig Zwiener, Klavierlehrerin, Neiſſe —

Z.

Neuerſcheinungen.

Walter Niemann: Scarlattiana op. 126. 3 Klavierſonaten in der Art des Domenico Scarlatti. Braunchweig, Litolff, 1932.

Walter Niemann: Drei leichte Sonatinen für Klavier op. 128. Braunſchweig, Litolff, 1932.

Fr. von Boſe: Paſtorale/Gavotte für Klavier zu zwei Händen op. 29. Braunſchweig, Litolff, 1932.

Max von Schillings: Vier Klavierſtücke op. 36 f. Klavier zu zwei Händen. Mainz, Verlagsanſtalt deutſcher Tonkünſtler, 1932.

Guſtav Geierhaas: Mitten wir im Leben ſind mit dem Tod umfangen. Introduktion, Choralphantaſie und Fuge für Orgel, Köln, Tiſcher & Jagenberg.

Fritz Müller-Rehrmann: Im Garten. Ein Cyklus von 5 Geſängen. op. 14. Ebenda.

Siegfried Kallenberg: Die Liebeslieder der Haitang f. hohen Sopran, Flöte, Violine und Klavier. Ebenda.

Joh. Chriſt. Bach: Klavier-Konzert D-dur her. von Ludwig Landshoff. Mk. 1.80. Leipzig, Peters.

Händel: Sonaten f. Violine und Klavier. Bd. I und II her. von Walther Daviſſon und Günther Ramin. Je Mk. 2.—. Ebenda.

Altengliſche Meiſter (Band I und II: Henry Purcell und aus dem Fitzwillima Virginal-Book) für Violine und Klavier. Je Mk. 1.80. Ebenda.

Walter Niemann: Weihnachtsglocken op. 129 f. Klavier zweihändig. Mk. 1.50 ebenda.

Max Reger: Valſe d'amour op. 130 Nr. 5 bearb. f. Violine und Klavier von Guſtav Havemann. Mk. 1.50. ebenda.

Hans Pfitzner: Sechs Lieder für mittlere Stimme mit Klavierbegleitung op. 40. 2 Hefte. je Mk. 3.— ebenda.

Hans Pfitzner: Drei Sonette op. 41 für eine Männerſtimme mit Klavierbegleitung Mk. 3.— ebenda.

Alec Rowley: Sechs kurze Tanzſtücke für Klavier zu vier Händen op. 41. Mk. 2.— ebenda.

Alec Rowley: Vier Sonatinen (Frühling-Sommer-Herbſt-Winter) für Klavier zu 2 Händen op. 40. Mk. 2.— ebenda.

Joſeph Haas: Chriſtnacht. Ein deutſches Weihnachtsliederſpiel nach Text von Wilhelm Dauffenbach op. 85. B. Schotts Söhne, Mainz.

Hanns Dennerlein: Joh. Friedr. Reichardt und ſeine Klavierwerke. (Univerſitäts-Archiv) Münſter, Helios-Verlag.

H. F. Redlich: „Slovakiſche Lieder" für Bariton u. 5 Kammerinſtr. Berlin, Bote & Bock.

Hugo Herrmann: op. 6 „Deutſche Kantate" (Männerchor, Solo und Orcheſter). Ebenda.

— — op. 53 „II. Missa a cappella" für gemiſchten Chor. Ebenda.

— op. 82 „Tagwerkgeſänge aus dem Oſten" (Tagore) für gemiſchten Chor und Bariton-Solo. Ebenda.

Georg Vollerthun: op. 22 Nr. 1—3 „Männerchöre". Ebenda.

— — „4 Lieder der Anmut" (Texte aus dem Rokoko und von R. C. Muſchler). Ebenda.

Egon Welleſz: „Drei geiſtliche Chöre" op. 47 für Männerſtimmen. (Zu Gedichten aus „Mitte des Lebens" von R. A. Schröder.) Ebenda.

— — op. 46 „Fünf kleine Männerchöre" (Text aus dem fränkiſchen Koran). Ebenda.

Autographen aus rheiniſchem Beſitz. Katalog 42. M. Lengfeldſche Buchhandlung, Köln, Zeppelinſtr. 9. Verſteigerung 21. November. Beinahe von allen großen Muſikern etwa der Bachzeit an, finden ſich Autographen teilweiſe koſtbarſter Art, ſodaß alle Autographenſammler auf die Verſteigerung oder doch den von G. Kinſky mit Bemerkungen verſehenen ſowie mit Facſimiles ausgeſtatteten Katalog aufmerkſam gemacht ſeien. Die Schätzungspreiſe ſind nicht allzu hoch. Im Ganzen 571 Nummern, natürlich auch von Nichtmuſikern.

Besprechungen.

Bücher.

TORREFRANCA FAUSTO: Le origini del italiani romantismo musicale. I primitivi della Sonata moderna. Torino 1930. 774 S.

Das in der vorletzten Nummer dieser Zeitschrift in meiner kurzen Besprechung des Buches ausgesprochene Lob sehe ich mich gezwungen in vollem Umfange zurückzunehmen. Ich hatte damals das Buch infolge Überarbeitung nur flüchtig gelesen und durch Nennung eines großen neuen Materials zur Geschichte der italienischen Klaviermusik den Eindruck gewonnen, es handle sich hier um Fruchtbarmachung eines äußerst wichtigen Abschnittes der Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert. Leider hat mich eine inzwischen auf Anregung von befreundeter Seite hin vorgenommene eingehende Lektüre und Nachprüfung des Materials davon überzeugt, daß die Verarbeitung und Darstellung nicht den Erfordernissen objektiver wissenschaftlicher Arbeit entspricht und höchstens Veranlassung sein kann, den übrigens oft unvollständig und flüchtig genannten Stoff wissenschaftlich zu untersuchen. Das Buch erweist sich vielfach als Zusammenstellung älterer Aufsätze des Verfassers, die inzwischen hinzugekommene Literatur, vor allem von deutscher Seite, wie etwa die Münchener Dissertation von F. Raabe über Galuppi (1929) ist dem Verfasser unbekannt geblieben. Torrefrancas Einseitigkeit, nur italienische Kunst gelten zu lassen, die ich in meiner Besprechung schon angedeutet habe, führt ihn zu solch unglaublichen Fehlurteilen, daß der Wert der Materialsammlung, die für mein Urteil allein maßgebend war, demgegenüber völlig zurücktritt: so, wenn er K. Ph. E. Bach „il piccolo", Piatti dagegen „il grande" nennt, den Kleinmeister Rutini über Haydn und Mozart (S. 168) stellt u. dgl. Auf Einzelheiten einzugehen verbietet der Raum. (Wie ich höre, ist eine eingehende Besprechung des Buches in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" zu erwarten.) Diese unwissenschaftliche politisierende Betrachtungsweise findet ihre Bestätigung in den verletzenden Ausfällen gegen die deutsche Musikwissenschaft. Ihr von Riemann bis Schering Kulturpangermanismus vorzuwerfen, aus dem Fälschung, Geheimhaltung italienischen Materials in deutschen Bibliotheken (S. 458) und andere Barbarismen entspringen sollen, ist eine jeden wissenschaftlichen Anstands bare Unverfrorenheit. Die Aufforderung, gemeinsam mit den französischen Historikern (S. 432) gegen den gemeinsamen Feind „il boche" vorzugehen, ist Ausfluß einer Kriegspsychose, die nichts mit Wissenschaft zu tun hat und diese zu einem barbarischen Nationalismus mißbraucht. Verschiedenartiger Ausgangspunkt in wissenschaftlicher Beurteilung wird, wenn er vorurteilslos begründet ist, stets von jeder Richtung anerkannt werden; das nationale Moment spielt hier eine große Rolle und auch die Mozartforschung weiß, welche Bedeutung der italienischen Musik zukommt. Historisches Material in nationalistischem Sinn auszuwerten versuchen ist aber eine „Wissenschaft,", die sich selbst richtet. Weder dem Ansehen der Wissenschaft noch der internationalen wissenschaftlichen Zusammenarbeit ist dieses 1930 erschienene Buch förderlich, selbst wenn eine frühere Entstehungszeit in der Zeit politischer Überreiztheit sich zur „Entschuldigung" anführen ließe. Das dem Verfasser zur Verfügung stehende reiche Material hätte bei nicht tendenziöser Darstellung und ernster sachlicher Auswertung mehr sein können als Anregung zu neuer Untersuchung. — Dies zur sachlichen Richtigstellung meiner Besprechung und zum Schutz deutscher Wissenschaft.

Fellerer.

HANS MERSMANN: Die Kammermusik Bd. II. Beethoven; Bd. IV. 19. und 20. Jahrhundert. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1930.

Als Ergänzung zu Hermann Kretzschmars vor bald einem halben Jahrhundert begonnenen „Führer durch den Konzertsaal" erscheint ein von Hans Mersmann verfaßter Führer durch die Kammermusik, dessen zweiter und vierter Band mir vorliegen. Kretzschmars Führer ist noch aus der Empfindung gesicherten Lebens im überlieferten Musikgut geschrieben, seine Einführungen hatten für seine Zeit geradezu Allgemeingültigkeit, auch in dem, was heute anfechtbar erscheint. Mersmann hat nicht mehr den Glauben Kretzschmars, er steht auf schmalerer Basis und er steht der Musik g e g e n ü b e r. Er sagt (im Hinblick auf Kretzschmar): „Wir brauchen die Umwege poetisierender Umschreibung nicht mehr". Für Kretzschmar aber war das poetische Bild kein Umweg, sondern das Nächstliegende, eben das Bild, das er von der Musik in sich hatte. Wenn einem freilich die Musik kein Bild mehr gibt, können einem auch Bilder von der Musik nichts mehr sagen, sie sind dann eigentlich nicht nur Umweg, sondern sinnlos, und sie scheinen auch ohnedies überflüssig, wenn man, wie Mersmann, und wie es überhaupt einer weitverbreiteten neuen Musikanschauung entspricht, gelernt hat zu glauben, „die Inhalte der Musik in ihr selbst zu sehen", d. h. in ihr selbst als etwas vom Leben Abgezogenen, Abstrakten. Wo es sich um Musik eben dieser oder verwandter Haltung handelt, ist Mersmann

denn auch ein ausgezeichneter, sachkundiger Führer, so im Hauptteil des vierten, der neuen Musik gewidmeten Bandes. Sein Kenntnisreichtum und seine kluge, gewandte Darstellung tun ein Übriges, diesen Teil zu einem wertvollen Beitrag zur Kenntnis der neuen Musik zu machen.

Beethoven gegenüber aber erscheint mir seine Untersuchungsmethode problematisch. Aller Aufwand an gedanklicher Organisierungskunst kann die Fähigkeit zur Anschauung des Organismus nicht ersetzen. Hier fällt denn auch erst recht auf, wie seltsam, im Grunde unvereinbar in Mersmanns Sprache neben Abstraktem doch wieder Bildhaftes auftaucht — vor allem Bewegungsbilder. Hinter den meisten dieser Bildworte steht aber gar kein wirklich gesehenes oder gehörtes Bild, sie sind gar nicht wirklich gemeint, sondern nur Vokabeln aus dem von Ernst Kurth geschaffenen Wortschatz der neuen Musiklehre: „Im vierfachen Wechsel der Flächen schwingt der Satz"; „die Ablaufsfläche des Trios ist weitgespannt und haftet am Bewegungsspiel"; ein Thema, das „in seiner schwingenden, flächigen Ausdruckskraft wiederum ein reines Symbol romantischen Stilwillens ist" — immer dieselben von unbeethovenscher Musik eingegebenen Bilder, die der noch durchaus plastischen, raumhaft empfundenen, des festen Grundes stets gewissen und demgemäß vorwärtsschreitenden Musik Beethovens durchaus ungemäß sind. Ein paar Beispiele für die hiernach unvermeidlichen Mißverständnisse aus der Besprechung der Kreutzersonate. Die tiefgründige Problemstellung der „Einleitung" wird lediglich als „Einführungsgeste des Virtuosen" empfunden, die sich dann im Presto „fortpflanzt". Die im Thema des zweiten Satzes als Ausdruck innigsten Strebens vorgreifenden, betont weiterstrebenden Synkopen werden als „Hemmung", weil als nachklappend empfunden, die volle Harmonisierung dieses Themas nicht als Fülle, sondern als „Belastung". „Es entspricht der Atmosphäre des ganzen Werkes, daß das Finale ohne innere Notwendigkeit nach A-dur hinübergleitet" —wo doch Beethoven das A-dur mit einem seiner typischen durchaus ungleitenden kräftigen Zugriffe anpackt und damit auf den Beginn des ersten Satzes zurückgreift, selbstverständlich nun in einer anderen, nämlich der durch den Verlauf der beiden ersten Sätze geschaffenen Lage — was sich sehr wohl auch im einzelnen nachweisen läßt. Da Mersmann schon die Grundbewegung der Beethovenschen Musik verkennt, so muß er in dem Suchen nach ihrem Sinn, ihrer Notwendigkeit nur allzu leicht fehlgehen. So deutlich aber hier auch die Grenzen seines Musikdenkens werden, so verfänglich seine „Führung zu Beethoven" ist, so ist Mersmann doch auch mit diesem Band eine in ihrer Art geschichtlich bedeutsame Kundgebung eben dieses im vergangenen Jahrzehnt vielfach hervorgetretenen Musikdenkens gelungen.

Dr. Rudolf Steglich.

ADOLPH: „Vom Hof- zum Staatstheater". Zwei Jahrzehnte persönlicher Erinnerungen an Sachsens Hoftheater, Königshaus, Staatstheater u. A. Über 500 Seiten Groß-Oktav mit 47 Abbildungen auf Kunstdrucktafeln. In Ganzleinen gebd. RM. 10.— Verlag: C. Heinrich, Dresden-N., 6.

Diese Erinnerungen eines führenden Verwaltungsbeamten der Generaldirektion der Dresdner Theater bieten reizvolle Einblicke in das Opern- und Schaupielleben der sächsischen Landeshauptstadt während der bewegten letzten zwanzig Jahre. Die Darstellung ist auf den Ton altsächsischer Liebenswürdigkeit gestimmt und in allen Einzelheiten, auch bei der Erzählung heikler Lagen, erfüllt vom Geist vorbildlicher Beamtendisziplin und höfischer Korrektheit des ancien régime. Eine anmutige Fülle von Eindrücken und Geschehnissen unterhält den Leser und vermittelt ein lebendiges Stück Theatergeschichte von jener märchenhaft fernen Friedenszeit her, wo die Zivilliste des sächsischen Hofes rund 3½ Millionen, der königliche Zuschuß zu den Theatern allein 1½ Millionen Mark betrug, und der alte Kassierer im Opernhaus seine (berechtigte) Meinung dahin kundgab, daß es „eine Ehre für das Publikum sei, wenn es die Königlichen Hoftheater besuchen dürfe", durch das Gewühl der Nachkriegsjahre hindurch bis an unsere wirre Notzeit heran, wo die Dresdner Theater gemeinsam mit fast allen deutschen Bühnen um ihr nacktes Dasein kämpfen.

Die Erinnerungsblätter sind dem Gedächtnis Ernst von Schuchs gewidmet. Der Siegeslauf dieses überragenden Opernkapellmeisters wird vom Jahre 1872 an, als Schuch zum ersten Male nach Dresden kam (als Dirigent der Pollinischen italienischen Operngesellschaft) und vom Pult weg für die Hofoper gewonnen wurde, bis zum Tode des über die sächsischen Grenzen hinaus berühmten Dresdner Generalmusikdirektors (1914) verfolgt. Bei der Darstellung von Schuchs Wirken fällt ein deutlicher Zug musikalischen Italienertums auf, der auch niemandem entgangen sein wird, der nicht nur die hinreißenden Dresdner Uraufführungen der Werke von Richard Strauß mit dem Höhepunkt des „Rosenkavaliers" (1911) unter Schuch, sondern auch seine Puccini-Aufführungen, seine Rossini-Kadenzen, überhaupt seine ganze nervige Rhythmik mit ihren Rubati, Pausen, Fermaten, seine unerreichbare Kunst des „Atem-Nehmens" auch des Orchesters noch im Ohr hat und sich seiner Fremdheit gegenüber nordischer Musik (eines Beethoven oder gar Bach), sowie seines be-

fangenen Verhältnisses zu Richard Wagner und Bayreuth entsinnt.[1] Die entschiedene Abneigung des sächsischen Hofes (und nicht nur des sächsischen) gegen Wagner ging bekanntlich so weit, daß die Büste des Bayreuther Meisters im Dresdner Opernhaus unter Hinweis auf Wagners politische Vergangenheit nicht aufgestellt werden durfte. Nur allmählich konnte es deshalb Schuch gelingen, Wagner im Hofopernhaus durchzusetzen und den König, indem er ihm längere Zeit hindurch täglich aus Wagners Partituren vorspielte, persönlich dafür zu gewinnen.[2]

Im Zusammenhang mit der musikpädagogischen Lage der Nachkriegszeit verdient das Kapitel über „den Plan der Gründung einer Staatshochschule (Universität) für Musik und redende Künste in Dresden" (S. 404) besondere Beachtung. Dieser organisatorisch wohlerwogene und trefflich vorbereitete Plan vom Jahre 1919 kam infolge mangelnder fachlicher Begründung (und Begrenzung) leider zu Fall, während zu gleicher Zeit das Musikerziehungswesen in Preußen sich neu zu orientieren begann. Aber die eingeholten Gutachten von P. Bekker, P. Marsop, S. Ochs, X. Scharwenka besaßen naturgemäß nicht die erforderliche Durchschlagskraft; musikwissenschaftliche Sachverständnisse wurden nicht beigezogen. Wohl auch mit im Hinblick auf das Scheitern dieses Planes einer „Musikuniversität" kommt als wesentlicher Antrieb zur Niederschrift dieser wertvollen Erinnerungen die resignierte Überzeugung von dem Prestigeverlust der sächsischen Landeshauptstadt auf kunstpolitischem Gebiet dahin zum Ausdruck (S. 114): „daß Dresden, die herrliche, durch Fürstensinn und durch Verständnis weitester Bürgerkreise weltberühmte Kunststadt — wie zahlreiche Ereignisse aus neuerer Zeit beweisen — immer mehr die Stadt der „verpaßten Gelegenheiten" wird, weil man sich hier im Gegensatze zu anderen Städten und nicht zuletzt zur Stadt Leipzig immer nur auf den Königlichen Hof und die Staatsregierung, nicht aber auf die Bürgerschaft selbst gestützt hat, und weil Dresden Gefahr läuft, auf diese Weise seinen alten Ruhm, seine Weltstellung auf dem Gebiete der Kunst und damit seine Zukunft auf diesem ureigensten Gebiete einzubüßen." Möchte man diese wohlgemeinte ernste Warnung eines erfahrenen und hochverdienten Kenners der Verhältnisse nicht in den Wind schlagen! Wilibald Gurlitt.

[1] In einer ausgezeichneten Studie macht jüngst Richard Engländer auf diesen beträchtlichen „Schuß Italienertum" aufmerksam, der in dem „landschaftlich-kulturellen Zauber" Dresdens ebenso wie in der Musikpflege dieser „Opernstadt par excellence", der Stadt der großen Oper italienischer Haltung, der Stadt der „italienischen Melodie" immer enthalten sei (Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jahrg. 14, S. 410).

[2] Zum Verständnis der Vorgeschichte dieser Situation vergleiche man die hervorragende Untersuchung von Woldemar Lippert über „Richard Wagners Verbannung und Rückkehr 1849 bis 1862". (Mit unveröffentlichten Briefen und Aktenstücken.) Dresden 1927.

GEORG MÜLLER, Preuß. Kammermusiker: „Friedrich der Große, seine Flöten und sein Flötenspiel." Verlag Arthur Parrhysius, Berlin SW. 11. Broschiert RM. —.60.

Der Verfasser hat in monatelanger Behandlung eine der Flöten des königlichen Flötenbläsers wieder gebrauchsfähig gemacht und im März 1931 zum ersten Male öffentlich in der Potsdamer Garnisonkirche zwei Kompositionen des Königs auf ihr geblasen und dadurch den Nachweis erbracht, daß man auf den Flöten jener Zeit technisch sauber und akustisch befriedigend blasen kann. Das Heftchen erzählt von den Bemühungen des Künstlers, die alle Flötenfreunde mit Interesse verfolgen werden. Und wer die Königsflöte gar selbst hat klingen hören, wozu in diesem Sommer an jedem Donnerstag in Potsdam Gelegenheit war, dem wird das Heftlein eine liebe Erinnerung an dieses unvergeßliche Erlebnis sein. Dr. Hans A. Martens.

Musikalien:

MARKUS KOCH, op. 75: Suite über Studentenlieder für Männerchor, Streichinstrumente und Flöte. Verlag Litolff, Braunschweig.

Diese dem Akademischen Gesangverein München zugeeignete Suite ist ein reizendes Werk, welches die bekannten Studentenlieder: Bundeslied — Alt-Heidelberg — Ein Heller und ein Batzen — Nun leb' wohl, du kleine Gasse — Nach Süden nun sich lenken — Schwört bei dieser blanken Wehre — in einem vorzüglich klingenden und dabei doch nicht zu schwierigen vierstimmigen Männerchorsatz bringt. Umrahmt werden die Lieder von einem Streichorchestersatz, der frei von allem Potpourrihaften die Hauptthemen der Lieder in meisterhafter Weise verarbeitet. Hingewiesen sei nur auf die Fuge, welche das Lied „Ein Heller und ein Batzen" illustriert oder auf den Flötensatz, welcher die Stimmung des Soloquartetts „Nun leb' wohl, du kleine Gasse" vertieft. Da Chor- und Orchesterpart auch von kleineren Vereinigungen bewältigt werden können, wird das Werk vielfach freudig begrüßt werden. A. Walter.

PAUL GRAENER: Sinfonia breve für Orchester op. 96. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Wie schon der Titel besagt: historisch orientierte Musik. Aber mit Würde, Anstand und viel Geschick weiß Herr Graener sich in einer Kleidung

mit altväterlichem Zuſchnitt zu bewegen. Trotz dem gewollten Verzicht wirkt dieſe Muſik nirgends doktrinär, gibt ſich namentlich in den beiden Eckſätzen von einer Lebendigkeit und Friſche der Erfindung, um die mancher Junge den nunmehr Sechzigjährigen beneiden dürfte. Beſonders der letzte Satz bietet in formeller Hinſicht und geſtraffter Rhythmik nicht zu unterſchätzendes Intereſſantes. Ein kurzes Adagio, nur vom Streichkörper allein vorgetragen, bringt gegenſätzliche Stimmung.

In den Konzertſälen wird dieſes Werk von beſchränktem Ausmaß, daher auch kurzer Aufführungsdauer mit Behagen gehört werden, namentlich von einem Publikum, das ſich lieber auf fein künſtleriſche Art unterhalten als durch muſikaliſchen Unfug verulken laſſen will. Davon ſei aber nicht das Recht abzuleiten, ſich den Werken unſerer jungen Tonſetzter gegenüber von vornherein ablehnend zu verhalten. F. Seraph.

FRITZ VON BOSE: Paſtorale/Gavotte op. 29. Henry Litolff, Braunſchweig.

Ein helles liebliches Paſtorale (E-dur), das im fließend gebundenen e-moll-Mittelſatz leicht elegiſch nachdunkelt, eine echte Gavotte (gis-moll) von glücklichſter Erfindung mit romantiſch drängendem und ſchwärmendem Trio, bei der Repriſe in Triolenbewegung aufgelockert und aufgelöſt, brillant beſchloſſen: echte, aus dem Inſtrument und ſeiner beſonderen Klangwelt heraus geborene K l a v i e r muſik von vorbildlich klarer Formgebung, die zugleich techniſch jedem guten Liebhaber zugänglich iſt. Wer lernen will, wie man echten Klavierſatz ſchreibt, der mag es an ein paar Kleinigkeiten tun: die akkordiſche Dezimen-Baßführung des Paſtorale, die Verwandlung der Triolen linker Hand bei dickerer Mittellage in Achtel, die handliche „Aufteilung" der beiden Schlußpaſſagen in der Repriſe der Gavotte. Das ſind ſo kleine Feinheiten, über die nur ein wirklicher K l a v i e r meiſter verfügt. Im übrigen: jedes Wort meiner Charakteriſtik Boſe'ſcher Klaviermuſik im Februarheft der „ZFM" bleibt zu Recht beſtehen: ſie iſt beſte neuromantiſche Leipziger Schule und wird jedem Freund echter Klaviermuſik herzlich willkommen ſein.

Dr. Walter Niemann.

MAURICE RAVEL: L'heure espagnole, bearbeitet von H. Mouton. Verlag Durand et fils, Paris. Ausgabe A für Violine, Violoncell, Klavier, Ausgabe B für Flöte, Violoncell, Klavier, Ausgabe C für Flöte, Violine, Klavier (dazu ad lib. Klarinette und Kontrabaß).

Bei dem Mangel an zeitgenöſſiſchen Originaltrios wird der Flötiſt gern zu dieſer ausgezeichneten Bearbeitung greifen, die eine ſehr geſchickte und klangvolle Zuſammenſtellung von raſſigen Melodien, vorwiegend tänzeriſchen Charakters, aus Ravels gleichnamiger Comédie Musicale bringt.

Paul Mittmann.

EMIL BERLANDA: op. 9, Toccata für Orgel. Köln, Richard Haßlwanter.

Ein eruptives Furioso mit ausgiebigem Gebrauch des 12 Töne-Vorrats, der auch in den kurzen Gegenſätzen von Tempo und Dynamik nicht beſchränkt wird. Das Verhältnis von Orgelklang und Raum iſt vielleicht ſpäterer Sorge des Komponiſten vorbehalten E.

VITO FRAZZI: Alternierte Tonleitern (Achttonſkalen) für Klavier mit Fingerſätzen von Erneſto C o n ſ o l o. Verlag A. Forliveſi & Co., Florenz.

Der Leiter der Kompoſitionsklaſſe am Konſervatorium in F l o r e n z legt unter dem beſcheidenen Titel „Alternierte Tonleitern" der muſikaliſchen Welt eine Entdeckung auf dem Gebiete der Harmonielehre vor, die — ein Ei des Kolumbus — Epoche machen dürfte. Es handelt ſich mit einem Worte um eine Integration des diatoniſchen und hexaphoniſchen Syſtems durch das von F r a z z i als alterniertes Syſtem bezeichnete Verbindungs- und Schlußglied. Hinſichtlich der Ableitung der achtſtufigen, aus Halbtönen und alternierten Tönen zuſammengeſetzten Tonleiter muß hier auf die inſtruktive Einleitung verwieſen werden. Der Komponiſt wie der Klavierſpieler dürften die Bereicherung, die das techniſche Material der Tonkunſt erfährt, ohne Schwierigkeit anerkennen, zumal es auch an Beiſpielen, ſelbſt in der klaſſiſchen Literatur (Beethoven), nicht gebricht. Der jüngſt verſtorbene Pianiſt E. C o n ſ o l o hat den Wert der Publikation als einer der Erſten begriffen. Die deutſche Überſetzung des Textes ſteht leider nicht ganz auf der Höhe; die Arbeit ſetzt die Kenntnis der herkömmlichen Harmonielehre ſelbſtverſtändlich voraus. Dr. Fritz Roſe.

C. PUGNI — B. BERNARDS: Ruſſiſche Ballettſzene aus „Steckenpferdchen" für Flöte, B-Klarinette und Klavier (oder Salonorcheſter). Verlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Effektvolle Salonmuſik ohne tieferen muſikaliſchen Gehalt. Paul Mittmann.

ALEC ROWLEY: Vier Sonatinen (Jahreszeiten) für Klavier zweihändig op. 40 und Sechs kurze Tanzſtücke für Klavier vierhändig op. 41. C. F. Peters, Leipzig.

Wer dieſe Meiſterwerkchen moderner leichter Unterrichtsmuſik mit den ſeit 1930 im gleichen Verlag erſchienenen „Heiteren Bildern" (op. 37), „Von Elfen und Feen" (op. 38) — für den Elementarunterricht (Stufe I) — und „Aus meinem

Skizzenbuch" (op. 31) — für Fortgeschrittenere (Stufe II) — zusammenhält, wird den Engländer Alec Rowley vielleicht nur für eine Art englischen Paul Zilchers halten. Es wird später Gelegenheit sein, an dieser Stelle einmal zu sagen, daß Rowley im Gegenteil einer der feinsten und besten englischen Klavierkomponisten unserer Zeit mit besonderer Begabung für das neuromantische poetische Charakterstück großer und kleiner Form ist. Aber seinen Ruhm, seine weite Verbreitung auch in dem von ihm geliebten und gerne besuchten Deutschland haben doch zuerst die Kinder und seine Kinderstücke begründet. Und das ist gut so, denn die junge Generation wird im neuen Europa die goldenen Brücken des Friedens und der Freundschaft zwischen den europäischen Nationen schlagen.

Die vier Sonatinen tragen den Untertitel „Die vier Jahreszeiten". So hat der Komponist jeder den besonderen Charakter ihrer Jahreszeit gegeben, und das ist ihm ganz reizend gelungen. Wer feiner hinhört, wird auch den englischen Charakter dieser Jahreszeiten heraushören: im lieblich-hellen ersten Satz und im fröhlich-kurzgliederigen Final-Rondo des „Frühlings", im heiter bewegten ersten und im Pastoralton des „Sommer"-Finales, im lieblich gedämpften Andante des „Herbst" mit seiner kostbaren Schlußkadenz, in der sinnigen weichen Abenddämmerungs-Stimmung „Am Kamin" und in der Dickens'schen Weihnachts- und Kinderfreude des „Winter"-Finales, dessen naiv-fröhliches Thema so lieb zum „Joseph, lieber Joseph mein" unsres alten Seth Calvisius hinübergrüßt. Das alles ist in einen unnachahmlich handlichen, leichten, für kleine Hände berechneten Satz, in kleine, knappe Form, in einfache, liebliche und eingängliche Melodik gegossen, und wer auf feinste motivisch-thematische Arbeit aus ist, der kann einmal im Finale des „Sommers" lernen, was man aus einem Triolenmotiv alles machen kann. Kurz: entzückende kleine englische Aquarelle und Pastelle in instruktiver Form.

Nicht minder reizend sind die „Sechs kurzen Tanzstücke", die in der dünn gesäten leichten vierhändigen Unterrichtsliteratur eine wichtige Lücke ausfüllen. Echte, heitere, spielfreudige Hausmusik von anmutigster, aus der englischen Volks- und Tanzmusik heraus geborener Melodik und beweglichem rhythmischem Leben. Vor allem aber — und das ist ein großer Fortschritt! — von gleicher Schwierigkeit und gleicher motivisch-thematischer Durcharbeitung für beide Spielpartner.

Auch diese beiden neuen „Rowley's" wird Deutschland herzlich willkommen heißen.

Dr. Walter Niemann.

HEINRICH WEBER: op 8, Passacaglia in e für Orgel. Düsseldorf, Schwann.

Ein aus dem Geiste der Kirchenorgel geschaffenes Werk von anmutiger Schönheit, dessen streng tonales Grundthema durch den Reichtum von Quarten-Septimen- und Nonenfolgen in den ergänzenden Stimmen seine Würze erhält. Es beansprucht eine subtile Registrierkunst. E.

GEORG MÜLLER: Op. 6, 25 kleine Spezialstudien für Flöte. Collection Litolff.

Diese Studien enthalten nichts, was nicht bereits in unzähligen früheren Etüden, auch aus neuester Zeit, schon geboten worden ist, meist dazu in anregenderer Form. Die Notwendigkeit ihres Druckes ist daher nicht einzusehen. Paul Mittmann.

Kreuz und Quer.

Jubiläum eines westdeutschen Musikpädagogen und Künstlers.

In Hagen beging in diesem Jahre der hervorragende und weit über das Rheinland und Westfalen hinaus bekannte und anerkannte Musikpädagoge Heinz Schüngeler das Jubiläum seiner 25jährigen Wirksamkeit. 1884 in Bracheln im Jülicher Land geboren, studierte er in Düsseldorf bei Prof. Buths, der sich u. a. auch als Vorkämpfer eines Richard Strauß und Max Reger einen Namen erworben hat und bei Otto Neitzel, dem angesehenen Musikkritiker der Kölnischen Zeitung und einem der ersten, der sich für Hugo Wolf zu einer Zeit einsetzte, als man bei uns kaum noch dessen Namen, geschweige seine Werke kannte. Vor nunmehr 25 Jahren wurde Schüngeler als Lehrer an das Hagener Konservatorium von Robert Laugs berufen, gründete sich aber bald ein eigenes Reich mit seinem Musikseminar, aus dem seitdem zahlreiche und erfolgreiche junge Musiker und Musikerinnen hervorgegangen sind, sodaß heute weder diese Anstalt noch ihr Leiter und seine einstigen oder jetzigen Pflegebefohlenen aus dem Musikleben des Westens hinwegzudenken sind. Anläßlich des Jubiläums, zu welchem der Oberbürgermeister der Stadt Hagen, Dr. Raabe und ihr Musikdezernent Dr. Dönneweg die Glückwünsche der Behörde aussprachen, rief Schüngeler Konzerte ins Leben, die in den

Räumen des, dem Andenken des großen Stifters des Folkwangmuseums, Osthaus gewidmeten Hauses stattfanden. (Schüngeler war der Freund und musikalische Lehrmeister des bedeutenden Ethnologen und Kunstförderers.) Das erste der genannten Konzerte brachte die Bekanntschaft mit drei von dem Jubilar herangebildeten Pianistinnen: Hildegard Eilert, die sich vor einiger Zeit den Ibachpreis erspielte, trug ganz ausgezeichnet Beethovens cis-moll-Sonate, Ilse Kuhlmann Bachs G-dur Suite und Hilde Körner die monumentalen Telemann-Variationen Max Regers vor, der übrigens bei Lebzeiten häufig Schüngeler als Partner bei seinen zweiklavierigen Werken heranzog. Am zweiten Abend trat zu den Genannten Resel Schüler hinzu, die Chopin und Liszt nicht minder makellos zu interpretieren vermochte, und am dritten hörte man von dem Schüngelerschüler Ludwig Vetter am Cembalo als Führer eines Kammerorchesters vollendet Werke von Händel und Bach; er machte sich zugleich als Pädagoge verdient, indem er der anwesenden Jugend nach dem Konzert das Wesen des alten Instruments erläuterte. Zusammen mit Vetter hatte Schüngeler an einem früheren Abend Bachs Goldberg-Variationen, Regers Passacaglia und Fuge und Mozarts D-dur-Sonate in vorbildlicher stilistischer und pianistischer Ausgeglichenheit wiedergegeben. Sämtliche Konzerte fanden vor ausverkauftem Hause statt. H. U.

Der achtzigjährige Max Friedländer.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Max Friedländer vollendete am 12. Oktober sein achtzigstes Lebensjahr. Die gesamte internationale Musikwissenschaft, dazu ein reicher Schülerkreis aus aller Herren Länder wird an diesem Tage in Gedanken bei diesem hochbetagten, aber körperlich noch immer rüstigen Gelehrten weilen, dem die Musikwissenschaft sehr viel verdankt. Friedländer gilt als einer der führenden Forscher auf dem Gebiete des Volksliedes sowie als der beste Schubert-Kenner. Seine diesbezüglichen Publikationen sind von grundlegender Bedeutung: Beiträge zur Biographie Franz Schuberts (Dissertation), Neuausgaben der Schubert-Lieder, „Das Deutsche Lied im 18. Jahrhundert", Friedländers bedeutendstes Lebenswerk, dazu die zahlreichen Volksliedausgaben (Volksliederbuch für Männerchöre und gemischte Chöre als Leiter der von Kaiser Wilhelm II. eingesetzten Volkslieder-Kommission [Kaiser-Liederbücher], Kriegsliederbuch, das vierbändige Volksliederbuch für die Jugend, Chorschule u. a.). In vielen Einzelaufsätzen widmete er sich der Liedgeschichte, namentlich der Goethe-Zeit. Die Schöpfungen der Herzogin Anna Amalia, Corona Schröters und Bettinas gewann er der Gegenwart zurück. Eine Reihe von Neuausgaben galt anderen Meistern der Liedkunst wie Schumann, Mendelssohn, Brahms, Beethoven (Schottische Lieder). Friedländer ist Vorsitzender der Deutschen Brahmsgesellschaft und Leiter des Studentischen Chores an der Berliner Universität, deren Lehrkörper er angehört. Als Schüler von Garcia und Stockhausen war er auch als Konzertsänger tätig.

Seine akademischen Hörer (zu denen sich auch der Schreiber dieser Zeilen rechnen darf) sind ihm in herzlicher Verehrung verbunden. Die geistvolle Art seines Vortrages, den er im Kolleg mit Gesangsdarbietungen würzte, bleibt bei allen seinen Schülern unvergessen. Noch heute begegnet man der kleinen, überaus lebhaften Gestalt des Jubilars in Konzerten und anderen Veranstaltungen. Noch bei der Goethefeier im Staatlichen Schauspielhaus hielt er die Gedenkrede. Man sieht dem hervorragenden Gelehrten keineswegs die Last der Jahre an. Und das berechtigt uns zu der Hoffnung, daß er uns noch lange Zeit in körperlicher Frische erhalten bleibt.

Die letzten Geigenbauer von Mittenwald.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

„Wir waren ehedem vielleicht vierhundert Geigenbauer, heute ist es kaum noch der zehnte Teil", sagt der Senior der Mittenwalder Geigenbaukünstler, Johann Reiter, zu mir und

lächelt trübe. „Wir haben vor dem Kriege jährlich 15—20 000 Inſtrumente verkauft. Nach allen Erdteilen. Dann kam der Krieg. Dann kam die maſchinelle Herſtellung der Geigen. Fabriken im Ausland, mit vielen hundert Arbeitern. In der Tſchechoſlowakei werden Geigen hergeſtellt .... das Stück für drei Mark. Dann der Zoll! Bei dem Export nach Amerika allein 45 Prozent. Nach England 33 Prozent. Und heute ... heute ....“

Die Blicke des alten Geigenbauers gleiten zärtlich über die Wände und Decke ſeiner niedrigen, kleinen Werkſtatt. Da hängen ſie alle in Reih und Glied — die noch unverkauften Inſtrumente — edelſte deutſche Ware, in der das künſtleriſche Erbe eines Matthias Klotz fortlebt. Die Geigen in ihrer hellen und dunklen Farbtönung, die Violoncelli, die Lauten und Gitarren ſcheinen ſich beim Öffnen der Stubentüre erwartungsvoll dem Eintretenden zuzuwenden. Aber es ſind nur Violinſaiten oder ſonſtige Kleinigkeiten, die ein zufälliger Käufer verlangt. Scheu ſieht er ſich in dem altertümlichen Raume um, in deſſen Winkeln und Geräten und antiken Schränken Traditionsgeheimniſſe niſten — und verſchwindet wieder. Mittenwald hat kaum noch Abſatzgebiete für ſeine wertvollen Erzeugniſſe. Drüben im Geigenbau-Muſeum, in jenem hohen, ſtillen Hauſe mit den prächtigen Außenmalereien, habe ich's erfahren, was mir der Meiſter in ſeinem abgebrochenen Satz zögernd verſchwieg: Es ſind kaum noch zweihundert Inſtrumente, die jährlich in Mittenwald verkauft werden. . . .

„Und wenn ich einmal tot bin — wenn die letzten Mittenwalder Geigenbauer dahingeſtorben ſind — dann iſt auch die Mittenwalder Kunſt dahin — wie die Geigenkunſt Cremonas.‘

Durch die winzigen Fenſter fallen die Schatten der Abenddämmerung. Das Geläute der Kuhglocken vermiſcht ſich mit dem fröhlichen Hupen der Geſellſchaftsautos, die von ihren Ausflügen nach Bozen, Meran, Hohenſchwangau zurückkehren. Die Dorfſtraße füllt ſich mit Kurgäſten. Lachen und Lärmen einer ſorgloſen Welt dringen durch die blinden Scheiben in die ſtille Werkſtatt. Jazzklänge verwehen in der Ferne. Erhaben über die Leiden und Freuden der Menſchen reckt das gewaltige Maſſiv des Karwendels ſein in Wolken getauchtes Haupt empor. . . .

„Und die Staatliche Geigenbauſchule in Mittenwald? Pflanzt ſie nicht die Traditionen des Ortes fort?“ — „Mein Vater hat ſie gegründet“, erzählt Meiſter Reiter ſtolz. „Aber fremde Lehrer unterrichten hier. Und die Schüler ziehen fort, errichten überall Geigenbauwerkſtätten und nennen ſich Mittenwalder Geigenbauer. . . .“

Hinter dieſen Worten wohnt die Tragik des einheimiſchen Inſtrumentenmachers, der ſeine eigene Kunſt von der ſtändig wachſenden Konkurrenz bedroht, ausgeſchaltet, vernichtet ſieht. Der letzte Geigenbauer von Mittenwald . . . Man wird ihm vielleicht eine Büſte aufſtellen — dort, im Geigenbaumuſeum, zwiſchen den ausgeſtellten Schnitzbänken, zwiſchen den Streichzithern, japaniſchen Lauten, Crwths, Rubeben, Lyren, und der Muſeumsbeamte (Führungen alle Viertelſtunde) wird mit eintöniger Stimme verkünden: Hier, meine Damen und Herren, ſehen Sie den letzten . . .

Aber was iſt das? Der Meiſter hat mit ungeſtümer Gebärde eines ſeiner Inſtrumente ergriffen und beginnt mit unheimlicher Virtuoſität zu ſpielen. Als zweiter Dr. Mirakel aus „Hoffmanns Erzählungen“ läßt er den Geigenbogen tanzen, Läufer und Triller in glockenreinem Klang verzittern im Halbdunkel des Raumes, und das verzweifelte Schluchzen des Geigentones zwingt die Vorübergehenden, innezuhalten, und mehr als ein Geſicht preßt ſich neugierig an die Scheiben.

Dann aber laſſe ich mich einweihen in die Herſtellungskunſt der Geigen. Denn Johann Reiter iſt einer der wenigen, die noch ein Inſtrument von den erſten Anfängen bis zur letzten Vollendung mit der Hand anfertigen, während ſich die Mittenwalder ſonſt im allgemeinen auf Teilarbeit ſpezialiſieren, und „Verlagshäuſer“ den Vertrieb übernehmen.

Ich bewundere im Hausflur die aufgeſtapelten Vorräte gleichmäßig gemaſerten Ahorn- und Fichtenholzes, aus dem die geteilten Geigenböden und -decken entſtehen — „das Holz ruht hier ſeit fünfzehn Jahren, ich benutze ſogar noch Material aus dem Jahre 1887“ —, ich mache mich mit den einfachen Maßen und Werkgeräten vertraut, die in 150ſtündiger Arbeitszeit die

berühmten Mittenwalder Geigen hervorzaubern — „aber die Lackierung ist ein Traditionsgeheimnis unserer Familie" —, lerne auf die Klangunterschiede der einzelnen Klotz- und Steiner-Geigen achten —, erfahre, daß der Verkaufswert der guten Konzertinstrumente zwischen vierhundert Mark und fünftausend Mark schwankt —, „denn Klotz besaß das Geheimnis Amatis. . . ."

„Hat Klotz wirklich in den Werkstätten Amatis gelernt? Man sagt doch . . ." Als Antwort greift Meister Reiter tief in seinen Raritätenschrank und zeigt mir einen alten, wurmstichigen Geigenboden. Das unscheinbare Brettchen versetzt mich in Begeisterung. Kaum erkennbar die Insignien Amatis. Und daneben der Name Matthias Klotz. „Die Dokumente sind echt, da ist gar nicht daran zu zweifeln."

Das Geläute der Abendglocken schwingt durch den Raum und stört mich bei der Prüfung der köstlichen volltönenden Lauten, die für 40 bis 50 Mark eigentlich viel zu preiswert sind. Hastig verabschiede ich mich und trete auf den schweigenden Dorfplatz hinaus. Das schlichte Klotz-Denkmal vor der Kirche — ein Erzguß von F. v. Miller — in dieser Bergwelt ergreift mich — ich weiß nicht weshalb. „Die dankbare Bevölkerung dem ersten Geigenbauer . . ."

Und — — — der letzte . . . ?!

Auch ein düsteres Zeichen unserer Musikkultur.

Von Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz bei Leipzig.

Unter diesem Titel brachten wir im Maiheft (S. 428) auf Grund einer wörtlich mitgeteilten Anzeige des Landes-Konservatoriums Leipzig und Kirchenmusikalischen Instituts über „Populäre Abend-Klavierkurse am Landeskonservatorium" einen kurzen Artikel, der sich sowohl mit der künstlerischen wie besonders der sozialen Seite dieser Art Musikunterrichts an einem großen Landeskonservatorium beschäftigte und mit einem Apell an den „Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" schloß, hier denn doch zur Sache zu sehen und möglichst „durchzugreifen". Dieser hat sich auch an den Vorsitzenden der Leipziger Ortsgruppe des Verbandes, Prof. J. Achtélik, gewendet, auf daß er die Angelegenheit untersuche und Bericht erstatte. Das ist geschehen, und ein Durchschlag des Berichts mit einem Begleitschreiben von Arnold Ebel, dem Vorsitzenden des Verbandes, ist auch uns zugegangen. Leider bringen wir ihn nur allzugern zur Veröffentlichung, leider insofern, als im Hinblick auf die ganzen, zunächst aber die Leipziger Privatmusiklehrer, eine ganz andere, wirklich beruhigende Auskunft hätte erfolgen müssen, wenn dem Ergebnis des Berichts, zu einem Einschreiten liege für den Verband kein Grund vor, zugestimmt werden soll. Ist dies aber auch nach dem Urteil der Musiklehrer der Fall, halten auch sie es mit dem Wesen der deutschen Musik und deutscher Musikerziehung für vereinbar, wenn Mozartsche Klaviersonaten nach dem Muster von „Jazz auf vier Flügeln" auf drei Flügeln zu sogar ausgeprägt rhythmischem Sport benützt werden, derart, daß es nur das „gemeinsame Üben" in „gemeinsamem Rhythmus" ist, was die Kursteilnehmer zur Musikausübung reizt, während ihnen Allein-Üben und mithin auch -Musizieren „langweilig" vorkommt, wenn also die Musiklehrer ihr Einverständnis mit dieser Art amerikanischer Musikübung bekunden, dann tut es uns, und zwar unsertwegen, leid, an die Angelegenheit auch nur eine Zeile gewendet zu haben. Der Privatmusiklehrerstand gibt sich dann nach den bisherigen Anschauungen selbst auf, und wer das tut, dem ist bekanntlich auch nicht zu helfen. Also den privaten Musikunterricht nur tüchtig „amerikanisiert"!

Auch mit der sozialen Seite der Angelegenheit haben wir uns in diesem Fall nicht mehr zu beschäftigen. Geben sich die Leipziger Musiklehrer mit dem hier gegebenen Bescheid zufrieden, nun, dann ist ja alles in schönster Ordnung. Soweit übrigens die sehr dürftige Mitteilung des Berichts einen Schluß zuläßt, so hätten wir mit der Berechnung, daß ein Kursteilnehmer etwa 80 Pf. für die Stunde zahle, leider ebenfalls recht; denn bei je sechs Teilnehmern kommt gerade so die Summe von 5 Mark zusammen. Indessen, kein Wort mehr, der Bericht möge für sich selbst künden:

Reichsverband Deutſcher Tonkünſtler und Muſiklehrer
Ortsgruppe Leipzig.

Leipzig, den 15. Juli 1932.

An den Hauptvorſtand des RDTM.,
Berlin, Zietenſtr. 27.

Sehr geehrter Hauptvorſtand!

Ihrem Wunſche gemäß habe ich mich über die Frage der „Populären Abendklavierkurſe am Landeskonſervatorium in Leipzig" ſo genau als möglich informiert und erſtatte Ihnen nunmehr Bericht:
Ich nahm zunächſt Fühlung mit Herrn Bareſel, dem Leiter der Kurſe. Seine Ausführungen ließen mich erkennen, daß die für die Preſſe gewählte Form der Ankündigung dieſer Kurſe die Urſache der großen Mißverſtändniſſe geweſen iſt. Ich nahm an einem Kursabend teil und erhielt davon folgenden Eindruck: Die ſechs anweſenden Schüler ſaßen an drei Inſtrumenten und übten gemeinſam einen Teil einer Mozart-Sonate auf folgende Weiſe: Zunächſt ſpielten alle ſechs gleichzeitig (ſelbſtverſtändlich in verſchiedenen Höhenlagen) die Partie der rechten Hand, bis eine hinreichende Sicherheit erzielt war. Herr Bareſel zählte dazu laut den Takt. Darauf wurde auf gleiche Weiſe die Partie der linken Hand ſtudiert. Dann ſpielte der Rechtsſitzende die Partie der rechten Hand, der Linksſitzende die Partie der linken Hand in richtiger Höhenlage. Hierauf wechſelten die beiden Partner ihre Plätze und ihre Partien. Zum Schluß verſuchten einige Schüler den Sonatenteil in richtiger Form zweihändig zu ſpielen und zwar mit erſtaunlichem Erfolg. Stand ich zunächſt auch der gleichzeitigen Behandlung von ſechs Schülern ſkeptiſch gegenüber, ſo mußte ich mir am Schluß geſtehen, daß bei einem Lehrer von ſolch pädagogiſchem Geſchick und ſolcher rhythmiſchen Straffheit, wie es Herr Bareſel iſt, auch gegen dieſen einzigen bedenklich erſcheinenden Punkt kaum etwas einzuwenden iſt. Dieſe Art müßte aber unbedingt nur erfahrenen Pädagogen vorbehalten bleiben. Die Schüler ſelbſt, die ſich aus Arbeitern, Handwerkern, Büroangeſtellten, kaufmänniſch Tätigen etc. zuſammenſetzen, äußerten ſich mir gegenüber folgendermaßen: Was uns reizt und uns eine unbändige Freude verurſacht, iſt gerade das gemeinſame Üben. Wir haben gar kein Intereſſe daran, ſtundenlang zu Hauſe allein zu üben, oder Einzelunterricht zu nehmen, wir finden Erholung und Reiz nur in der Gemeinſamkeit. Wie andere tanzen und turnen gehen, ſo wollen wir gemeinſam muſizieren. Am ſchönſten iſt das Mitgeriſſenwerden in gemeinſamem Rhythmus. Nicht einer war unter den Schülern, der nicht mit großer Begeiſterung von dieſen Abenden ſprach. Die Abende beſchränken ſich jedoch nicht auf das Klavierſpiel. Einige Abende werden der Einführung in allgemeine muſikaliſche Fragen oder der Erklärung ſpezieller Fragen gewidmet. So wurde den Kurſusteilnehmern die Bedeutung der berühmten Leipziger Motetten in der Thomaskirche in geſchichtlicher und formaler Hinſicht erklärt, ſo daß aus Leuten, die die Motetten nur dem Namen nach kannten, regelmäßige Beſucher wurden. Unter den Schülern befindet ſich ein Klaviertechniker, der einen eigenen Hammermechanismus konſtruiert hat. In eine Kurſusſtunde brachte er dieſen Mechanismus mit und erläuterte ihn den intereſſiert Lauſchenden und Schauenden. Dieſer bisherige Bericht allein ſchon dürfte zeigen, daß erſtens die Sehnſucht vieler Berufstätiger auf eine intenſive Gemeinſchaftsmuſikpflege gerichtet iſt; daß zweitens derartige Kurſe, von erfahrenen Pädagogen abgehalten, weite Kreiſe dem Muſikverſtändnis und Muſikgenuß zuzuführen wohl geeignet ſind; daß drittens durch dieſe Kurſe vielleicht ſogar manches Talent zu einem, wenn auch verſpäteten, intenſiveren Muſikſtudium geführt werden kann. Zwei Kursteilnehmer haben ſich bereits bei Privatmuſiklehrern angemeldet; einer, der allerdings ſchon weiter war, hat ſich am Konſervatorium angemeldet, und ein dritter hat ſich ein Klavier gekauft. Daß nicht wahllos jeder zu dieſen Kurſen zugelaſſen wird, möge man daraus erſehen, daß von den achtzig, die mit begonnen haben, jetzt nach drei Monaten nur noch fünfundzwanzig übriggeblieben ſind, ſo daß alſo fünfundfünfzig als untauglich ausſchieden. Der Ankündigungsdruck: monatliche Kurſe will nur beſagen, daß jeder Schüler ſich nur von Monat zu Monat zu verpflichten braucht, monatlich ſeinen Obolus entrichtet, und monatlich ausgebootet werden kann. Es iſt alſo eine gegenſeitige Verpflichtung nur von Monat zu Monat vorgeſehen. Die jetzigen fünfundzwanzig Kurſiſten erhalten alſo den Unterricht den fünften Monat bereits.

Nach dieſer gründlichen techniſchen Information bat ich die Leitung des Konſervatoriums um eine gemeinſame Beſprechung dieſer Frage. An der Beſprechung nahmen teil: Herr Prof. Daviſſon als Direktor der Anſtalt, die Herren Prof. D. Dr. Straube und Prof. Teichmüller als Senatsmitglieder und Herr Bareſel als Kurſusleiter. Ich gab den Herren zunächſt einen Bericht über die Stellung des

RDTM zu dieser Frage, verlas die „Entschließung des Gesamtvorstandes des RDTM“ aus Nr. 550 der DTZ vom 5. August 1931, die sich in den Händen unserer Ortsgruppenmitglieder Prof. Davisson, Straube und Teichmüller befindet, und bat die Herren, mir ihre Ansicht über diese Frage kundzutun. Prof. Davisson gab mir einen eingehenden Bericht über die Beratungen des Direktoriums, des Senates und des Kuratoriums des Landeskonservatoriums. Nach reiflicher Prüfung der ganzen Angelegenheit ist Herrn Baresel vom Direktorium, Senat und Kuratorium erlaubt worden, zunächst versuchsweise einen derartigen Kursus abzuhalten; Direktorium, Senat und Kuratorium haben in den vier Monaten der bisherigen Kursusdauer den Eindruck gewonnen, daß Herr Baresel die nötige Qualifikation besitzt, um einen solchen Kursus derartig durchzuführen, daß die künstlerische und pädagogische Ehre des Landeskonservatoriums in keiner Weise geschädigt, die wirtschaftliche Seite des freien Musiklehrerstandes in keiner Weise benachteiligt, dafür aber Kreise, die der praktischen Musikpflege bisher fern standen, auf kunstwürdige und doch interessante Weise näher an die Musik herangebracht werden. Direktorium, Senat und Kuratorium finden somit keinen Grund, diese Kurse nicht weiterbestehen zu lassen. Bedeutung wird der Erklärung der Kursisten beigelegt, daß der Name des Landeskonservatoriums für die Kursisten eine Bürgschaft bedeute, daß sie nicht das Opfer eines Charlatans würden. Die Kurse werden auch fernerhin vom Direktorium künstlerisch überwacht, so daß eine Ausartung in irgendeiner Hinsicht, die bei dem jetzigen Kursusleiter sowieso ausgeschlossen ist, auch in Zukunft unmöglich eintreten kann. Auch die Regelung der Preisfrage ist so getroffen, daß sie mit den vom RDTM aufgestellten Richtlinien übereinstimmt: Es entfällt auf jede einzelne Stunde ein Honorar von RM. 5.—.

Ein Grund zu einem Einschreiten liegt darum für unseren Reichsverband nicht vor.

Mit besten kollegialen Grüßen Ihr ergebener

gez. Prof. Jos. Achtélik.

Kampf um Preußen.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Eine Welle nationaler Gesundung durchflutet unser Musikleben. Aufräumungsarbeiten beginnen, in den verantwortlichen Stellen machen unfähige und mißliebige Köpfe mehr und mehr maßgeblichen, bewußt deutschbetonten Führern des musikpolitischen Lebens Platz. Noch aber hat die Welle nicht jenen Hort preußischer Musikpolitik ergriffen, der für das weitere Schicksal preußischer Musikpflege von entscheidender Bedeutung ist: Das Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung.

Das instinktive Gefühl des Kulturpolitikers für bevorstehende Witterungsumschläge macht sich in einer gewissen Nervosität der Tagespresse bemerkbar. Die Zahl der Vorschläge über eine Neuorganisation der Musikkultur steigt beständig. In der „Deutschen Allgemeinen Zeitung“ stellt Dr. Heinz Pringsheim eine Reihe von „Musikpolitischen Wünschen“ auf, die Beachtung verdienen. Nämlich: Befreiung des Musiklebens aus den Fesseln parteipolitischer Bindungen, Reform des Schulmusikunterrichts, Revision auch des Privatmusikunterrichtes und Aufhebung jenes bekannten preußischen Erlasses über den Privatmusikunterricht, dessen Rechtsgültigkeit noch heute nicht feststehen soll, Beseitigung der „Volksmusikschulen“ (besser: ihre Umwandlung in „Singeschulen“ nach dem Muster der Greinerschen Singschule in Augsburg, deren Leiter mit einer Reorganisation zu beauftragen wäre, Abschaffung des Instrumentalunterrichtes an diesen Instituten), endlich: Unterstützung des Privatmusiklehrertums und staatliche Förderung des ernsthaften Liebhabermusizierens.

Bezeichnend für die Nervosität der Zeit ist jene merkwürdige Versammlung, die unlängst in der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer stattfand unter Beteiligung von Vertretern musikalischer Berufsverbände, sowie einiger Organisationen des Schrifttums und der bildenden Künstler. Es galt, gewissen Gerüchten entgegenzutreten, die von einer Auflösung der Kunstabteilung im Kultusministerium und einer Übernahme dieser Abteilung durch — man höre und staune — das Reichswehrministerium oder das Reichsinnenministerium wissen wollten. Selbstverständlich ließ das Dementi der Regierung über diese Auflösungsgerüchte nicht lange auf sich warten (wer hätte auch daran gezweifelt?). Ob es sich aber hierbei in Wahrheit um eine allgemeine kul-

turpolitische Aktion gehandelt hat oder aber nur — um ein Stützungsmanöver zugunsten des Herrn Ministerialrats Leo Kestenberg, dürfte etwas zweifelhaft erscheinen. Zumal da die Haupttriebfeder dieser Aktion, der Vorsitzende des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler, Arnold Ebel, sich ja wohl darüber klar sein dürfte, was er an seinem hohen Gönner Kestenberg verlieren würde. So schreibt beispielsweise der „Berliner Lokalanzeiger": „Stellen wir nur in Kürze fest, um was es bei dieser Aktion in Wirklichkeit geht: nicht so sehr um die Kunstabteilung selbst als vielmehr um die Stützung der Kestenberg und Genossen! ... Um ihn zu halten, zeigt man sich mit einem Eifer um die staatliche Kunstpflege besorgt, der bei einer weniger sympathischen Führung der Kunstabteilung wohl kaum an den Tag getreten wäre. Und man hat Uneingeweihte gefunden, die bei der Parole ‚Kulturbelange' als Sekundanten dienen zu müssen glaubten, einer Parole, die aber in Wahrheit durchaus im Gegensatz zu der Forderung nach nationaler Kultur steht."

Nunmehr ist wieder ein Stillstand eingetreten — und das große Rätselraten um die Kunstabteilung des Kultusministeriums kann seinen Fortgang nehmen. Es dürfte nicht leicht sein, die geeignete Persönlichkeit für den Posten Kestenbergs namhaft zu machen, obgleich die Zahl der Kandidaten, die von verschiedenen Parteien und Organisationen aufgestellt werden, von Tag zu Tag zunimmt. Es sind kluge Köpfe unter den Bewerbern. Selbstverständlich scheiden diejenigen von vornherein aus, die einseitige berufliche Interessen als Intendanten, Theaterfachleute usw. verfolgen. Was wir brauchen, das ist eine universal orientierte, erfahrene Führerpersönlichkeit — und vor allem: ein Charakter!

Vom Tiefstand der deutschen Musikkritik.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Es verdient als zeitgeschichtliches Dokument für kommende Generationen immer wieder in Erinnerung gebracht zu werden, in welch schamloser Weise jede Wagner-Première in der Linkspresse zu demagogischen Hetzereien ausgeschlachtet wird. Die Musikkritik des Jahres 1932 ist in einer Weise parteipolitisch verseucht, daß das Normalmaß anständiger Gesinnung nicht im entferntesten erreicht wird. Einige „Stilblüten" aus einer Besprechung der „Siegfried"-Neuinszenierung in der Zeitung „Berlin am Morgen": „Zahlreiche eitle Posituren", „verlogene Ausmalung teutscher Heldentugenden", „wahres Panoptikum des Betruges, der List und brutalen Gewalt", „Der Rassenfanatismus, das „vorbildliche" Germanentum, das Herrenmenschentum der Wagner-Stoffe ist es, das wir hier neu erlernen sollen". Und natürlich darf in diesem Zusammenhang auch das Märchen von Wagners jüdischer Abkunft nicht fehlen. — Absoluter Tiefstand „deutscher" Musikkritik!!

Man begrüßt es mit aufrichtiger Freude, wenn ein Musiker den Mut findet, die Schädlinge unserer Musikkultur schonunglos an den Pranger zu stellen, wie z. B. GMD Leopold Reichwein. Man lese nach, wie er mit den „Gazetten-Kritikern" abrechnet, die er für das schädliche Modewesen in der Kunst verantwortlich macht: „Der ehrliche Kritiker, wie gesagt, rechnet sich zum Publikum, dessen Elite er sozusagen vorstellt. Der falsche, der Gazettenkritiker, drängt sich ein zwischen Künstler und Publikum wie ein Dieb in der Nacht, stiehlt dem Künstler sein Publikum, dem Publikum seine naive Freude an der Kunst. Was er anfaßt, verdirbt, besudelt, vergiftet er; auch da, wo er lobt, wo er zu bewundern vorgibt: Man sehe nur manche ‚moderne', im Gazettenstil geschriebene Musiker-Biographie! Und alles, jede große Künstler-Persönlichkeit, jede geniale Neuerung wird zur Modeerscheinung erniedrigt und dann als Modekonjunktur ausgenutzt! Aus der herrlichen deutschen Kunst wird ein Modeladen gemacht, in dem das jeweils Neueste als ‚interessant' angepriesen, das Bedeutendste ganz ebenso wie das Nichtigste behandelt wird, wenn es nur neu ist: Vor fünfzig Jahren Wagner, vor fünfundzwanzig Jahren Mahler, heute Krenek und Weill! Tiefer geht's nun nicht mehr!"

Randglossen zum Musikleben.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Deutsches Musikleben in Südwestafrika. Die deutschen Siedler in unseren früheren Kolonien haben mit der Liebe zur alten Heimat auch den Sinn für deutsche Musik in ihren Herzen bewahrt. Im Vordergrunde steht selbstverständlich das Chorwesen. Was für ein Idealismus, was für eine Selbstlosigkeit gehört dazu, bei den stundenweiten Entfernungen der einzelnen Ansiedlungen voneinander die nötige Probentätigkeit aufrecht zu halten! Deutsche Chorsänger, die sich bei uns über die Pflichten des vorgeschriebenen Probenbesuches beklagen, sollten sich an unseren afrikanischen Brüdern ein Beispiel nehmen!

Der Auslandsdeutsche (Stuttgart) veröffentlichte unlängst eine Zuschrift aus Windhuk, die eine kurze Aufstellung der dortigen konzertierenden Körperschaften enthält. Demnach ist das musikalische Leben am vielseitigsten in den Hauptplätzen Windhuk und Swakopmund. Die Swakopmunder Singschar wird von W. Stache geleitet, der auch Singwochen abhält. Ein vorzüglicher Organist, Studienassessor Dr. Boß, hat das Arnold Schad-Orchester wieder ins Leben gerufen, das sich mit einem wohlgelungenen „Wiener Abend" einführte. In diesem Jahre feiert der Windhuker Männergesangverein sein 25jähriges Bestehen. Die Vereinigung Windhuker Musikfreunde veranstaltet im Verlauf des Jahres vier große Orchesterkonzerte, darunter einen Mozartabend. Der „Freiwillige Kirchenchor Windhuk" bereichert das Musikleben durch Vorträge von Bach-Motetten und Aufführungen zeitgenössischer Tonsetzer. Eine besondere Freude bedeutet es, wenn sich Konzertkünstler in der dortigen Gegend niederlassen. So konzertierten beispielsweise die einheimischen Solisten Fred van Werkhoven (Klavier) und Paul Richter (Violine). Und der kleine Bericht schließt: „Mit Freuden kann festgestellt werden, daß die nichtdeutsche Bevölkerung an allen musikalischen Veranstaltungen, die zum allergrößten Teile von den Deutschen in Windhuk ausgehen, regsten Anteil nimmt, so daß es hier wohl auf keinem Gebiete ein so schönes und gutes Zusammenarbeiten gibt, wie auf dem der Musik."

Amerika liebt deutsche Musik. Im letzten Jahre erreichte Richard Wagner in den Vereinigten Staaten eine Rekordziffer der Aufführungen. Daß Wagner nirgends so geschätzt wird wie in Amerika, bestätigt eine kleine Anfrage, die das „Neue Wiener Journal" bei bekannten Künstlern veranstaltete. Michael Bohnen erklärt, „daß die Amerikaner immer wieder hingerissen und erfüllt werden von der kraftvollen Gewalt dieses Genies". Delia Reinhardt rühmt das erstaunliche Verständnis, das in Südamerika gerade dem „Tristan" entgegengebracht wird. Und als man im Teatre Colon zu Buenos Aires aus verwaltungstechnischen Gründen die „Götterdämmerung" in einer neuen Ring-Inszenierung streichen wollte, sei ein Entrüstungssturm ausgebrochen. Die Liedersängerin Sigrid Onegin ist von dem Einfluß des deutschen Liedes auf den Amerikaner begeistert. Atonale Musik wird weniger geschätzt, aber Hugo Wolf, Schubert und Schumann seien im Konzertsaal heimisch. In allen 42 Staaten der Union finden deutsche Lieder die dankbarsten und verständnisvollsten Zuhörer.

Hermann Scherchen als politischer Agitator. Der aus Königsberg vertriebene Generalmusikdirektor Hermann Scherchen führt heute nur noch ein flüchtiges und unstetes Leben. Neuerdings betätigt er sich als Musikpolitiker kommunistischer Richtung. U. a. dirigierte er ein Arbeiterkonzert, um — laut „Hamburger Echo" — die Arbeiterschaft „nach seinen Kräften im Wahlkampf zu unterstützen". Das Programm enthielt z. B.: „Der Weckruf", eine „Fanfare der Revolution", die „Internationale", den „Russischen Trauermarsch" und den „Rotgardistenmarsch", gesetzt von Scherchen höchstpersönlich, und zum Schluß den Marsch der sogenannten „Eisernen Front". Man wird daran gut tun, sich diese Heldenstückchen sowjetrussischer Kulturmacher einzuprägen....

Volkslied und Arbeitslosigkeit. Einen ungewöhnlichen Zusammenhang zwischen Volkslied und Arbeitslosigkeit enthüllt die Mitteilung, daß ein stellungsloser Sägearbeiter in

Süddeutschland aus eigenem Antrieb von Haus zu Haus, von Hof zu Hof wandert, um Volkslieder und Volksgebräuche zu sammeln und der das Erlernte auf seinen Fahrten wieder an andere Volkskreise weitergibt, um die musikalischen Schätze des Volkes lebendig zu erhalten. Durch Übertragungen des Bayerischen Rundfunks hat die Musikwelt Kenntnis von diesem Sammeleifer eines Mannes erhalten, dessen Tätigkeit um so höher einzuschätzen ist, als es sich ja um keine studierte Persönlichkeit handelt, sondern um einen ganz einfachen Mann aus dem Volke, der in schwieliger Faust einen frischen Strauß von Volksliedern durch die Lande trägt. Sein Name Paul Friedl möge sich unserem Gedächtnis einprägen!

Die Fantasielosigkeit des Kindes. Zu den bedauerlichsten Zeiterscheinungen gehört das Bestreben, die kindliche Fantasie auszuschalten und das Kindergemüt zu ernüchtern in einer mehr oder minder rücksichtslosen Anpassung an die Zeit. Wie leer und öde muß das Gemüt derjenigen Kinder beschaffen sein, die unlängst bei einer Schüleraufführung der „Freien Weltlichen Schule" im Berliner Zentralinstitut begeistert im Chore sangen: „Wir wollen auf die Straße gehn, wir müssen doch die Zeit verstehn: die Zeit ist Rhythmus, Energie." Oder gar: „Fort mit dem ollen Märchenkrempel!" Muß man eine solche Jugend nicht bedauern, die um ihre Illusionen betrogen wird, und gehört nicht ein bedeutendes Maß von Verantwortungslosigkeit dazu, die Jugend in einem derart krassen und nüchternen Realismus aufwachsen zu lassen?

Buntes Allerlei.

Bekanntlich hat Carl Maria von Weber zum fünfzigjährigen Regierungsjubiläum Friedrich August I. die „Jubel-Ouvertüre" komponiert, die zum Schluß in die Kaiserhymne ausklingt. Es ist bezeichnend, daß heutigen Tages niemand den Mut besitzt, das Werk in seiner Originalgestalt aufzuführen. Es gibt zahlreiche Überarbeitungen des Schlusses. Da hört man beispielsweise den Choral „Lobet den Herrn" oder kürzlich — laut „Hamburger Nachrichten" im ersten Konzert der Musikhalle „Deutschland, Deutschland über alles". Ist es nicht beschämend, daß wir noch immer nicht eine rein künstlerische Einstellung zu Meisterwerken der Schöpfung gefunden haben? Daß wir hinter jedem Kunstprodukt politische Momente wittern? Oder gefährdet die in kunstreiner Form verarbeitete Hymne „Heil dir im Siegerkranz" vielleicht die Republik? Ständen wir heute wirklich so überlegen und unantastbar über den Regierungserscheinungen der Vorkriegszeit, dann hätte man alle Ursache, über solche „Kleinigkeiten" wie die künstlerische Verwendung der Kaiserhymne großzügig hinwegzugehen. Aber so . . .

In der Tat. Sehr verdächtig . . .

* * *

Das übelste Attentat auf den musikalischen Geschmack vollführt die Regie in dem jüngsten Nero-Film „Die Tänzerin von Sansfouci". Hier wird zum ersten Male Johann Sebastian Bach in eigener Person gelegentlich seines Besuches bei Friedrich dem Großen auf die Leinewand gebracht. Und was spielt er? Ein widerlich parfümiertes, schlecht imitiertes Rokokomenuettchen aus der Feder von Mark Roland, dessen Komponisteneitelkeit anscheinend so große Dimensionen angenommen hat, daß er anstelle der einzig berechtigten Bachschen Originalmusik dem Meister eine musikalische Fälschung in die Schuhe schiebt. Daß in diesem Film des 18. Jahrhunderts sogar der Schlagertyp des 20. Jahrhunderts Verwendung findet, fällt kaum noch ins Gewicht. Nächstens werden die alten Germanen Negertänze vollführen mit Jazzbegleitung.

Wo bleiben angesichts dieses musikalischen Volksbetruges die Herren Filmzensoren? Was sagen hierzu die musikalischen Fachberater der Filmgesellschaften? Haben sie kein Verständnis für einen derartigen Unfug? Es ist dringend notwendig, daß diesem stillosen Treiben Einhalt geboten wird. Wir protestieren dagegen, daß der Film niederreißt, was musikerzieherische Arbeit im Volke mühsam aufbaut.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Wieniawski: „König als Geliebter", Oper (Warschau).

Erkki Melartin: „Die blaue Perle", finnisches Ballett (Helsingfors).

Eugen d'Albert: „Mr. Wu", Oper, vollendet von Leo Blech (Dresden).

Konzertwerke:

Hermann Grabner: Hymnus „Christ ist erstanden" (Leipzig).

Franz Liszt: „Via crucis" (unveröffentlicht), für Soli, Chor, Orgel, Soloinstrumente (Dresden).

Rud. Moser: Tripelkonzert f. Violine, Bratsche, Violoncello u. Streichorch. (Zürich).

Heinz Bongartz: Streichquartett op. 16 (Gotha, 24. Sept.).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Tschaikowsky: „Die goldenen Schuhe" (Mannheimer Nationaltheater).

Konzertwerke:

Willy Spilling: Streichtrio;

Karl Höller: Violinkonzert, und

Karl Schäfer: „Die Sündflut", Kantate (Nürnberg).

Siegfried Kallenberg: Sinfonietta für Kammerorchester (November, München, unter Leitung von Adolf Mennerich).

Gerh. F. Wehle: „Der ewige Ochse", musikalische Satire f. Chor u. Orch. (Nov., Berlin).

Nathanael Berg: Konzert f. Klav. u. Orch., und

Heinrich Bienstock: Nachgelassene Sinfonie (Straßburg).

Hans Wiltberger: Rondo f. Streichorchester;

Otto Andreas Köhler: Konzert für Soloviolinc, Streichorchester, Orgel und Pauken, und

Paul Wibral: Marianische Antiphon f. 8st. gem. Chor u. gr. Orchester (Gelsenkirchen).

Hermann Wunsch: „Fest auf Monbijou", Suite für kleines Orchester (Bonn).

W. von Baußnern: Passacaglia mit Fuge (München).

Hans Pfitzner: Sinfonie nach dem Streichquartett cis-moll (Augsburg, unter Lindemann).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN.

Die Tagung des REICHSVERBANDES DEUTSCHER TONKÜNSTLER u. MUSIKLEHRER zu Hannover (1.—3. Okt. 1932).

Von Dr. Ludwig Unterholzner, Hannover.

Es hat den Anschein, als hätte die Bedrohung der Kunst durch die wirtschaftliche und politische Not dieser Tage die Musikerschaft entschiedener wachgerüttelt, ihre Interessen wahrzunehmen und die Allgemeinheit von der Notwendigkeit der Kunstpflege zu überzeugen. Denn entgegen allen Befürchtungen hat die diesjährige, vom 1. bis 3. Oktober in Hannover abgehaltene Hauptversammlung des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer — wahrhaft in eine Sorgenzeit gefallen — doch eine starke Teilnahme aus allen Teilen des Reiches gefunden. Freilich, noch nie auch war es um die sozialen und künstlerischen Interessen des Musikerstandes so schlecht bestellt wie in diesem Augenblick. Selbst an den staatlich festbesoldeten Schulmusikern beginnt sich infolge der Notverordnungen jenes Schickfal zu erfüllen, von dem die freie Privatmusiklehrerschaft schon so lange betroffen ist. Es versteht sich von selbst, daß die allgemeine Volksmusikkultur in hohem Grad von der Pflege der Musik an den Schulen abhängig ist. So erfordert es das kulturelle Interesse, von sozialen Gründen ganz abgesehen, daß eine möglichst weitgehende Durchführung der von der Regierung ausgearbeiteten Musiklehrpläne wieder angebahnt werden muß. Gering genug wie die Aussichten auf einen Erfolg dieser selbstverständlichen Bestrebungen sind, erheben sich unter den Privatmusiklehrern doch bereits wieder Stimmen, man möge die staatliche Regelung der Musikunterrichtsverhältnisse als eine „revolutionäre Nachkriegserscheinung" — was sie, bereits seit der Jahrhundertwende angebahnt, natürlich nicht ist — überhaupt aufgeben. Die finanzielle Rivalität zwischen Privat- und Schulmusiklehrern, oder doch die Furcht vor ihr, macht sich in dieser Weise geltend. Hier Aufklärung zu schaffen, unternahmen Dr. Maria Therese Schmücker mit ihrem Vortrag über das Verhältnis des Privatmusiklehrers zur Schulmusik und Prof. Dr. H. J. Moser mit seinen schon vom Züricher Musikfest her ungefähr bekannten und in dieser Nummer der ZFM wörtlich wiedergegebenen Ausführungen zu dem Thema „Die Schulmusik im Dienste des deutschen Musiklebens".

Der interessanten und instruktiven Erörterung dieses speziellen Fragenkreises gegenüber behauptete der Festvortrag „Künstlerische Kultur und tägliches Brot“ von Prof. H. W. v. Waltershausen wohl noch eine umfassendere und grundsätzlichere Bedeutung. Zudem bedarf es keines Hinweises auf die brennende Aktualität des Problemes, dem er galt. In einer Zeit, in der selbst Krankenhäuser und Forschungsinstitute vielfache Einschränkungen erleiden, begreifen die Massen des Volkes nicht willig die Ausgaben für die Theater, Orchester, Kunstschulen und ähnliche Einrichtungen. Indes erhebt sich die Frage, ob „das Leben des Menschen ohne Kunst, und zwar im allerweitesten Sinne, überhaupt möglich ist“. Der unstillbare, faustische Trieb des Menschen, der ihn für seine Ziele nur im Fernsten, Unwirklichen Erfüllung finden läßt, wird sich nie mit dem Tatsächlichen allein zufrieden geben. Ja, subjektiv wäre dem Menschen das Leben unerträglich, wenn ihm nicht die Fähigkeit gegeben wäre, Unwirkliches in sich wirklich werden zu lassen. Darin liegt — nicht nur von Künstlern, sondern auch von Staatsmännern (Napoleon) erkannt — die ungeheure Bedeutung der Phantasie. Ihr Spiel befreit von den Unzulänglichkeiten der physischen Tatsachen und führt über sie hinaus ins Metaphysische, in dessen Bereich die Einzelerlebnisse gereinigt, typisiert und allgemein-bedeutend werden. Und gerade Deutschland ist das Land der höchstgesteigerten Phantasietätigkeit, die nicht nur den eigenen Lebensraum vollkommen erfüllt, sondern das Phantasieleben der ganzen Welt umfaßt. Diese Veranlagung des deutschen Volkes muß in seiner innersten Natur ihren Grund haben, und man wird nicht anders glauben können, als daß Deutschland ohne die Befreiung und Einigung seiner vielgeteilten und widerspruchsvollen geistigen Kräfte in der Phantasiearbeit geradezu explosive Entwicklungsvorgänge durchmachen müßte. So ist der ungeheure Kunstbetätigungsdrang, der Deutschland beherrscht — von seinen Männerchören bis zur nationalen Bühnen-Festspielkunst —, durchaus notwendig, und eine rigorose Einschränkung des Nachwuchses im Musikerstand — aus sozialen Sorgen oft in Erwägung gezogen — bedeutete vielleicht eine Operation, die dem Volksganzen eher Schaden als Nutzen brächte.

In den musikalischen Aufführungen, die die Tagung umrahmten, sprach sich vorherrschend ein bewahrender Geist aus. Ja, insgesamt kann man wohl sagen, daß die ruhige und gemäßigte Haltung, die dem Hannoverschen Musikleben eigen ist, in den Programmen wieder anzutreffen war. Der genius loci hat der Tagung sichtbar seinen Stempel aufgedrückt. Indes hat man ja allenthalben eingesehen, daß es wichtiger ist, das Wertvolle aus der neueren Produktion herauszuheben und durchzusetzen, als immer nur neue Talente zu suchen. Schon das Züricher Musikfest dieses Jahres stand, selbst unter der Zustimmung gewerbsmäßiger Fortschrittler, in diesem Zeichen. So mochte man es doch gut heißen, wenn eine Reihe bereits anderswo gehörter Werke die Vortragsfolgen dieser Tonkünstler-Tagung zierten, obgleich die Jury in dieser Hinsicht sehr weit gegangen ist. Von den Werken selbst sind herauszugreifen die „Bläsersuite“ von Hans Sachße, eine kunstvolle und stimmungsreiche, gelegentlich etwas dickflüssig kontrapunktierte, aber thematisch recht klar gestaltete Komposition, die in dem Satz über das Volkslied „Armes Brüderlein“ einen schönen Höhepunkt erreicht. In die Wiedergabe teilten sich Kammermusiker des Hannoverschen Opernhaus-Orchesters, mit viel Sorgfalt im Zusammenspiel, aber einer weniger fein nuancierten Tonkultur. Weiterhin die „Kammermusik II“ für Trompete, Altsaxophon und Fagott von Ernst-Lothar v. Knorr, die wie ein in das Programm eingeschmuggelter Scherzartikel anmuten konnte, aber doch, trotz ihrer prononcierten Klanggestalt und der Anregungen, die sie von der Tanzmusik entgegennahm, als moderne Studie über den dreistimmigen Satz ernst zu nehmen ist. Dann Edmund v. Borcks in seiner Selbständigkeit sozusagen entschlossen geformtes „Konzert für Altsaxophon und Orchester“, in dem das seit der Inflations-Schlagermusik übel beleumundete Instrument mit Geschick und Verständnis für seine tonliche und technische Eigenart zur Würde eines Konzert-Soloinstrumentes erhoben ist. Von den Orchester-Werken sind zu nennen: Emil Nikolaus v. Rezniceks zwar episch breit aber plastisch bildkräftige, virtuos und reif geformte „Raskolnikoff-Ouverturen-Phantasie“; und Max Trapps „Divertimento für Kammerorchester“, ein ungemein klares und durchsichtiges Destillat köstlicher Reize; schließlich auch noch Gernot Klußmanns „Epilog zu einer antiken Tragödie“. In seinem ersten Teil ist die Stimmung einer schmerzgetroffenen, wunden Seele, wenn auch mit bekannten Schrekerschen Farben, gut getroffen. Auch die leidenschaftlichen Ballungen des Mittelteiles sind von starker Wirkung, wenngleich sich nicht alle ihre kontrapunktischen Künste unmittelbar mitteilen. Die Aufnahme all dieser Werke war freundlich, teilweise auch begeistert. Über H. Erpfs „Cäcilienkantate“ hingegen, die der Philharmonische Chor und das Orchester des Städt. Konservatoriums unter der umsichtigen und gewissenhaften Leitung

von W. Höhn zu einer sehr sauberen, aber nicht ganz überzeugenden Aufführung brachten, gingen die Meinungen erheblich weit auseinander. Immerhin verrät sie in vielem den kultivierten und suchenden Geist ihres Schöpfers, wenn auch ihr Satz eine sorgfältigere Durcharbeitung erfordert hätte und manche harte Überschneidung der Stimmen und allzu großlinige Ausbeutung des Prinzips der Durchgangstöne weniger dem inneren Ausdruck entsprungen sein mochte, als dem Drang das Ganze modern zu färben. Endlich vervollständigten noch Walter Courvoisiers melodisch und harmonisch fein geschliffene „Marienlieder", und die „Lieder des Glücks" von Joseph Haas — meisterhafte und aquarellfrische Stimmungsbilder —, „Drei Balladen", mit denen man Hugo Kauns Gedächtnis zu ehren vermeinte, und das in den Spuren von Brahms verbleibende „Klavier-Quartett in c-moll" von Theodor Blumer, die Reihe der nicht mehr unbekannten Werke.

An Uraufführungen wurden geboten: „Bibelworte" für Altsolo, Fagott und Streichorchester, ein sympathisch verinnerlichter Satz des hannoverschen Organisten Albert Barkhausen; ein „Konzert für Violine und Orchester" von Hanns Klaus Langer, in dem sich romantische und sachlich-moderne Züge mischen. Inhalt und Form seiner drei Sätze lassen ein ursprüngliches, von der Verantwortung für jede Not erfülltes Temperament erkennen. Stefan Frenkel war dem Werk ein nicht allein technisch überlegener, sondern auch in der Art des Empfindens gleichgestimmter Interpret. Und endlich „Vier Klavierstücke" von Max von Schillings. Sie zeigen den Komponisten der „Mona Lisa" und des „Pfeifertags" auf neuen Wegen, wenngleich nicht auf solchen nach neuen Zielen. Ihrem lockeren und durchlüfteten Satz, von den Impressionisten zurück bis Schumann angeregt, sind die zarten Tinten verschwimmender und verhallender Akkorde ebenso eigen wie barocke, mit interessanten Dissonanzen gewürzte Bewegungsimpulse. Insgesamt jedoch muten sie doch in ihrer Geschmeidigkeit und Eleganz etwas unpersönlich an. Trotzdem erspielte ihnen Wilhelm Kempff einen stürmischen Erfolg.

Das Opernhaus bot den Tagungsteilnehmern eine Festaufführung der im vorigen Jahr hier uraufgeführten Oper „Der Freikorporal" von Georg Vollerthun. Aus den dramaturgischen Schwächen und dem undurchsichtigen Bau ihres von Rudolf Lothar geschriebenen Librettos mag es erklärt werden, daß ihr von den kritisch aufmerksamen Tagungsteilnehmern nicht ganz der laute Beifall gezollt wurde, der ihre hiesigen Aufführungen bisher begleitet hat. Um so mehr ist auf die Werte der Opernpartitur hinzuweisen. Wohl ist ihre Abhängigkeit vom Impressionismus, der Neuromantik und vor allem von Richard Strauß mühelos zu erkennen. Doch die Frische und Lebendigkeit, nicht nur Redseligkeit, die in dieser etwas geräuschvoll instrumentierten, aber rhythmisch kraft- und effektvollen Musik leben, sind heute schon fast eine Seltenheit geworden. In ihr dokumentiert sich unzweifelhaft eine Vollblutmusikantennatur. Zudem überrascht das Werk mit einigen einprägsamen leider nicht immer scharf konturiert fortentwickelten Melodien. Und endlich fordert die Souveränität, mit der der verwirrend reiche Kontrapunkt an Geschehnissen aus einem stark realistischen Vorstellungsvermögen gestaltet ist, durchaus Achtung.

Von den Wiedergaben sowohl dieser ausgezeichnet besetzten und spielleiterisch sorgfältigst betreuten Oper wie der Orchester- und Kammermusik-Werke empfing man die besten Eindrücke vom hannoverschen Musikleben. Vor allem ist die rhythmisch wohl diszipliniert, nur im Klanglichen etwas starre Leistung des Opernhaus-Orchesters unter der hingebenden und überaus gewissenhaften, freilich im Dynamischen gelegentlich etwas unbekümmerten und nicht immer sehr elastischen Leitung von GMD Rudolf Krasselt zu rühmen. Dann aber war auch der Anteil, der hannoverschen Solisten an den Aufführungen zukam, nicht unbedeutend. Zu nennen sind Clara Spitta, Margarete Bölling und Margarete Isenberg als Pianistinnen, Willy Palmedo als Geiger und Eleanor Day als Solocellistin. Endlich ist noch Kammersängerin Lula Mysz-Gmeiner, Kammersänger Albert Fischer und dem virtuosen Saxophonisten Sigurd Rascher für ihre hervorragende Mitwirkung zu danken.

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 2. Sept.: Joh. Pachelbel: Ciaconna f-moll (vorgetr. v. G. Ramin). — Sethus Calvisius: „Unser Leben währet siebzig Jahr", Mot. f. 2 Ch. — Ludwig Senfl: „Da Jakob nun das Kleid ansah", f. 5st. gem. Ch. — Jacobus Arcadelt: „Jesu, komm doch selbst zu mir", f. 4st. Chor. — H. L. Hasler: „Pater noster" f. 2 Ch.

Freitag, 9. Sept.: G. Raphael: Variationen über den Basso continuo von J. S. Bachs Orgelchoral „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" op. 27 (vorgetr. v. Friedrich Högner). — Günter Raphael: „Vom jüngsten Gericht" f. gem. Ch. a cappella.

Freitag, 16. Sept.: J. S. Bach: Präludium und Fuge h-moll (vorgetr. v. Günther Ramin). — J. S. Bach: „Jesu, meine Freude", Motette f. 5st. Ch. — J. S. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied", Mot. f. 2 Ch.

Sonnabend, 17. Sept.: (Festmotette zur Hundertjahrfeier d. Gust.-Adolf-Vereins.) J. S. Bach: Präludium und Fuge h-moll (vorgetr. v. G. Ramin). — J. S. Bach: „Jesu, meine Freude", Motette f. 5st. Ch. — J. S. Bach: Fantasia sopra „Komm, heil'ger Geist, Herre Gott". — J. S. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied", Mot. f. 2 Ch. — J. S. Bach: Toccata F-dur.

Freitag, 23. Sept.: Herm. Grabner: Orgelhymnus „Christ ist erstanden", vorgetr. von G. Ramin (Urauff.). — Karl Hasse: „Das deutsche Sanktus" f. 2 Ch., 8st. (Erstauff.). — H. Schütz: Festgesang f. 2 Ch.

Freitag, 30. Sept.: Samuel Scheidt: Fantasia (vorgetr. v. G. Ramin). — Sethus Calvisius: „Unser Leben währet siebzig Jahre", Mot. f. 2 Ch. — J. H. Schein: „O Domine", Mot. f. 6st. Ch. — Joh. Eccard: „Maria wallt zum Heiligtum" f. 5st. Ch. — Jac. Gallus: „Heilig" f. 2 Ch.

CHEMNITZ. Der wirtschaftliche Niedergang ist schuld daran, daß in unserem Konzertleben nicht alle „Blütenträume reiften", nicht alle Verheißungen erfüllt wurden. Trotzdem bot aber auch die zweite Hälfte der Spielzeit eine Menge wertvoller und wohlgelungener Veranstaltungen. So brachten die Kirchenchöre sämtlicher Chemnitzer Gemeinden unter ihren Kantoren in einem großangelegten Zyklus von sieben Abenden Meisterwerke evangelischer Kirchenmusik aus vier Jahrhunderten (Orgel- und Chormusik) zu Gehör. Von Ludwig Senfl bis zu Arnold Mendelssohn und Kaminski fehlte kaum ein bedeutender Name; daß Philipp Dulichius (als geborener Chemnitzer), Heinrich Schütz und der Familie Bach eine bevorzugte Stellung eingeräumt wurde, versteht sich von selbst. Die Ausführung der Orgel- und Chorwerke stand dank der Künstlerschaft der Organisten und des vielseitigen Könnens der Kirchenchöre auf bedeutender Höhe. Als berufener Bach-Spieler gab Hans Hartung sein Bestes in seinen Orgelabenden; den Karfreitag feierte er mit der Aufführung der Hohen Messe. Mit dem Pauli-Kirchenchor führte Kantor Geilsdorf die „Schöpfung", mit dem Beamtengesangverein die „Jahreszeiten" auf. Orgelabende veranstalteten wieder Eugen Richter und Ewald Siegert, dieser mit bedeutsamen eigenen Werken.

Die Städtische Kapelle trat mit drei Opernhaus- und zwei Kammerkonzerten unter vier (!) Dirigenten hervor. Der Düsseldorfer GMD Weisbach glaubte mit Mossolows „Eisengießerei", einer seelenlosen rhythmischen Geräuschballung, in unserer Industriestadt besonderes Interesse zu erwecken — natürlich eine verfehlte Spekulation! Dagegen war man ihm für den selten gehörten „Sinfonischen-Prolog" Regers und Tschaikowskys e-moll-Sinfonie dankbar. Ganz herrlich spielte der hervorragende Cellist Feuermann Haydns D-dur-Konzert. Im 5. Opernhauskonzert stellte Weisbach Vivaldis a-moll-Konzert für 4 Geigen der Bachschen Bearbeitung für 4 Cembali gegenüber, eine Kunsttat, die hauptsächlich durch das Entgegenkommen des Herstellers der Neupert-Cembali ermöglicht wurde. Eine ungedruckte Haydn-Sinfonie in C-dur und Bruckners „Siebente" vervollständigten das Programm. Im 4. Opernhauskonzert lernten wir den Essener Musikdirektor Fiedler als einen prächtigen Vertreter der guten alten Dirigentenschule kennen, eine frische, temperamentvolle Musikantennatur, die sich dem Kunstwerke unterordnet und nicht eigenmächtig hineindeutet. Darum packte Fiedler mit der geistig und klanglich bedeutenden Wiedergabe der d-moll-Sinfonie Schumanns und der e-moll-Sinfonie von Brahms. Das erste Kammerkonzert baute KM Kitzinger auf dem Dreiklang Bach (1. Brandenburgisches Konzert) — Händel (Arien) — Mozart (Violinkonzert D-dur) auf; das zweite gestaltete KM Egelkraut als eine würdige Haydn-Feier aus, an deren Anfang eine tief durchdachte Ansprache Prof. Mayerhoffs, an deren Ende die klangfeine Wiedergabe der Sinfonie mit dem Paukenschlag stand.

Ein Zeichen der Zeit war es, daß die Volksbühne statt der drei nachweihnachtlichen Sinfoniekonzerte mit der Dresdner Philharmonie nur zwei geben konnte, in deren ersten GMD Scheinpflug seine impressionistische Landschaftsspiegelung „Worpswede", Schumanns „Rheinische Sinfonie", Strauß' „Bürger-Edelmann-Suite" und Webers Konzertstück f-moll (mit Ella Stockhausen am Klavier) vermittelte. Im zweiten Konzert bestätigte Fritz Busch mit der farbenschillernden Wiedergabe der „Böcklin-Suite" seinen Ruf als Reger-Interpret. Ebenso beglückend war seine Darbietung der Haydn-Sinfonie „Die Uhr" und der 3. Bruckner-Sinfonie. — Auch der Bühnen-Volksbund mußte ein geplantes Sinfoniekon-

zert (unter Laber) schuldig bleiben; er erwarb sich aber neue Verdienste mit der Pflege der Kammermusik, für die er das Dresdner Streichquartett und den Pianisten Eugen Richter verpflichtet hat. Streichquartette von Beethoven und Schumann, Klavierquintette von Schumann und Dvořak, Duosonaten von Dittersdorf und Cesar Franck erklangen in meisterlichem Zusammenspiel. Solistenabende waren noch seltener als sonst; doch gingen wenigstens von dem Kammermusikstudio, das der Pianist G. William Meyer gründete, mannigfache Anregungen aus. Für die Vierteltonmusik, die man schon begraben wähnte, suchte ihr Jünger Heinz Straßburg mit einem aufklärenden Vortrag und eigenen Versuchen zu werben.

Auch an der Oper gebärdete man sich (gottlob nur einmal) sehr fortschrittlich: man führte Alban Bergs „Wozzek" auf; so unerfreulich das in mehr als einer Hinsicht quälende Werk ist, so sehr mußte man die Leistung der Ausführenden, an erster Stelle KM Egelkrauts, bewundern. Mehr Freude hatte man an der deutschen Romantik und edlen Melodik von Weismanns „Schwanenweiß", sowie an Graeners „Friedemann Bach", während „Das Mädchen aus dem goldenen Westen" sich als ein gar schwacher Puccini erwies, auf den wir gern verzichtet hätten. Außer diesen Erstaufführungen wurde fleißig neuinszeniert: Othello, Bajazzo, Tiefland und Tannhäuser zeugten von dem Willen des Intendanten Hartmann, durch interessante Neugestaltungen den Rückgang der Zahl der Besucher aufzuhalten — leider meist mit geringem Erfolg. Auch die früher so zugkräftigen „Maifestspiele" waren wirtschaftliche Versager, trotzdem so bedeutende und beliebte Gäste sangen wie Fritz Wolff in den „Meistersingern", Walther Großmann in „Das Herz", Gertrud Bindernagel in „Tristan und Isolde". Etwas mehr Glück hatte der Intendant mit Operetten, am wenigsten mit Straußens ganz unsentimentalem „Prinz Methusalem"; mehr zogen schon „Die Dubarry", „Schwarzwaldmädel", „Die Csardasfürstin" und die entzückend im Stil der Gründerzeit inszenierte „Fledermaus"; der große Schlager und Kassenmagnet aber war (leider) die kitschige „Blume von Hawaii". E. P.

COBURG. Auf dem Gebiete der a-cappella-Chormusik war das Konzert des schwedischen Männerchors Mercurii-Ordens Sangkör aus Stockholm am 26. September im Landestheater ein künstlerisches Ereignis. Die Vortragsfolge hatte Chöre der Komponisten Stenhammar, Lindblad, Widéen, Södermann, Bellmann und schwedische Volkslieder in durchwegs wohlklingenden, sachlichen und auch schlichten Weisen. Der schwedische Chorstil hat das Gepräge des deutschen vom Anfang dieses Jahrhunderts noch merklich festgehalten. Das Stimmaterial der Sänger ist gut geschult und ausgeglichen, darunter auch tüchtige Solisten. Der Dirigent Musikdirektor Prof. Arrhenius dirigiert sehr ruhig und eindringlich. Dieser Chor wurde anläßlich des Schwedenjahres von dem Coburger Stadtrat eigens zu diesem Konzert eingeladen. —r.

DRESDEN. (Uraufführung: Eugen d'Alberts „Mister Wu".) Als einige Monate nach dem Tode von Eugen d'Albert verlautete, daß die Dresdner Staatsoper seine nachgelassene Oper „Mister Wu" zur Uraufführung erworben und für die Einstudierung des Werkes den Berliner Generalmusikdirektor Leo Blech gewonnen habe, glaubte man darin eine inoffizielle Bekundung eines besonderen Ranges des neuen Werkes zu sehen: war doch ein Zeitraum von mehr als fünfzehn Jahren seit der bislang letzten d'Albert-Première des Dresdner Opernhauses vergangen und anzunehmen, daß nicht nur Pietätsgründe der letzten Oper des „Tiefland"-Komponisten die Auszeichnung einer Uraufführung an so besonderer Stelle verschafften.

Die Skeptiker haben Recht behalten: es hat sich gezeigt, daß diese Aufführung keinen andren Beweggrund hatte, als die verfehlte Spekulation auf eine Sensationspremière, zu der man die ganze Berliner und sonstige Presse — auch die des Auslands — erwarten und also für einen Abend sich dem Gefühle hingeben durfte, daß wieder einmal Dresden, die Dresdner Oper, den Mittelpunkt des Interesses der musikalischen Welt bildete.

Man hätte gewünscht, daß der Anlaß des Aufwandes würdig gewesen wäre, denn wenn — wie es bei dieser Première der Fall war — zwar eine Aufführung von erheblichem Rang, daneben aber ein Werk zur Diskussion steht, das der verantwortliche Leiter der Dresdner Oper zu dirigieren nicht verantworten konnte — so ist der „Ruhm", der dem Institute bleibt, doch recht zweifelhaft. Man kann beinahe sagen: das Ganze ist verantwortungslos, denn selbst diejenigen haben Unrecht behalten, die sich des Werkes in der Erwartung eines Kassenerfolges glaubten annehmen zu dürfen.

Dieses Ausbleiben auch des äußeren Erfolges nimmt einem wunder und es erfreut doch zugleich, denn es ist damit bewiesen, daß auch heute noch das Theaterpublikum nicht auf jede schlechte Sache hereinfällt; es nimmt wunder, weil in den letzten Jahren oder sogar Jahrzehnten gewiß kaum ein so guter, wenn auch nicht eben stofflich geschmackvoller Operntext geschrieben wurde, wie es das Buch zu „Mister Wu" ist, das M. Kaslev nach

einem Drama von Vernon und Owen verfaßt hat. Dieses Buch ist ein Musterbeispiel knappsten, wirksamsten Theatergeschehens, es ist so gut geschrieben, die Disposition ist so klug, daß niemand am Ende des ersten oder des zweiten Aktes den Fort- und Ausgang des Stückes vermuten kann — daß allerdings die rein sprachliche Durcharbeitung dem Sänger — besonders des Mr. Wu — verschiedentlich große Schwierigkeiten bereiten muß (und bereitet hat), darf nicht unerwähnt bleiben.

Die Handlung des Stückes ist — ein seltsames Zeichen der Zeit! — zuerst durch den Film „Mr. Wu" bekannt geworden, der denn auch ein besonderes Erfolgsstück der Kinotheater war: ein wenig Butterfly, ein wenig Tiefland, viel Tosca: das ungefähr sind die Quellen und Vorbilder dieser Tragödie eines chinesischen Mandarins, der nach asiatischen Ehrbegriffen seine einzige, von einem jungen Europäer verführte Tochter tötet und danach selbst von der Mutter dieses Verführers vergiftet wird, als sie die Freiheit des Sohnes mit „Lust an der Mutter für Lust an der Tochter" bezahlen soll.

Zu dieser krassen, frappierend stark gekonnt gestalteten Handlung hat Eugen d'Albert die Musik geschrieben, eine Musik, die ihr Klangwerden nicht nur dem Dirigenten, sondern auch Leo Blech, dem Komponisten, dankt: Blech hat das Werk nach den vorhandenen Skizzen vollendet und instrumentiert, und diese Tatsache ist das Erstaunliche an dem ganzen Werke. Man sucht nach Gründen, man fragt: was hat Blech veranlaßt, die musikalische Formgebung eines Werkes abzuschließen, das schon durch seinen durch und durch antimusikalischen zweiten Akt verurteilt war, den Eindruck der Halbheit zu hinterlassen? Blech hat, wie ich vermute, in dem Entwurfe d'Alberts die Disziplin und Zurückhaltung eines Komponisten gespürt und anerkannt, der sich darauf beschränkt hat (oder beschränken wollte), ein Theaterstück stärkster Wirkung mit dem Orchester zu untermalen: in Konsequenz dieser Absicht ist die Hinzunahme einer Reihe chinesischer Originalmelodien gutzuheißen, die, wenigstens in Andeutungen, die Atmosphäre schaffen, in der die Handlung erträglich und glaubhaft scheint. Aber, so ist zu fragen, ist solches Untermalen nicht eigentlich nichts weiter als eine ästhetische oder artistische Spielerei; wird damit nicht im Grunde vom Operntheater weg statt zu ihm hin geführt, und schließlich: wird damit nicht in einer billigen, primitiven Art Musik gemacht, die von Begleitmusiken in früheren stummen Filmen nur dadurch sich unterscheidet, daß noch die Kunstform der Singstimme und Begleitung gewahrt bleibt, während im übrigen weder Vertiefung noch Charakteristik des Geschehens oder der Handelnden angestrebt, geschweige denn erreicht wird? So angesehen, bleibt über d'Alberts Partitur nichts weiter zu sagen, als daß sie in gelegentlichen Ansätzen zu bescheidener Lyrik — noch dazu Lyrik fremder Hand — sich erschöpft und an erschreckender Armut der Erfindung krankt: Stellen, wie beispielsweise die chromatischen Flötenläufe im 2. Akt, sind zweifellos das Dürftigste, was seit langer Zeit komponiert worden ist.

Über der Uraufführung in Dresden standen — von der Besetzung der Rolle der Mrs. Gregory abgesehen — die besten Sterne. Blech selber dirigierte das Werk und er erreichte, daß man die Partitur nicht als störend empfand: seine subtile Kunst der Begleitung sucht in der Opernwelt unsrer Tage vergeblich ihresgleichen. (Taktlos sowohl gegen Blech wie auch gegen das Publikum empfand man die gänzlich ungenügende Besetzung des wichtigen Violinsolos bei dem Auftritt der Mrs. Gregory.) Staegemann, der das Bühnenspiel leitete, gab dem Theater, was des Theaters ist: die Aufführung gab das beste, wenn auch für Eingeweihte nicht eben stichhaltige, weil bewußt über das gewohnte Niveau gesteigerte Bild von der Arbeit an unserer Bühne. Friedrich Plaschke als Mister Wu war das besondere Erlebnis des Abends, denn er vermochte, daß man die Religion und die großen fremden Gesetze, daß man das andere Ehrbewußtsein der Chinesen staunend und schaudernd begriff (Burg — in der Wiederholung — machte den Mister Wu zum schmierigen kleinen Krämer und ostasiatischen Juden, von dem sich alles andere sagen läßt wie „das ist wie bei euch ein höherer Fürst, mit höherer Macht als eure Fürsten"). Nang Ping, die Tochter des Mandarin, gab in der ersten Aufführung Maria Cebolari: wahrhaft ein junges Mädchen, ein Jasminzweig von bezauberndem klanglichen Liebreiz auch in der Monotonie ihrer großen Erzählung, während (am zweiten Abend) Margit Bokor aus dem Erleben und Lieben der kleinen Prinzessin eine Tragödie, eine erregende, atembeklemmende Szene von stärkster darstellerischer Intensität und großer gesanglicher Linie machte. Ah Wong (die treue Dienerin Mrs. Gregorys) war bei Marta Fuchs und Camilla Kallal, Gregory selbst bei Kurt Böhme und bei Sven Nilson in besten Händen, von den Vertretern des Liebhabers Basil gebe ich Martin Kremer den Vorzug vor Rudolf Dittrich, dessen gesangliches und darstellerisches Phlegma (bei allem Wohllaut der Stimme) in erschreckendem Maße zunimmt. Daß und warum Viorica Ursuleac erst in der Wiederholung die Rolle der Mrs. Gregory sang, bleibt unbegreiflich: Tatsache ist, daß ihre Gestaltung ein großer Vorteil und eine Wohltat war, während die Mrs.

Gregory von Elisa Stirnweis vom wahren Wesen der Rolle soweit entfernt blieb wie „Mister Wu" als Gesamtwerk von dem Niveau, das auch bei ganz bescheidenen Ansprüchen für eine Uraufführung in Dresden gefordert werden kann.

Gerhart Göhler.

DUISBURG. Nach langen Debatten für und wider die Erhaltung des Städt. Orchesters und der Oper hat man kurz vor Schluß der Spielzeit beschlossen, auch in der neuen Saison Theater- und Musikveranstaltungen fortzuführen. Dagegen wurde das Orchester und das Operetten-Ensemble des Hamborner Hauses aufgelöst; dieses wird in der neuen Spielzeit vom Duisburger Theater bespielt werden.

Die Programme der Hauptkonzerte brachten in der zweiten Hälfte der Saison an bemerkenswerten Werken unter anderem: Mozarts „Exultate jubilate" (Solistin: Ria Ginster) und Violinkonzert D-dur (Solist: Josef Szigeti), Beethovens neunte Sinfonie (Solisten: Ria Ginster, Gertraud Lukas, Karl Jank-Hoffmann, Fred Drießen), Bruckners vierte Sinfonie, Regers Mozart-Variationen und die Matthäus-Passion (Solisten: Amalie Merz-Tunner, Inga Torshof, Karl Erb, Johannes Willy, Ewald Kaldeweyer). Die Konzertsaison wurde durch einen volkstümlichen Beethoven-Zyklus beschlossen, in dessen Rahmen sämtliche Sinfonien und das Violinkonzert aufgeführt wurden. Mit dieser Veranstaltung verabschiedete sich Eugen Jochum, der für die Berliner Funkstunde gewählt wurde. Der Posten des Duisburger Generalmusikdirektors wird im Konzertwinter 1932/33 vakant bleiben und das Duisburger Orchester wird unter Gastdirigenten musizieren müssen. (Gerüchte, die von einer Vereinigung Duisburg-Düsseldorf wissen wollten, entbehrten jeder Grundlage.)

In der Oper ist das in der letzten Hälfte der Spielzeit Herausgebrachte nicht allzu wesentlich. Aus Gründen der Sparsamkeit sah man in vielen Fällen von einer Neuausstattung ab und begnügte sich mit einer musikalischen Neueinstudierung. So: „Fra Diavolo", „Rigoletto" „Bohême". Aber auch die neuinszenierten „Lustigen Weiber" zeigten bedenkliche Spuren einer doch übertriebenen Sparsamkeit: Daß man in den ersten sechs Aufzügen immer wieder dieselbe Dekoration mit nur ganz kleinen Abänderungen benutzte und sogar die gleiche Hintergrundprojektion stehen ließ, läßt sich kaum noch mit der Forderung des Sparens entschuldigen. So bleibt dem Spielleiter Karl Eggert nur der flotte, belebte Spielablauf als Leistung zuzuschreiben, und der Esprit des musikalischen Teils dem Dirigenten Wilhelm Grümmer. In jeder Beziehung gut war dagegen Marschners romantischer „Hans Heiling", dessen Titelrolle Siegfried Urias plastisch darstellte. Von neueren Werken gingen durch den Spielplan: Tschaikowskys „Eugen Onegin", dessen eigenartige Reize vor allem durch die vornehme, verhalten leidenschaftliche Darstellung der beiden tragenden Rollen: des Onegin (Karl Buschmann) und der Tatjana (Friedel Beckmann) zur Geltung gebracht wurden; ferner Wolff-Ferraris „Sly", dessen tragischheiterer Charakter glücklich getroffen wurde. In den letzten Wochen der Spielzeit gestaltete sich der Opernspielplan dadurch recht bunt und abwechslungsreich, daß man für Anstellungsgastspiele eine Reihe älterer Repertoire-Opern („Margarete", „Fidelio", Zauberflöte", „Meistersinger" u. a.) wieder hervorholte.

Eine besondere Erwähnung verdient der Duisburger Bühnentanz. Obwohl die Tanzgruppe verkleinert werden mußte, ist das künstlerische Niveau ihrer Leistungen trotzdem gestiegen. Dies ist in Hauptsache der zielbewußten, straffen Arbeit des neuen Ballettmeisters Walter Junk zuzuschreiben.

Der Wechsel der Leitung des Bühnentanzes macht sich gegen früher durch einen größeren Reichtum an choreographischen Einfällen und auch durch eine technisch sorgfältigere Einstudierung bemerkbar. In einem Tanzabend, dessen Programm eine Suite aus Tschaikowskys „Nußknacker", ferner Delibes' „Coppelia" und die „Polowetzer Tänze" aus Borodins selten aufgeführter Oper „Fürst Igor" brachte, zeigte sich Junk auch selbst als hervorragender Solotänzer. Hervorzuheben sind auch die vorzüglichen Tanzleistungen von Eugen Poransky, Hanna Kammer und Helene Kraly; und nicht unerwähnt bleiben darf Ursel Weismann (die Tochter des Komponisten Julius Weismann), deren lyrische Eigenart sie für den Gruppentanz fast zu sehr verselbständigt, sodaß ihre Befreiung von diesem und ihre Anstellung als Solotänzerin geboten erscheint.

Dr. Paul Klein.

FREIBERG i. Sa. Das Stadttheater-Orchester gab in der vergangenen Saison drei Symphoniekonzerte unter der Leitung seines sehr tüchtigen Kapellmeisters Horst-Tanu Margraf, der erneut mit vorzüglichen Leistungen aufwartete. Das gut disziplinierte, arbeitsfreudige Orchester vermochte seinen großen Aufgaben in lobenswerter Form gerecht zu werden. U. a. gelangten zur Aufführung: Tschaikowskys Pathétique, Mozarts Es-dur Symphonie (Schwanensang) und Beethovens Neunte, bei der das Zusammenwirken der vier Solisten allerdings mancherlei Wünsche offen ließ, während der Bürgersingverein-Liedertafel den

Schlußchor sehr markant und hinreißend wiedergab. Als Solisten der beiden anderen Symphoniekonzerte erzielten der einheimische Geiger Gerhard Schneider und die Hamburger Sopranistin Helene Friederichs Erfolge. — Vortreffliches hörte und sah man im Stadttheater (Direktion: A. O. Erler); in einer prächtigen Aufführung von Johann Strauß' „Zigeunerbaron" mit dem ausgezeichneten Leo Klotzsche in der Titelrolle gipfelte die verflossene Spielzeit. — Drei musikalische Morgenfeiern fanden statt. Sie wurden bestritten vom Freiberger Kammertrio (Graumnitz-Backhaus-Trinks) und vom „Neuen Chemnitzer Streichquartett". In einer dieser Veranstaltungen stellte sich der Leipziger Bariton Philipp Göpelt seiner Vaterstadt vor. Er verfügt bereits über ein sehr beachtliches Können und erntete viel Beifall. In geradezu staunenswerter Weise hat sich der Freiberger „Volkschor" entwickelt und emporgearbeitet, was er seinem hochbegabten Dirigenten Paul Jacubowsky zu verdanken hat. Er konzertierte im vergangenen Winter vor überfülltem Saale. Ein eigenes Konzert gab ferner der Bürgersingverein „Liedertafel" in Gemeinschaft mit dem Freiberger Madrigalchor. Wilhelm Löhner, der verdienstvolle Leiter dieser beiden Chöre zeigte aufs neue seine hervorragenden Chormeistereigenschaften und wußte Niels W. Gades Oratorium „Die Kreuzfahrer" zu eindrucksstarker Wirkung zu bringen. — Auf kirchenmusikalischem Gebiete ist wiederum viel Wertvolles zu verzeichnen: Im Dom erfreute Kantor Arthur Eger mit vier Konzerten, deren Höhepunkt die geistvolle Aufführung von Bachs Matthäus-Passion war. Daß diese seit einigen Jahren hier regelmäßig geboten wird, ist ein besonderer Gewinn für das Freiberger Kunstleben. Der diesmaligen Aufführung war ein Massenbesuch seltener Art beschieden. — Stürmischer Beifall wurde Kammersänger Tino Pattiera in seinem Lieder- und Arienabend zuteil. — Walter Fickert.

FREIBURG Br. Auch in der hinter uns liegenden Musik-Spielzeit 1931/32 hat das Zusammenwirken des Städtischen Orchesters mit anderen Musikfaktoren der Stadt, das vor der Stabergreifung des Orchesters durch GMD Balzer nicht zu erreichen war, schöne Erfolge gezeitigt. So war namentlich eine unter den Gesichtspunkt des Goethe-Gedankens gestellte Darbietung der doch wohl den Höhepunkt des symphonischen Schaffens von Liszt darstellenden Faustsymphonie mit ihrem abschließenden Chor „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis" nur denkbar mit der Mitwirkung des von Gustav Bier geleiteten Chorvereines. Man empfand wieder aufs Stärkste die Verhaftung Liszts mit der größten deutschen Dichtung. Der Abend erlaubte auch Regers zu Unrecht ganz in den Hintergrund gedrängte tief innerliche Vertonung des „Einsiedlers" von Eichendorff für Orchester, Bariton-Solo (Heinz Daniel) und 5stimmigen Chor in eindrucksvollste Erinnerung zu bringen. Der Chorverein hat sich auch ein besonderes Verdienst um die Pflege des a-cappella-Gesanges erworben, indem er ein Vereinskonzert den schwierigen Aufgaben von Meistern des unbegleiteten Gesanges von Palestrinna bis Bach widmete. Auch eine würdige Haydn-Gedenkfeier hatte das Städtische Orchester übernommen. Neben kammermusikalischen und symphonischen Gaben, darunter die 45. fis-moll (Abschieds-)Symphonie, bei Kerzenlicht gespielt, bot man eine Festrede des Universitäts-Professors und Leiters des Musikwissenschaftlichen Seminars Willibald Gurlitt. Ihre Feststellung, daß man Haydn'sches Musikschaffen heute nicht mehr „naiv genießen", ihm nur noch auf dem Wege musikgeschichtlicher Betrachtung Interesse abgewinnen könne, fand im Publikum und in der Presse Widerspruch. Das Städtische Orchester ist auch verschiedentlich in den Dienst des Süddeutschen Rundfunks getreten, an dessen Einstellung in musikalisch-ethischer Beziehung namentlich von nationalsozialistischer Seite aus vielfach Kritik geübt worden ist. Neueinrichtungen des Städtischen Orchesters sind sonntägliche Morgenmusiken.

Die regelmäßigen Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters brachten fast alle Erstaufführungen alter oder neuer Musik. Bei dem wuchtigen Konzert für vier Klaviere und Streichorchester in a-moll von Bach saß Jul. Weismann am 1. Flügel. Die Erstaufführung der melodiös und zeitcharakteristisch so dankbaren Suite für Kammerorchester „Die Flöte von Sanssouci" von Paul Graener führte zu einem besonders starken Publikumserfolg, die Uraufführung der lauten und lärmenden, auf neapolitanische Volksweisen aufgebauten Fantasie für großes Orchester von Vinc. Tommasini zu einer recht kühlen Aufnahme. Von musikgeschichtlichem Interesse wurde die Erstaufführung eines melodischen und eingängigen Frühwerks von Igor Strawinsky, seiner Sinfonie Nr. 1 Es-dur (1906), getragen, während im darauffolgenden 6. Konzert die von der Presse der musikalischen Moderne warm empfohlenen Geräusch-Aufbietungen der „Zwei Etüden für Orchester" von Wladimir Vogel eine höfliche Ablehnung fanden. Im vorletzten Konzert der Spielzeit wertete man die zum ersten Mal gebrachte „Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser" von Paul Hindemith als

einen weiter aufwärts führenden Schritt des Komponisten auf der Bahn zu einer neuen Klassik. Solisten dieser Konzertzeit waren Prof. G. Havemann, Steffi Geyer-Zürich (beide Violine), Prof. Lamond-Berlin und Walter Rehberg-Stuttgart (Klavier), Eman. Feuermann-Berlin (Cello) und Mia Peltenburg-Bern, die ihren seelenvollen Sopranklang den „Chinesischen Gesängen" von W. Braunfels lieh.

Solisten ersten Ranges trugen auch dazu bei, die letzten drei Zyklen der Harms Kammerkonzerte (66. bis 68. Cyklus) auf der altgewohnten Höhe von erstklassigen Darbietungen zu halten. Wir genossen Gieseking, Lubka Kolessa mit ihrer jugendlichen Cellistin-Schwester Chrystia, Alfred Hoehn, zuletzt den Münchener Tenor und Kammersänger Julius Patzak mit seinem Begleiter Wolfgang Ruoff als wundervollste Interpreten von Goethe-Texten in der Vertonung von Beethoven, Schubert und Wolf. Die erlesenste Höhe kammermusikalischen Zusammenspiels stellte Adolf Busch und Rudolf Serkin mit einem Bach-Beethoven-Brahms-Mozart-Programm dar. Der Tenor der Mailänder Oper Salvatore Salvati, den uns zunächst die Opernbühne kennen und schätzen gelehrt hat, ist auch für die Harmskonzerte und die des Männergesangvereins Concordia (dessen Mitglied er geworden ist) ein vertrauter Gast geworden, der sich deutscher Kunstauffassung völlig eingeordnet hat. Seinem Freunde, dem Leiter der Concordia und Direktor der katholischen Kirchenmusik Ketterer war bei Gelegenheit der Elisabeth-Feier eine zweimalige eindrucksvolle, geistig und musikalisch hochstehende Aufführung der Folge von Gesängen zu Ehren der hl. deutschen Frau „Sancta Elisabeth" des jetzigen Karlsruher Konservatoriums-Direktors Franz Philipp zu danken. Es ist Philipp gelungen, für die der Gemeinde und Chor, Frauen- und Kinderchor, Orgel und Violine anvertrauten Aufgaben wertvolle Texte zu finden, die nicht nur die Gestalt und das Wirken der Heiligen der Wartburg und ihre Verbannung, sondern auch unsere heutige Not und Stimmung erfassen. In seiner musikalischen Gestaltung ist Philipp neuzeitlich und kühn, ohne mit krampfigen Experimenten zu arbeiten. Wer mit so wenig Mitteln so überwältigende Wirkungen erreicht, die sich dem geweihten Raum der Aufführungen, dem Freiburger Münster, anpaßten, der ist wirklich ein Meister.

Dem organisatorischen Wagemut von Ernst Harms haben wir auch in diesem Jahre des 50jährigen Bestehens des Berliner Philharmonischen Orchesters eine Einkehr dieses Musikkörpers von Weltruf in Freiburg Br. zu verdanken gehabt. Die glänzende Durchführung eines weihevollen Programms (Coriolan-Ouvertüre von Beethoven, 4. Symphonie e-moll von Brahms, Don Juan von Rich. Strauß, Vorspiel und Isoldens Liebestod von Rich. Wagner und als Zugabe nach nicht endenwollenden Beifalls-Ovationen das Meistersinger-Vorspiel) durch den deutschen Meisterdirigenten Wilhelm Furtwängler bedeutete den unbestrittenen Höhepunkt der Freiburger Spielzeit 1931/32. Dr. von Graevenitz.

HALBERSTADT. Unser Stadttheater (Intendant: Dr. Groß) ließ sich auch in der vergangenen Spielzeit die Pflege guter Opernaufführungen angelegen sein. „Carmen", „Siegfried" „Tiefland" „Hänsel und Gretel", d'Alberts nettes Lustspiel „Die Abreise" und endlich die mit dem „Bajazzo" zusammengestellte „Cavalleria rusticana" fanden bei mehrmaligen Wiederholungen durchweg volle Häuser. Ausgezeichnete Gäste. z. T. von der Berliner Staatsoper, gaben im Verein mit hiesigen Kräften, von denen Gerda Carlsen, Alfred Jahn und Kurt Brinck besonders zu nennen sind, den Abenden ansehnliches Niveau. Kapellmeister Theo Buchwald erwies sich wieder als zuverlässiger Orchesterleiter, der das Stadttheaterorchester für alle seine Aufgaben sorgsam schulte. In einem Symphoniekonzert hörten wir unter Buchwalds Leitung Brahms' c-moll-Symphonie musikalisch gut durchgefeilt und das Violinkonzert von Mendelssohn, das Konzertmeister Hans Prager tonlich und technisch glänzend vortrug. Auf gleicher Höhe stand ein Parsifalkonzert am Karfreitag, das das Vorspiel sowie Teile des ersten und letzten Aktes brachte. Bemerkenswert waren dabei die schönen Chorwirkungen, außer dem Theaterchor wirkten der Sängerbund und der Knabenchor des Martineums mit, und die gesanglichen Leistungen Kammersänger Sollfrancks (Gurnemanz) und Kurt Brincks (Amfortas). Der Halberstädter Musikverein (Leitung: Martin Jansen) kann mit großer Befriedigung auf seine Winterarbeit zurückblicken. Schon die in allen Teilen gut gelungene Aufführung von Haydns „Schöpfung" mit Lotte Sehlbert, Max Simon und Wilhelm Witte als Solisten war ein großer Erfolg, der jetzt noch übertroffen wurde durch die „Heilige Elisabeth" von Joseph Haas. Die Chöre des Musikvereins, der Halberstädter Liedertafel, der Knabenchor des Domgymnasiums, das Stadttheaterorchester, Adine Günther-Kothé als gesanglich tadellose, im Vortrag ausgezeichnete, stimmlich freilich nicht immer ganz ausreichende Elisabeth, Harald Lange als Sprecher ließen unter Martin Jansens begeisterter Führung das gehaltvolle Werk mit

tiefer Wirkung erstehen. Es war die erste Aufführung dieses Volksoratoriums in Mitteldeutschland. Erwähnung verdienen sonst noch ein Abend des Collegium musicum, der zwei Brandenburgische Konzerte Bachs auf dem Programm hatte, eine volkstümliche Veranstaltung der hiesigen Männerchöre, ein Symphoniekonzert der vereinigten Halberstädter und Quedlinburger Reichswehrkapellen, die sehr hübsch Mozarts Es-dur, Beethovens D-dur-Symphonie Liszts „Les Préludes" spielten und die Kammermusikabende der Volkshochschule, die für Haydn, Schubert, Brahms, Smetana und Tschaikowsky eintraten. Als Gesangssolisten wirkten bei den letztgenannten Veranstaltungen Kurt Brinck, Gerda Carlsen und Maria Estelmann mit. Ein Konzert des Magdeburger Madrigalchors (Leitg.: Martin Jansen) zeigte hochwertige Leistungen. Das Programm enthielt erfreulicherweise auch neue und neueste Chormusik. — Leider hat Intendant Dr. Groß Halberstadt verlassen, um einem Rufe nach Lübeck zu folgen. Er hat vier Jahre lang unser Stadttheater mit bestem Erfolg geleitet, sein außerordentliches organisatorisches Geschick, sein künstlerisches Können und seine zielbewußte Art haben unter denkbar schwierigen Verhältnissen unser Theater zu schöner Blüte gebracht. Er wird schwer zu ersetzen sein. Herbert Pätzmann.

HAMBURG. In den beiden ersten Orchesterkonzerten mit Meisterdirigenten des letzten Winters sah man Richard Strauß (Symphonia domestica) und Bruno Walter am Pult; mit Sabine Kalter und Paul Kötter brachte er Mahlers „Lied von der Erde" unerhört schön heraus, nachdem er zuvor als Solist mit Mozarts A-dur-Klavierkonzert überraschte. — Furtwängler absolvierte zwei seiner Abonnementskonzerte mit den Berliner Philharmonikern. Er war ungefähr der Einzige, der einen „Modernen" berücksichtigte, nebenbei auch der einzige, der sich das heute noch leisten kann. Neben Wladimir Vogels — bereits anderweit bekannt gewordenen — interessanten zwei Orchesterstücken bot er einen hier noch unbekannten frühen Strawinsky: Scherzo fantastique. Dazu Beethovens „Pastorale" in einer anfangs gemütlichen Gemächlichkeit der Tempi und einer fortreißenden Atemlosigkeit des Schlußsatzes, wie man sie hier nie gehört, einen sehr seltenen köstlichen Haydn (Symphonie Es-dur), Schuberts Unvollendete und Tschaikowskys Francesca da Rimini. In Dvořaks melodiefreudigem Cello-Konzert stellte sich der Solo-Cellist des Berliner Orchesters, Joseph Schuster, als ausgezeichneter Vertreter seines Instruments und Nachfolger Piatigorskys erfolgreich vor.

Dr. Karl Muck wandte sich in fünf Philharmonischen Konzerten wieder bewährten Meistern zu: neben Beethoven, Brahms, Haydn, Schubert stand als bekannte Großtat unseres Meisterdirigenten Bruckner (VII. Symphonie); daneben tauchte Wagner (Lohengrin-Vorspiel) wieder im Konzertsaal auf, und Mendelssohn findet erfreulicherweise wieder mehr Berücksichtigung (Sommernachtstraum-Ouvertüre und Violinkonzert, das Hubermann spielte). Außerdem hörte man Kulenkampff (Mozart D-dur Konzert) und Horowitz (Liszt A-dur-Klavierkonzert) in bekannter Meisterschaft im Rahmen dieser Konzerte. Das Sechste gehörte Eugen Papst und der Singakademie (Beethovens Missa solemnis). Einiges Interessante bot dieser vielseitige Dirigent im Rahmen der bisherigen Symphonie-Konzerte: Moussorgskys von Ravel instrumentierte „Bilder einer Ausstellung", deren orchestrale Umwertung sich zweifellos als Gewinn erweist, und Lew Knippers „Kleine lyrische Suite" als reizvolle Talentprobe, die, ohne selbst schon viel zu erfüllen, doch manches verspricht.

Während Eugen Papst und die Singakademie auch das Bußtagskonzert bestritten, das nach altem Brauch Brahms' Deutsches Requiem bevorzugt, bot Alfred Sittard mit dem Michaelis-Kirchenchor eine Großtat mit der Aufführung von Bachs h-moll-Messe und brachte in seinem zweiten Konzert die Uraufführung eines Weihnachtsoratoriums des auf dem Gebiet der Kirchenkomposition so rasch berühmt gewordenen Kurt Thomas. In der Ernsthaftigkeit seines Strebens, das die Erneuerung unserer Musik, wie alle Modernen, aus ihren frühen Anfängen abzuleiten sucht, liefert er in diesem A-cappella-Werk gewiß kein leichtes, bequemes Stück Musik immer aber eine solche, deren Beachtung sich lohnt. — Mancherlei Kammermusik wäre zu erwähnen. Das mit dem Tod Konzertmeister Bandlers aufgelöste Bandler-Quartett hat im Schneider-Quartett (Konzertmeister Schneider vom Hamburger Rundfunk) offenbar seinen Nachfolger — und zwar auch in künstlerischer Hinsicht — gefunden. Eugen Papst konnte mit dem Kammerorchester der Philharmoniker manches selten gehörte Werk mit obligaten Instrumenten bieten; so hörte man neben einer Mozart-Serenade und Wolfs Italienischer Serenade ein Haydnsches Konzert für Oboe und Orchester sowie Ravels Introduktion und Allegro für Harfe, Streichquartett, Flöte und Klarinette. In einem Meisterkonzert vereinigte sich das Kammerorchester mit Maria Ivogün zum reizvollen Vortrag Mozartscher Konzertarien. Ein andermal sahen wir Prof. Stein, Kiel, am Pult und Günther Ramin am Cembalo. und dann erschien wieder Abendroth mit seinem bewunderten Kölner Kammerorchester und seinen

Solistinnen Riele Queling und Julia Menz, um sich nun schon als alljährlich gewohnte und bejubelte Gäste begrüßen zu lassen. Endlich hörte man noch das treffliche Wiener Kolisch-Quartett. Und reinsten musikalischen Genuß bereitete das prachtvolle Zusammenspiel Alma Moodies und Eduard Erdmanns, die sich zu einem Sonatenabend zusammengefunden hatten.

In der zweiten Hälfte gab es bei den sechs Philharmonischen nur eine Neuheit: jenes von Cassado „bearbeitete" und ausgezeichnet gepielte Konzert für Violoncello, das Schubert als kleine Sonate für ein heute verschollenes Streichinstrument, das Arpeggione hieß, komponiert hatte. Daß dabei, bei aller Schubertschen Melodienseligkeit, ein für die Konzertform nur etwas dürftiger Inhalt herauskam, der nicht wenig enttäuschen mußte, ist eigentlich klar. Im übrigen blieb Dr. Muck dem Bewährten und Publikumssicheren, auf das man in diesen exklusiven Konzerten mehr als je sehen muß und das vor allem in Beethovens V. und Tschaikowskys VI. mit einem Seitensprung zu Mahlers immer noch umstrittener I. Symphonie erscheint und dem noch Berlioz' Cellini- und Webers Abu Hassan-Ouvertüre angefügt wurde, treu. Goethe wurde mit Wagners Faust-Ouvertüre und Liszts Faust-Symphonie (mit Erb), Haydn mit einer Aufführung der „Schöpfung" geehrt, und Beethovens „Neunte" beschloß jetzt schon traditionsgemäß diese Konzertreihe. Ähnlich scheint der Beethoven-Zyklus (sämtliche Symphonien nebst Violinkonzert), mit dem Eugen Papst in die musiklose Zeit überleitete, eine gewohnte Einrichtung werden zu wollen, um mit Beethovenscher Zugkraft dem nicht mehr ganz sicher fundierten offiziellen Teil unseres Musiklebens stärkere Stützen zu geben.

Die sechs Symphonie-Konzerte, die Eug. Papst leitete, beschränkten sich auf einen halben Abend Neuheiten: Waltershausens Lustspiel-Ouvertüre, die in ihrer Sprunghaftigkeit ein wenig unmotiviert wirkt, und Hindemiths klanglich interessante Konzertmusik für Klavier, Blech und Harfen. Sonst war viel Beethoven, Brahms und Mozart zu hören, dazu Regers Mozart-Variationen, Bruckners „Achte" und als bedeutungsvoller Abschluß Mahlers „Fünfte", außerdem drei Klaviersolisten, Irma Kopp, Ernst Weiher und die neuerdings vielbeachtete Lili Krauß. — An den großen Passions-Musiken, die Papst und die Singakademie mit Bachs Matthäus-Passion, Prof. Sittard und der Michaelis-Chor mit Bachs Johannis-Passion bestritten, beteiligte sich diesmal Dr. Hans Hörner mit einem interessanten Experiment, indem er uns Georg Philipp Telemanns „Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes" — „zum erstenmal wieder aufgeführt seit 1749" — vorstellte. Telemann, der ja keineswegs der trockne Geselle ist, zu dem seine Zeit ihn zu berechtigen scheint, wurde auch von Prof. Stein aus Kiel in seinen mit dem Hamburger Kammerorchester gegebenen Konzerten der „Vereinigung zur Pflege alter Musik" berücksichtigt, wo man außerdem Vivaldi, Buxtehude, Heinrich Schütz (Geistliches Konzert) und andere alte Meister zu hören bekam. Die Kammermusik schnitt auch sonst mit dem Guarneri-Quartett, dem Busch-Quartett, zwei Abenden des hiesigen Schneider-Quartetts und der Kammermusikvereinigung des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters verhältnismäßig gut ab, ohne Neues zu bieten.

Alles in allem, und das konnte auch dieser böse, hoffnungslose Winter nicht wegwischen, — unsere deutsche Musik ist entschlossen, in immer neuen, kräftigen Regungen sich zu behaupten.

Bertha Witt.

MÜNCHEN. Die Staatsoper hat die ersten Neueinstudierungsmühen der neuen Spielzeit an Meyerbeers „Hugenotten" verschwendet. Der Spielleiter Alois Hofmann schuf zu diesem Zweck eine bühnenwirksame, straff zusammenfassende Bühnenbearbeitung, die den letzten Akt in den notwendigsten Umrissen wiederherstellt, nachdem München jahrzehntelang mit dem Liebesduett Raoul-Valentine geschlossen hatte. Die Aufführung, bestückt mit allen Kalibern erstklassiger Besetzung, ist eine Sehenswürdigkeit. Die Koloraturkaskaden von Anny van Kruyswyk, die Spitzentöne von Rudolf Gerlach, dem der Raoul auf den Leib gepaßt ist, die adlige Gestalt Paul Benders als Marcel, der elegante Nevers von Heinrich Rehkemper, die innige Valentine von Felicie Hüni-Mihaszek, der anmutige Urbain von Hedda Helfing, die hinreißende musikalische Leitung von Paul Schmitz und Pafettis stimmungsechte Bühnenbilder entfesselten einen Beifall, der immer wieder bei offener Szene losbrach. So sehr anerkannt werden soll, daß die Leitung auch auf die Wünsche der Platzmieter und die vox populi Rücksicht nimmt, es war falsche Spielplanstrategie auf die Neuinszenierung der „Hugenotten", die als Prototyp der großen Oper ihren Standplatz im Repertoire haben sollen und müssen, sofort eine solche der „Mignon" von Ambroise Thomas folgen zu lassen. Diesmal konnte die Zweifelsfrage nach der Vordringlichkeit dieser Aufgabe nicht zurückgedrängt werden, und gerade weil die Aufführung unter Karl Tuteins hingebender musikalischer Leitung mit Sängernamen wie Hildegarde Ranczak (Mignon), Anny van Kruyswyk (Philine), Julius Patzak (Wilhelm Meister),

H. H. Niffen (Lothario) vorzüglich war, hätte man fie lieber zu Nutz und Frommen eines deutfchen Werkes gewünfcht. Zum mindeften hätte man bis zum Ablauf des Goethe-Jahres zuwarten können.

Sehr erwähnens- und nachahmenswert war die Veranftaltung „Feftliche Kammermufik" in der Refidenz. Es gab Mufik der Renaiffance, des Barock und des Rokoko zu hören, allein es blieb nicht bei einem trockenen Kapitel Mufikgefchichte, es wurde nicht doziert und nicht äfthetifierend geboffelt, fondern von den berufenften Interpreten alter Mufik, dem Döbereiner-Trio (A. Huber, Chr. Döbereiner, Dr. J. Hobohm) und dem Münchener Violenquintett (V. Härtl, A. Huber, W. Stuhlfauth, J. Köhler, Dr. Willi Schmid) ungemein lebendig und tagnahe mufiziert.

Daß die neugegründete Kampfbund-Bühne/München einen Teil ihrer Intereffen und ihrer begrüßenswerten Kulturarbeit auch der Mufik zufließen laffen will, bewies eine ihrer erften öffentlichen Veranftaltungen, ein Kammermufikabend mit glücklich ausgewählter Vortragsfolge: das C-dur Quartett (K. V. 465) von Mozart und das a-moll Quartett Schuberts umrahmten fünf fchottifche Lieder von Haydn und vier Gefänge von Beethoven. Das Berber-Quartett und die Altiftin Irma Drummer hatten fich in den Dienft der guten Sache geftellt und waren den aufgeführten Werken hervorragende Interpreten. Dr. W. Zentner.

RADEBEUL-DRESDEN. Die mufikalifche Abteilung des Realgymnafiums in der Lößnitz mit ihrem Orchefter ift in den letzten Jahren unter Leitung des Studienrats für Mufik, Walter Flath, immer mehr eine Pflegftätte wertvoller Mufik geworden, welche weit über die Lößnitz hinaus Beachtung findet. Man kennt die gefchickten Programm-Aufftellungen Walther Flath's, und empfand letzthin wiederum große Freude an einem neuen Hauskonzert, das „Tänze aus fünf Jahrhunderten" brachte, — willkommenerweife für unfere hiftorifierende Zeit (ein Teil des Programmes wurde auch im Rahmen des Schulfunks der Mirag mit ergänzenden Worten Walther Flath's geboten!).

Wie Schering einmal ausgeführt hat, kann man die alte Mufik „museal", d. h. wie alte Mufeumsftücke, behandeln, oder verfuchen, fie wieder in Lebensnähe zu bringen. Walther Flath tut das letztere, und da ift man denn erftaunt, wie fehr die alte Mufik wieder zu packen vermag! Die Bearbeitung diefer Stücke ift freilich ein Stück künftlerifcher Leiftung für fich. Für einen, der — wie Walther Flath — aus der Schule Aberts ftammt, ift die Refpektierung des Originals erfte Pflicht. Nur fchließt er fich der Schering'fchen Auffaffung an: was wir in alten Notendrucken finden, muß ihrem Inhalt gemäß umgedeutet werden. Da erhalten dann auch Werke, die bereits fogenannte „Neuherausgaben" erlebt haben, plötzlich ein ganz anderes, neues, — viel frifcheres Geficht.

Der Abend begann mit dem 16. Jahrhundert; hier gab „Der Fuggerin Tanz" (aus dem Lautenbuch von M. Neufiedler, 1556) u. a. einen Beitrag zu der Frage, aus welchen Quellen unfere fog. „Friderizianifchen Märfche" ftammen. Dabei war es ein Genuß für fich, diefen Tanz von den jungen musicis fchmiffig gefpielt zu hören. Andererfeits gab es geradezu Erlebniffe: fo eine Suite aus Jacob Paix' Orgel-Tabulaturbuch (1583), mit Schirazula-Marazula, Ungarefcha und Saltarello, — oder 3 Bransles von Michael Praetorius († 1621), oder die Suite Nr. 10 von Joh. Hermann Schein (1617)! Ein Rondo von Henry Purcell (1658—1695) ließ gewaltig aufhorchen. Und wie duftig „Ein Reigen im Mai"! — Bei allen diefen Stücken mochte man fich wieder hineinfehnen in jene Zeit unferer prächtigen deutfchen Hausmufik des 15. und 16. Jahrhunderts, da „mit allerley Instrumenten" und mit einem glücklichen „hertzhafften Sinn" mufizieret wurde. Natürlich müffen all diefe alten Stücke fo ftilvoll herangezogen werden, wie dies hier beobachtet werden konnte: fo z. B. bei den köftlichen Renaiffanceftücken des 16. Jahrhundert durch ausgiebige Verwendung der Blockflöte. Welch feiner Humor lebt da in diefen Stücken! — Da gab es z. B. eine Allemainge von dem Niederfachfen Tielman Sufato (1551), eine Rittermufik „Ein polnifcher Aufzug" (von Turnier- und Ritterfpielen aus dem Ende des 17. Jahrhunderts), welche wohl mit im Dresdener Zwinger gefpielt worden fein mag; ein amüfantes Barockftück „Hercules tanzt" (Originaltitel „Dance de Hercules oft maticine", — ebenfalls von Tielman Sufato; wer kann fagen, was das „maticine" bedeuten foll?), und noch eine Allemande mit Proporz von David Cramer (1631): „Herodis Auszug", wobei die von Schering empfohlene „Exornierung" außerordentlich glücklich gelungen war (um nämlich jegliches Hineininterpretieren von vornherein auszufchließen) — war ftaunenswert.

Noch einmal hörte man dann den „Tanz der Mohren" aus E. T. A. Hoffmanns Singfpiel „Die Maske" (1799), und gleiches Entzücken bereitete die tadellos gefpielte „Luftige Feldmufik" von J. Phil. Krieger (1704). Wie dann die übrigen „Großen" (Telemann, Bach, Händel, Sig. Bach (Philipp Emanuel!), Mozart, Beethoven, Schubert)

als Tanzkomponisten vorgeführt wurden, war ein weiterer Genuß dieser prächtigen Aufführung, welcher der Veranstalter des Abends, Walther Flath, einen Lichtbildervortrag von Tanzszenen aus allen Jahrhunderten bis herauf zu Adolph Menzels Hochwalzerbild vorausgeschickt hatte.

Paul-August Koch.

ROSTOCK. Im Operndirektor Adolf Wach aus der Schule Felix Mottls gewann das gesamte Musikwesen einen Führer, der jeder Aufgabe gewachsen ist, vor allem aber der deutschen Meisterkunst mit ganzer Seele dient. Davon gab eine Figaro-Aufführung Zeugnis, in der sich die neu verpflichtete jugendliche Sängerin Gerda Maria Klein, die als Susanne zum ersten Mal die Bühne betrat, vielversprechend vorstellte. Stimme und Spielbegabung vereinen sich aufs anmutigste zu einer Gesamtleistung von ungekünstelter Natürlichkeit..

Die große Oper leidet unter den zeitbedingten Einschränkungen. Trotzdem ist eine treffliche Lohengrin-Vorstellung zu rühmen, die durch Wiederherstellung der fast überall üblichen Kürzung im 3. Akt zu einer seit langem nicht mehr erreichten Höhe sich erhob. Hier ist Rostock vorbildlich und nachahmenswert für die großen Theater, die nach der Gralerzählung durch einen unverantwortlichen Strich so schnell wie möglich zum Ende eilen! Wagner betont mit Nachdruck die Bedeutung der Stelle: „Lohengrins göttliche Strenge breche im allermenschlichsten Schmerze zusammen". Dazu die herrliche Siegverkündung an König Heinrich! Die Spielleitung war nach Kräften bemüht, die geschichtliche Umwelt, Aufgebot des brabantischen Heerbanns, den der junge Herzog Gottfried für den scheidenden Gralsritter führen wird, anschaulich zu machen. Mit Hervorhebung dieser meist übersehenen hochwichtigen Züge wird die äußere Umrahmung der Lohengrinhandlung erst lebendig, Nebendinge rücken in ganz neue Beleuchtung, die „romantische Oper" wandelt sich zu einer großartigen Dichtung auf zeitgeschichtlichem Hintergrund. Als weihevolles Osterspiel erlebten wir einen „Parsifal", der erwies, wie nahe sogar eine Bühne mit beschränkten Mitteln dem Bayreuther Vorbild kommen kann, wenn in allen Mitwirkenden der rechte Geist erweckt wird. Maria Junck war eine Kundry edlen Stils, Hans Kicinski ein stimmlich und darstellerisch hervorragender Gurnemanz, Artur Bard ein bayreuthwürdiger Amfortas. Wenn schon die Ritterchöre infolge schwacher Besetzung nicht einwandfrei sangen, so waren die Blumenmädchen restlos entzückend. Über der ganzen Wiedergabe unter Wach und Andreas (Spielleiter) waltete tief ernste Stimmung. Mit Sorgfalt war „Rienzi" vorbereitet, dessen einzig giltige neue Partitur alle äußerlichen Zugeständnisse an die zeitgenössische große Oper beseitigt oder kürzt, um die dramatisch-musikalischen Höhepunkte um so mächtiger herauszuarbeiten. In Dr. Horst Wolf besitzt Rostock einen vorzüglichen Heldensänger mit einer mächtigen, ausdrucksvollen Stimme und einer aus der Tiefe schöpfenden Darstellungskunst, der vom Parsifal bis zum Troubadour alle Stilarten beherrscht!

Mit dem „Freischütz" feierte der hochverdiente Kapellmeister Karl Reise sein 25jähriges Bühnenjubiläum unter Teilnahme aller Theater- und Musikfreunde. Reise brachte ferner die „Lustigen Weiber" und Donizettis „Don Pasquale" sehr gut heraus. Ein aufregendes Ereignis war Strawinskys „Geschichte vom Soldaten", die der Spielleiter Dr. Andreas mit einem das Verständnis wesentlich fördernden Vortrag einführte, so daß das Werk nicht nur ohne Widerspruch aufgenommen wurde, sondern sogar eine Wiederholung erfuhr. „Zar und Zimmermann", „Evangelimann", „Postillon von Lonjumeau" waren Glanzleistungen, die für die Vielseitigkeit und Leistungsfähigkeit der Oper zeugten. Neu für Rostock war Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen", das trotz bester Wiedergabe keinen sonderlichen Eindruck machte. Durch Gastspiele von Jovita Fuentes (Madame Butterfly) und Helge Roswaenge (Tosca) kam Puccini ausgiebig zu Wort. Den Abschluß der Spielzeit bildete eine prachtvolle Aufführung von Beethovens „Leonore" unter Wach.

Die indische Tanzgruppe Uday Shan-Kar vermittelte Einblicke in uralte Tanz- und Tonkunst, die mit ihren vielen merkwürdigen Klangwerkzeugen auch unsrem musikalischen Empfinden zugänglich war. Von Operetten hörten wir u. a. „Des Königs Nachbarin", den „Lustigen Krieg", „Drei Musketiere" (Erstaufführung) die „Blume von Hawai" und das auch hier schnell beliebte „Weiße Rößl".

Der Goethe-Tag am 22. März konnte gar nicht erhabener gefeiert werden als durch Bachs Matthäus-Passion, die Kapellmeister Reise durch Solisten unserer Oper zu dramatischer Wirkung steigerte und mit dem gut geschulten Musikverein 1865 wahrhaft ergreifend gestaltete. Passion und zwei Parsifal-Aufführungen in derselben Woche, dazu die an dieser Stelle bereits besprochene Uraufführung der „Semiramis" von Rossini-Bodenstedt, mit denselben Gesangskräften und unserem unermüdlichen prächtigen Orchester sind Gipfelleistungen an arbeitsfroher Hingabe, wie sie selten sich finden dürften! Ein „Werbekonzert" unter Wach mit Bruckners d-moll Symphonie und

Beethovens Eroica wandte sich erfolgreich an die Rostocker Musikfreunde, von deren Teilnahme die Zukunft der Orchesterkonzerte abhängt. Im Zeichen Weimars stand eine reizvolle Morgenfeier, „Musik um Goethe" von Breitkopf bis Beethoven. Die Mitwirkenden erschienen im Zeitgewand, was für die Lieder vorteilhaft war. Eine Gedächtnisfeier für Haydn unter Wach mit der Londoner Symphonie und dem von Kapellmeister Müller-Oertling gespielten Klavierkonzert in D-dur wurde von Privatdozent Dr. E. Schenk mit einer gehaltvollen Rede eingeleitet. So haben die städtischen Bühnen auch diesen Notwinter hochgemut durchgehalten. Der Ausblick in die Zukunft ist sorgenvoll. Aber der gute und starke Wille ist da, dem ein freundlicher Stern leuchten möge! Prof. Dr. W. Golther.

SCHWERIN (Meckl.) Nach der Friedemann Bach-Première, die an dieser Stelle in einem Sonderbericht bereits gewürdigt wurde, brachte die Mecklenburgische Staatsbühne als zweite Uraufführung Haydns „Die Welt auf dem Monde", eine Stegreifkomödie Goldonis. Die Partitur dieser 1777 entstandenen und nur einmal aufgeführten Oper ruhte in der Wiener Staatsbibliothek. Dem Komponisten Mark Lothar und W. M. Treichlinger, einem Mitarbeiter Max Reinhardts, ist die Wiederbelebung dieses Werkchens zu danken. Durch textliche Neugestaltung, einige hinzugefügte Stücke aus anderen verschollenen Opern Haydns und die stilvollen rezitativischen Verbindungen Lothars ist eine Oper ans Licht gekommen, die mit dem melodischen Reichtum ihrer Arien, Duette und Ensemblesätze eine liebenswerte Bereicherung für die deutsche Bühne bedeutet. Die eingehende, erschöpfende musikalische Leitung Werner Ladwigs neben der gewandten Inszene Ludewigs und Gowas originellem Bühnenbild sicherten eine begeisterte Aufnahme. Weitere lokale Erstaufführungen in der beendeten Spielzeit: Kempffs „König Midas", Pfitzners „Christelflein", Hindemiths „Cardillac" und Verdis „Macht des Schicksals". Während Lutze Verdis Oper mit gutem Erfolge herausbrachte, setzte sich GMD Ladwig auf das Eindringlichste für die drei anderen Werke ein. Die geniale, fortreißende Art seiner musikalischen Führung, sein unbezähmbar ernster Wille sicherten auch diesen so grundverschiedenen Werken aufmerksame und wärmste Anteilnahme. Gleichfalls ist Ladwig die Wiederaufnahme der „Weißen Dame" und Flotows „Alessandro Stradella" in den Spielplan zu danken. Dem hier in den letzten Jahren vernachläßigten Mozart galt insbesondere Ladwigs Pflege. Vielverheißend der „Don Giovanni", dem sich später das Requiem und eine wenig bekannte, auf den Tod eines Mecklenburgischen Herzogs komponierte Trauermusik anschlossen. Auch die Stammkonzerte der Staatstheaterkapelle hatten dank Ladwigs künstlerischer Vorzüge neuen Auftrieb erhalten. Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Bruckner, Wagner, Strawinsky und Hindemith waren hierin mit Symphonien, Ouvertüren und sonstigen Orchesterwerken vertreten. Namhafte Solisten gaben den Abenden noch ihr besonderes Gepräge. Außer der „Schöpfung" und Pfitzners „Dunklem Reich" brachte Ladwig das neue Chorwerk „Opfergang" des heimischen Komponisten Robert Alfred Kirchner zur Uraufführung. Dieses den Toten des Weltkrieges gewidmete Werk ist seiner ganzen Anlage nach auf starke äußere Wirkung aufgebaut, und wenn es auch in der Benennung wie Kyrie, Dies irae, Lacrimosa und Gloria noch anknüpft an die alte Form des kirchlichen Oratoriums, so zwingt doch das realistische des Stoffes den Komponisten bei der Vertonung neue Wege zu gehen. Kirchner verfügt ohne Zweifel über diese Vielheit im musikalischen Ausdruck und gestaltet Einzelnes mit bezwingender Geschlossenheit. Es wäre für größere Chöre immerhin ein dankenswerter Versuch, sich mit dieser achtungswerten Schöpfung auseinanderzusetzen. — Nach nur einjährigem Wirken verließ Ladwig wieder Schwerin. Ein Jahr geistiger Vertiefung, ein Jahr des Aufbauens. Pläne der Umgestaltung des Musiklebens im ganzen Lande, ein organisches Zusammenfassen aller künstlerischen Kräfte. Mit diesen Gedanken trug sich Ladwig, aber sie brauchen Zeit zur Reife, heute waren es nur verheißungsvolle Anfänge. Man muß bedauernd feststellen, daß diese außergewöhnliche Arbeitskraft nicht länger zum Segen fruchtbringender Kulturarbeit gehalten werden konnte. A. E. Reinhard.

WIESBADEN. „Die Maifestspiele" wurden im Stadttheater mit der Uraufführung der Oper „Die große Katharina" von Ignaz Lilien eröffnet. Zu der nach dem nicht gerade belangreichen Shawschen Lustpiel gleichen Namens von Konrad Maril geformten Handlung hat der holländische Komponist eine Musik geschrieben, die für die leichtflüssige Handlung viel zu schwerblütig ist. Gewaltsamkeiten und auch Banalitäten erscheinen allzu sehr in den Vordergrund gerückt. Auch wirkt die ausgiebige satyrische, teils bombastische Untermalung auch der kleinsten Geschehnisse und Gesten auf die Dauer monoton, trotzdem da auch reizvollere Stellen sich zeigen, wie ein Sextett im letzten Akt. Zu der Aufführung, die unter Inten-

dant Paul Bekker liebevoll eingerichtet und durchgeführt wurde, hatte sich der Orchesterpart manche Retouche gefallen lassen müssen um die Singstimmen nicht ganz zu erdrücken. Trotz der sorgfältigen Führung unter Kapellmeister Rankl blieb noch vieles zu stark und die Verständlichkeit störend. Trotzdem die Darsteller mit heißem Bemühen am Werke waren, ließ der erste Akt völlig kalt. Trotz der offenbaren Ablehnung wurde noch eine weitere Aufführung unter Polizeiaufgebot angesetzt. Eine sonderbare Maßnahme in dem Hause, zu dessen Erhaltung doch die Besucher schon mit ihren Steuern beigetragen, in dem ihnen ihre freie Meinungsäußerung dem Werke eines Ausländers gegenüber auf diese Weise von dem Verweser des Hauses unterbunden wird. Es folgten dann weitere Festaufführungen der Opern „Alkeste" von Gluck, sowie „Carmen" von Bizet und „Zauberflöte" von Mozart, die beiden letzteren unter der sehr exakten und lebensvollen Leitung des Berliner Dirigenten Leo Blech. Ferner waren als Festaufführungen eingestellt „Die Bürgschaft" von Kurt Weill, „Tristan und Isolde" sowie die „Walküre", Mussorgskys „Boris Godunow" mit Georg Baklanoff, der als Gast in der Titelpartie eine überwältigende Leistung bot. „Benvenuto Cellini" von Berlioz, unter Leitung des GMD E. Rosenstock aus Mannheim, „Oberon" von Weber vervollständigten die Reihe der Festaufführungen, die leider nicht alle festlich besucht waren. Den Beschluß machte dann eine Neuinszenierung von Beethovens „Fidelio", die zugleich zu einer Krönung der Festspiele wurde. Der Intendant Paul Bekker zeichnete für die diesmal von gutem Geschmack erfüllte, abseits aller Experimentiersucht dem edel einfachen Charakter des Werkes und der Schönheit und Tiefe seiner Musik recht glückhaft entsprechenden Neueinrichtung. Ernst, allem Effekt abhold fügten sich die Darsteller, vorab Gabriele Englerth als Leonore und Adolf Harbich als Don Pizarro sowie der Chor in den schönen, von dem Orchester unter Leitung von E. Zulauf trefflich gestützten Rahmen. Im Kurhause fand anläßlich der Festwochen eine Aufführung der IV. Sinfonie von Beethoven statt. Der von Kapellmeister Goldberg gut vorbereitete Chor des Cäcilienvereins vereinigte sich mit dem Kurorchester und den Solisten Ria Ginster, Sopran, Meta Jung-Steinbrück, Alt, Hans Hoefflin, Tenor und Hermann Schey, Baß unter der überzeugenden Leitung von Carl Schuricht zu einer glänzenden Wiedergabe des bedeutungsvollen Werkes, die denn auch begeisterten Beifall fand. Zu einem festlichen Abend ganz eigner Art wurde auch das Konzert des Berliner Philharmonischen Orchesters. Unter der Leitung von Wilh. Furtwängler bot dieses erstrangige Orchester aufs feinste abgeklärte Leistungen mit Beethoven, I. Symphonie, Strawinsky „Feuervogel-Suite", Brahms D-dur Symphonie. Begeisterte Ehrungen erschienen danach als selbstverständlich.

„Neue Musik" wurde unter Kapellmeister Rankl in einem Konzert im Kurhause in Wiesbaden zu Gehör gebracht mit dem wirkungsvoll gesteigerten „Orchesterkonzert op. 38" von Hindemith, dem „Konzert für Violine und Orchester" von Hugo Herrmann, dem die Hingabe und technische Beherrschung des Konzertmeisters Rudolph Bergmann bei dem Solopart sehr zu statten kam, und „Bunte Suite" für Orchester op. 48 von Ernst Toch in frischzügiger Erfindung und geschickter farbvoller Instrumentation. Ferner Chöre von Matyas Seiber, Karl Marx, Paul Hindemith, Ernst Pepping, Hugo Herrmann, und dessen Choretüden op. 72, serbische Volkslieder von Josiy Slawenski, sowie eine Kantate für gemischten Chor nach Texten von Werfel mit 3 Klavieren und Schlagzeug von Karl Orff, unter sehr geschickter Verwendung des eigenartigen Klangkörpers. Die Chöre wurden von dem Wiesbadener Madrigalchor unter Leitung seines Dirigenten Ernst Laaf recht brav zu Gehör gebracht.

In einem Symphoniekonzert des Kurhauses in Wiesbaden spielte die einheimische Pianistin Grete Altstadt ein neues Klavierkonzert mit Orchester von Max Trapp, das bei aller Selbständigkeit abstoßende Modernität vermeidet und infolge des von großem Können zeugenden Spieles beifällig aufgenommen wurde. Die in allem eine gute Linie einhaltende II. Symphonie des einheimischen Komponisten Hans Fleischer fand in vortrefflicher Wiedergabe unter Carl Schurichts Leitung vielen Beifall.

Mit einer vorzüglichen Aufführung der Matthäuspassion von J. S. Bach am Karfreitag wurde die Wintersaison 1931/32 beschlossen. Von Kapellmeister Goldberg vortrefflich einstudiert bildete der auch sonst gut qualifizierte Cäcilienverein den prächtig singenden Chor. Der Leiter der Aufführung GMD Schuricht betonte in der warm schattierten Wiedergabe mehr das konzertmäßig Glanzvolle des Werkes. Demgemäß bezogen sich die Striche auch mehr auf die Choräle und rein kirchlichen Schilderungen. Die Solistenfrage war mit der Wahl der Sopranistin Hilde v. Alpenburg, der Altistin Inge Torshof, des Tenors Wilh. Nentwig, der Bassisten Fred Driffen und Fr. Mechler glänzend gelöst. Das aus dem Kurorchester gebildete Orchester, mit KMD Petersen an der Orgel, stattete den instrumentalen Teil mit aller Tüchtigkeit aus. Trotz

der schweren Sorgen zu Beginn der Saison gelang es doch, das bewährte Kurorchester mit 48 Musikern und seinem um die Kunstpflege hier so verdienten, weithin hochangesehenen Leiter GMD Carl Schuricht zu erhalten. So konnte mit allem Recht das erste der altbewährten Zykluskonzerte mit dem jubelnden Meistersinger-Vorspiel eröffnet werden und dessen ebenso feinsinnige wie großzügige Wiedergabe als gute Verheißung gelten. Dann erspielte sich Lubka Kolessa mit dem glänzenden Vortrag des Es-dur Konzertes für Klavier und Orchester begeisterte Zustimmung. In innigem Musizieren zwischen Orchester und Dirigent erklang Anton Bruckners bedeutende 7. Symphonie. Das zweite Konzert brachte die viersätzige Suite „Die Flöte von Sanssouci" von Paul Graener als Neuheit. An alte Tanzformen gemahnend, aber frei von Zöpfigkeit machte das auf fortschrittlich sehr gewählter, nirgends übertriebener Klanglichkeit aufgebaute, gut melodiöse Werk vortrefflichen Eindruck. Die Wiedergabe durch das Orchester mit Franz Danneberg als Soloflötist und dem bekannten einheimischen Pianisten Cornelius Czarniawsky am Neupert-Cembalo, unter der Leitung von Carl Schuricht war in jeder Bezjehung löblich. Nach einer anderen, mehr virtuosen Seite der Orchesterbehandlung mutete die ebenfalls neue Ouvertüre zu Shakespeares „Der Widerspenstigen Zähmung" von dem holländichen Komponisten Joh. Wagenaar an. In der glänzenden Wiedergabe wurde das Werk beifällig aufgenommen. Ebenso die 5. Symphonie von Tschaikowsky. Die junge Berliner Sängerin Margerita Perras wurde in diesem Konzerte sehr gefeiert. Das dritte Konzert leitete an Stelle des erkrankten Dirigenten Schuricht der Meininger Dirigent Heinz Bongartz. Mit der Interpretation von Max Regers „Ballett-Suite" op. 130 und der „7. Symphonie" von Beethoven, sowie mit der Führung des Orchesters bei dem vornehmen Vortrag des e-moll-Violin-Konzertes von Mendelssohn-B. durch Cäcilie Hansen betätigte er sich als ebenso temperamentvoller wie auch feinfühlender Dirigent. Auch die von Kapellmeister Goldberg vortrefflich vorbereitete Aufführung der „Schöpfung" von Haydn mußte als viertes Konzert in Vertretung Schurichts von einem Gastdirigenten geleitet werden. GMD Mehlich führte diese Aufgabe mit vielem Geschick durch Prof. Clemens Kraus-Wien brachte als Dirigent des fünften Konzertes eine Neuheit mit „Variationen über ein Husarenlied" von Franz Schmidt, dem Direktor der Wiener Musikakademie. Das farbenfreudige, frischzügig eigenartige Werk fand mit seiner lebensvollen Wiedergabe ebenso freudige Anerkennung wie die Wiedergabe des „Bolero" von Maurice Ravel und der „Don Juan" von Rich. Strauß. Einen glänzenden Beweis seiner virtuosen Fertigkeit neben tiefmusikalischer Erfassung gab Konzertmeister Rud. Bergmann mit der Wiedergabe des Violinkonzerts in a-moll von Dvořák. Aufmerksam begleitete das Orchester unter Leitung von Clemens Kraus. Mit dem „Orchestertrio" in G-dur von Stamitz, dem sechsten der als op. 1 bezeichneten Veröffentlichung, wurde bei ausverkauftem Saal ein Maria Ivogün-Konzert eröffnet, bei dem die Sängerin die Arie aus „Il re pastore" von Mozart, die Arie der Zerbinetta aus „Ariadne auf Naxos" von Rich. Strauß, von dem einheimischen Pianisten Hans Göbel trefflich am Flügel begleitet, weniger bekannte Lieder von Franz Schubert sang. Weiter wurde eine Wiederholung der Suite „Die Flöte von Sanssouci" von Graener sowie die schöne Wiedergabe der als Nr. 13 bezeichneten Symphonie G-dur von Jos. Haydn sehr beifällig aufgenommen. Das sechste Zyklus-Konzert brachte die hehre „Jupiter-Symphonie" von Mozart sowie „Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart" von Max Reger. Der Tenor Louis Graveur sang mit seiner seltenen stimmlichen Begabung und künstlerischen Gestaltungsfähigkeit Arien aus „Xerxes" und „Atalanta" von Händel und Lieder von Schubert. Am Flügel waltete Hans Göbel. Die Orchesterwerke leitete Karl Schuricht. Unter dessen Leitung fand dann auch das siebente Zykluskonzert statt. Als ein Beethovenabend kamen die „II. Leonoren-Ouvertüre" und die erhabene „5. Symphonie c-moll" zu begeisternder Wiedergabe. Bronislaw Hubermann erntete mit dem feingegliederten Vortrag des „Violinkonzertes" jubelnden Beifall.

Weniger erfreulich ging es im Staatstheater zu. Hier führten wenig entgegenkommende Maßnahmen zu einer starken allgemeinen Verstimmung gegen die Leitung. So kam es, trotz ausgiebiger Propaganda, zu sehr geringer Erneuerung auch langjähriger Abonnements. Trotz ausgiebiger Freikartenwirtschaft blieb das „Große Haus" beängstigend leer. Die sehr geringen Einnahmen gegenüber großen Ausgaben mußten zur Krise führen. Der Spielplan war auch nicht besonders anregend, von persönlicher Voreingenommenheit diktiert. Die alteingeführten, künstlerisch hochstehenden sechs Symphoniekonzerte wurden ausgeschaltet. Unrentabilität sollte der Grund dafür sein. Aufführungen von Verdis „Troubadour", Schillings „Mona Lisa", Lortzings „Wildschütz", Donizettis „Don Pasquale" in nicht gerade notwendiger Neuinszenierung und dazu „Das goldene Kreuz" von Brüll und „Manon" von Massenet konnten keine bemerkenswerte Neubelebung brin-

gen. Als solche versagte auch die ziemlich verspätete Neuaufführung von „Die ersten Menschen" von Stephan trotz guter Ausführung, das musikalische Zeitspiel „Von Freitag bis Donnerstag" von Pilney mit wenig gelungenen Anleihen beim Kintopp. Weit besser dagegen hielt sich die stark verspätete Neuaufführung von „Der Obersteiger" von Zeller neben dem guten „Signor Bruschino" von Rossini. „Rienzi" brachte endlich wieder einmal ein fast ausverkauftes Haus. „Die Bürgschaft" von Kurt Weill, in sofortiger Nachfolge der Berliner Uraufführung, konnte es nicht zu einem besonderen Erfolge bringen. Eine vollständige Aufführung des „Ringes des Nibelungen" fand mehr Interesse, mehrere „Parsifal"-Aufführungen in der Osterzeit waren sehr gut besucht. Überall herrschte sonst Verstimmung. Das Staatstheater sollte aufhören zu bestehen, dem ganzen Personal wurde gekündigt. Das war die Krise, die nun soweit behoben ist, daß das Theater als Landestheater in Verbindung mit der Stadt, dem Landesausschuß und dem preußischen Staat unter ganz veränderten Verhältnissen einstweilen erhalten bleibt. Der Kasseler Intendant Berg-Ehlert ist an Stelle des seitherigen Intendanten für hier verpflichtet. Bei der Neubildung des Ensembles, das z. T. nicht übernommen wurde, waren Härten nicht ganz zu vermeiden. Möge es dem neuen Intendanten gelingen, bei der Neubildung seinem Versprechen gemäß unnötige Ausländerei und eigenliebende Persönlichkeit zu vermeiden und dem Publikum Zusagendes zu bieten.

Im allgemeinen Konzertleben verdienen noch die Konzerte des Vereins der Künstler und Kunstfreunde besonders genannt zu werden. In seinen acht Abenden kamen Ria Ginster (Sopran) und Rudolf Watzke (Bariton), Elly Ney, Rudolf Serkin und Alfred Höhn (Klavier), Adolf Busch (Violine), ferner das Kolisch-Quartett, Zika-Quartett und das Wendling-Quartett mit sehr gewählten, teils auch Neues (Debussy, Prokofieff, Schönberg, Janacek) enthaltenden Programmen vor einem festen, gewählten Zuhörerkreis zu Gehör. Von den zahlreichen chorischen Darbietungen sei die Erstaufführung des neuen Oratoriums „Die heilige Elisabeth" von Jos. Haas erwähnt. Der Limburger Domchor unter Leitung seines Dirigenten H. Pabst und Mitwirkung der Sopranistin Helene Fahrni, welche die anmutige Partie der Elisabeth sehr ansprechend sang, bereitete dem im besten Sinne des Wortes volkstümlichen Werk mit seiner eingängigen Musik eine, von dem Kurorchester vortrefflich gestützte, eindrucksreiche Aufführung. Mit dieser fand das gut empfundene Werk viele Anerkennung. Auch an Kammermusikabenden fehlte es nicht. Schlosser.

AUSLAND.

PARIS. Einige neue „Ausgrabungen" waren bemerkenswert. M. Casadesus richtete das Violinkonzert Es-dur des jungen Mozart für den Konzertgebrauch ein. Für die „piccolo" Geige der Tochter Ludwigs XV. „Adelaïde de France" komponiert, offenbart es in köstlicher Weise das kindliche Gemüt des künftigen Meisters. Ferner machte uns der Wiener Dirigent Butnikoff (ein Schüler Nikischs) mit der von ihm in einer Antwerpener Musikologenbibliothek entdeckten 6. Symphonie von Joh. Christ. Bach bekannt, die, aus drei kurzen Sätzen bestehend, schon mächtig von dem Stil des „Vater Bach" abweicht und sich mehr der „moderneren" Störmung à la Mozart zuwendet. Sehr klangreich instrumentierte Butnikoff das Klavierstück Scriabins „Der Flamme entgegen", das er ebenfalls bei Lamoureux ertönen ließ. Verfehlt war dagegen die Bachsche Orgel-Fantasie g-moll, für Orchester gesetzt von dem griechischen Dirigenten Mikropulos, der nebenbei auch als Pianist im Dritten Konzert von Prokofieff, vom Flügel aus dirigierend, Aufsehen erregte. — Sehr viel Beifall wurde Strawinsky für sein neues Violinkonzert und Ravel für sein zweihändiges, in Paris uraufgeführtes Klavierkonzert (in Form eines Divertissemento ohne Finale!) zuteil, Werke, die man inzwischen auch in Berlin und Wien hörte.

Wenn Albert Roussel ein neues Opus herausbringt, so versammelt er alle Pariser Musikinteressenten um sich. Die 3. Symphonie in g-moll des schon betagten Komponisten ist ein von Leben sprühendes Werk mit echt französischem Esprit und starken intellektualistischen Impulsen, jedoch nicht ohne Verinnerlichung im Andante. Man zollte dafür dem Lamoureux-Dirigenten Albert Wolff Dank, ebenso wie für die folgende idyllisch-heitere IV. Symphonie von Gustav Mahler, die schon Bruno Walter hier vor Jahren aufführte. — Und nun kam auch Anton Bruckner in Paris ans Tageslicht! — Die Schönheiten seiner „Fünften" offenbarte uns kein Geringerer als Felix Weingartner, als er gerade zum Beginn des neuen Jahres ein Pasdeloup-Konzert leitete. Dem selbst ergriffenen Kapellmeister möchte man daraufhin hoffnungsvoll zurufen: „sequora secuntur!" Am Schluß der Wintersaison ertönte unter dem Stabe Weingartners die „Neunte", als grandiose Krönung eines „Beethoven-Zyklus". Von anderen Gastdirigenten bewunderte man den ewig frischen v. Hoeßlin als Wagnerinterpreten, den tempe-

ramentvollen Holländer van Realte in den „Haydn-Variationen" von Brahms und den jungen Wiener Fritz Fall, der die lebensfrohe Ouvertüre „Schwanda" von Weinberger uns mit großer Natürlichkeit vermittelte. — Die Ankündigung des Violinkonzertes von Hans Pfitzner als „Erstaufführung in Paris" bei Poulet muß berichtigt werden, da dieses Werk schon 1928 von der Kölner Geigerin Erika Marx hier gespielt wurde. Auch diesmal, ausgezeichnet von Mad. Suter vorgetragen, fand dieses an thematischer Ausarbeitung reiche Stück beifällige Aufnahme.

Das Programm des überfüllten Symphoniekonzertes von Roger Desormière entsprach dem modernen Geschmack: nach Bachschen, von Schönberg instrumentierten Chorälen ... ein Sprung in die Tiefe ... zur „Parade" von Erik Satie! Der junge Dirigent hatte entschieden größeres Verdienst als Leiter des „Vereins damaliger Musik"; er verstand mit dem „Concert royal" von Couperin und den Fragmenten aus der Oper „Solimar und Zayde" von Th Arne, eines im 18. Jahrhundert in England viel gespielten Komponisten, zu interessieren.

Die Pariser „Große Oper" entwickelte im Winter rege Tätigkeit. Man sah eine gelungene „Rekonstitution" der ersten Version von 1859 der Gounodschen Oper „Faust" (in Deutschland „Margarethe" genannt), die des Walburgisnacht-Balletts entbehrt und die Rezitation durch Dialoge ersetzt, ferner die seit 1914 erwartete „Electra" von Rich. Strauß, eine Aufführung in französischer Sprache (mit Germaine Lubin in der Titelrolle), welche dem Institut alle Ehre macht. — Die Opernnovität „Maximilian" von Darius Milhaud (nach Werfel) enttäuschte allgemein. Man warf dem Dichter vor, das tragische Lebensschicksal eines Idealisten leichtfertig behandelt zu haben, und fand die Musik, die Milhaud in aller Eile vorigen Sommer mit mexikanischen Volksweisen durchsetzte, oberflächlich. Tatsache ist es, daß „Maximilian" nach einigen Vorstellungen vom Opernrepertoire verschwand. — Ein solcher Mißerfolg hat scheinbar die „Opera comique" veranlaßt, dieses Jahr keine Experimente mit neuen Opern zu wagen, sondern ein bereits 1910 im Brüsseler „Theâtre de la Monnaie" uraufgeführtes lyrisches Märchen „Eros, der Sieger" in Paris herauszubringen, das aus der Feder eines Jüngers von César Franck, Pierre de Bréville, stammt. Es ist ein angenehm klingendes Bühnenwerk, das zur Kategorie jener „wagnerfreien" Schöpfungen gehört, die von unseren Modernen als „profane Musik" bezeichnet werden. — Die beiden Operbühnen gaben auch im Laufe der Wintersaison wiederholt Gelegenheit, Bayreuther Künstler in Mozarts „Figaros Hochzeit" und in Wagnerschen Schöpfungen zu feiern.

Edouard Herriot findet inmitten seiner politischen Tätigkeit Zeit und Muße, öffentliche Vorträge nicht nur über Beethoven, sondern auch über Chopin zu halten (anläßlich der hundertjährigen Wiederkehr der Übersiedlung des großen Polen nach Paris). Über dessen Herkunft scheint Herriot nicht ganz richtig orientiert zu sein, wenn er behauptet, daß der 1770 in Nancy geborene „Vater von Chopin Franzose gewesen wäre", ohne jedoch zu erwähnen, daß Chopins Urgroßvater aus Polen nach Frankreich eingewandert war. In dem vom Chopin-Biographen Hoesick in Krakau aufgefundenen Taufschein des künftigen Klavierpoeten nennt sich sein Vater: „Nicolai Choppen aus Zelazowa Wola" und betont damit seine polnische Abstammung, in deren Geiste er auch seinen Sohn, trotz eigener fremdländischer Bildung, erzogen hat. Die Bemühungen des gewandten Redners, der Lösung der Chopinschen Nationalitätsfrage eine andere Färbung zu geben, sind deshalb vergeblich.

Der deutsche Botschafter lud „alle in Paris ansässigen oder vorübergehend anwesenden Deutschen" zu einer Goethe-Gedenkfeier ein, die würdevoll verlief. Den musikalischen Teil bestritten Frau Valdis Knudsen und Adolf Philipsen (von Dr. Fugman begleitet) die in angenehmer Weise Lieder von Beethoven, Schubert, Schumann und Hugo Wolf (nach Goetheschen Dichtungen) vortrugen. Den hundertsten Todestag des „Sohnes des Friedens, des europäischen Sinnbildes der Menschlichkeit" (wie Prof. Witkop-Freiburg i. Br. in seiner Festrede Goethe nannte) vergassen auch die Pariser Orchestervereine nicht. Sie ehrten sein Andenken durch mehrere Aufführungen der „Faust-Symphonie" von Lizt und von Wagners Ouvertüre „Faust in der Einsamkeit".

Anatol v. Roessel.

VERONA (Sommeroper). Wenn man in der Zeit der „Grande Stagione Lirica" am Hauptbahnhof in Verona ankam, durfte man schon eine Weile nach einem Facchino rufen; das Rufen wurde übertönt vom Geschrei der Programm- und Textbuchverkäufer: „Il Programma della Grande Opera! Il Libretto della Grande Opera L'Africana", oder: „Un ballo in Maschera". Das waren die beiden Opern, die in der Arena vor jedesmal zwanzigtausend Besuchern gespielt wurden. Aus allen Teilen des nördlichen und mittleren Italien kamen die Sonderzüge, alle von enormer Länge und alle überfüllt.

Zwischen 9 und 10 Uhr abends strömt dann alles auf der Piazza Vittoria Emanuele zusammen.

Wie Bienenschwärme umwimmeln die Massen der winzigen Menschlein die Eingänge des Riesenbaues, um dann ins Innere der Arena auf ihre Sitze zu krabbeln und sich von dort aus am Wohllaut der Stimmen, besonders der beiden ersten Tenöre, Gigli in der „Afrikanerin", Pertile im Maskenball, zu berauschen. Der alte Mond scheint vom wolkenlosen Nachthimmel her in den hellerleuchteten Zirkusbau; er steht noch an derselben Stelle, von der er schon in die Arena hineinleuchtete, als man sich vor bald zwei Jahrtausenden auf den gleichen Steinstufen versammelte, um sich am Anblick kämpfender Gladiatoren zu erfreuen.

Noch lassen die blendenden Rampenlichter die vorhanglose Bühne in tiefe Dunkelheit versinken. Sie verschwinden nach drei Gongschlägen und das Orchester beginnt zu spielen. Man sieht es an den Bewegungen des Dirigenten und einzelner Orchestergruppen. Das Publikum in den letzten Rängen murrt laut wie ein wildes Tier. Da schwillt das Klingen an wie Wellengesang des Meeres. Die blaue Flut des Streichorchesters brandet an den alten Mauern und erfüllt den Raum bis zu den Sternen hin mit berückendem Wohllaut. Die Bühne ist sichtbar geworden. Und mit der Vornehmheit und Grazie der Figuren Giorgiones oder Tizians bewegen sich die lieblichen Gestalten der Inez und Anna in der Konzilhalle, die durch einen Gobelin wirkungsvoll angedeutet ist und durch ein Podium mit Bänken, von unsichtbaren Händen aufgestellt.

Nach dem wundervollen, ohne Anstrengung aufgeblühten Höhepunkt der Arie der Inez applaudiert das Publikum. Aber als Gigli die Bühne betritt, rast es, ehe noch der erste Ton gesungen ist, der sich mezza voce wie ein silberner Mondstrahl in den Raum ergießt. Immer höher gehen die Wogen der Begeisterung. Seine Bravourarie muß Gigli wiederholen. Und er reißt mit seinem Singen auch alle Mitspieler zu seiner Höhe empor.

Bis lange nach Mitternacht dauert die Vorstellung, die erst um 10 Uhr begonnen hat. Die Transparentuhr, die man in einem die Arena überragenden Ruinenbogen sehen kann — ein spöttisches Hineinlächeln der Gegenwart in die Vergangenheit — zeigt schon den Beginn der zweiten Nachtstunde. Da wälzt sich der Strom von zwanzigtausend Menschen in die hellerleuchtete Stadt. Alle Cafehäuser an der Piazza sind voll besetzt, Obsthändler überschreien sich, und auf dem Bahnhof vor dem Deposito will von Tausenden ein jeder zuerst seine Koffer haben.

Ich war erst gegen Abend angekommen. An einen Platz in einem Hotel war nicht mehr zu denken. So ging ich dem Träger nach, der mein Gepäck in den Zug brachte, in dem ich stehend nach Venedig fuhr, dem Sonnenaufgang und dem Meere entgegen. Herma Studeny.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Leitung der Salzburger Festspiele beabsichtigt im nächsten Jahre neben den bisherigen Orchesterdirigenten noch den Hamburger GMD Böhm heranzuziehen. Das Programm soll Rich. Strauß und Johannes Brahms besonders betonen. — Die Bilanz der diesjährigen Festspiele ergab eine Steigerung der Besucherzahl um 4 Prozent gegenüber dem Vorjahre.

Der nächstjährige Sängertag des Deutschen Sängerbundes soll in Dortmund stattfinden. Dabei sollen auch gemischte Chöre zum Vortrag kommen. Anschließend an den Sängertag findet ein Chorgesang-Kongreß ebenda statt, mit Vorträgen namhafter Fachleute.

Ballenstedt i. Harz plant für das Frühjahr 1933 unter KM Walter Hartmann ein mehrtägiges Musikfest, bei dem jungen Komponisten Aufführungsmöglichkeiten geboten werden. Interessenten wollen sich umgehend an den Veranstalter wenden.

Im Rahmen der zwanzig Abende umfassenden Wagner-Opernfestspiele des Deutschen Theaters in Prag im Mai/Juni 1933 sind bisher grundlegende Neueinstudierungen des „Fliegenden Holländer", des „Ringes des Nibelungen" und von „Tristan und Isolde" geplant.

Eine „Isländische Woche" für Kunst, Wissenschaft und Sport wurde kürzlich in Stockholm veranstaltet, in deren Mittelpunkt Jon Leifs' „Island-Ouvertüre" stand.

Bei Gelegenheit der für den nächsten Maimonat in Florenz geplanten Musikfeiern wird eine Internationale Ausstellung von Meistergeigen der Vergangenheit und Gegenwart veranstaltet, wie sie noch nirgends stattgefunden hat. Unter den zugänglichen alten Instrumenten ersten Ranges, die sich an die Namen Stradivari, Guarneri, Amati u. a. knüpfen und die mit verschwindenden Ausnahmen sämtlich in festen Händen sind, werden etwa 150 Exemplare bei der Geigenschau versammelt sein, während die Produktion des letzten und des gegenwärtigen Jahrhunderts nur durch vierzig ausgewählte Musterwerke vertreten wird. An der Ausstellung beteiligen sich die Museen, Musikschulen und Geigensammler des alten und neuen Kontinents, insbesondere auch die Weltfirmen Gebrüder Hill (London), Hermann (Berlin), Gebr. Hug

(Zürich), Warlitz (New-York). Neben der Entwicklung des Geigenbaues in Brescia, Cremona, Venedig, Rom, Neapel, Florenz im Piemontesischen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart wird man die Fortschritte des Bogenbaues und des sonstigen Zubehörs der Geigenkunst an den unerreichten Meisterbögen des Pariser Vuilleaumes und seiner Nacheifernden studieren können. Bibliographische und ikonographische Sammlungen erhöhen die Anziehungskraft der Veranstaltung, deren sachkundiger Leiter, der Geiger Prof. Giulio Pasquali vom Florentiner Konservatorium, eine illustrierte historische Monographie über die Geigenausstellung vorbereitet. f. r.

In Rom wird für das letzte Viertel des kommenden Jahres die II. Internationale Ausstellung sakraler Kunst vorbereitet. Die Kunstausstellung, deren Programm bereits vorliegt, enthält auch eine Abteilung für Kirchenmusik mit Vorführungen zeitgenössischer Kompositionen. f. r.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Sein fünfundzwanzigjähriges Bestehen feierte der Budapester Chor- und Orchesterverein unter Leitung von Prof. Emil Lichtenberg, der sich große Verdienste um die Hebung der Bachpflege in Ungarn erworben hat.

Die Hauptversammlung des „Deutschen Konzertgeberbundes" lehnte einen Zusammenschluß mit dem „Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands" ab. Zugleich legte Prof. Dr. Gustav Havemann als bisheriger erster Vorsitzender sein Amt nieder.

Der „Bund Deutscher Musikpädagogen" hat in seiner letzten Generalversammlung eine Resolution gefaßt, die sich gegen die Tätigkeit der Volksmusikschulen ausspricht. Zu einer gleichen Entschließung kam der „Direktoren-Verband Berliner Konservatorien und Privatmusikschulen".

Unter Leitung von Kapellmeister K. Herweg ist das „Neue Berliner Notstands-Orchester" gegründet worden. Es besteht aus 50 Berliner erwerbslosen Musikern und wird in Matineen und Nachtvorstellungen unter Mitwirkung hervorragender Solisten volkstümliche Sinfonie-Konzerte bei kleinen Preisen veranstalten.

Unter dem Titel „Orgelklang und Gegenwart" veranstaltete die „Berliner Arbeitsgemeinschaft für die Orgelbewegung" eine Tagung, die von wertvollen künstlerischen Veranstaltungen (Liturgischer Gottesdienst, Orgelkonzerte von Günther Ramin) umrahmt war, aber in den beiden Referaten von Hanns Henny Jahnn und Pfarrer Riethmüller dürftige Ergebnisse zutage förderte. Dr. F. St.

Die im Jahre 1922 gegründete „Hamburgische Vereinigung von Freunden der Kammermusik" hat ihre Tätigkeit infolge der wirtschaftlichen Notlage weiter Kreise einstellen müssen.

Die Elberfelder Konzertgesellschaft hat sich mit der Barmer Konzertgesellschaft zu einer einheitlichen großen Organisation, der Wuppertaler Konzertgesellschaft, zusammengeschlossen.

Die Berliner Stadtverordnetenversammlung hat als künftigen Zuschuß für das Berliner Philharmonische Orchester nunmehr endgiltig jährlich Mk. 180 000.— festgelegt.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Unser Mitarbeiter Dr. Joachim Bergfeld wurde als Dozent an die Volkshochschule in Eisenach berufen, wo er eine Vortragsreihe über das Thema „Wesen und Werden der musikalischen Kunst" hält.

Dr. Oswald Jonas übernimmt am Berliner Sternschen Konservatorium einen Einführungskursus in die Lehre Heinrich Schenkers.

Hans Münch-Holland, der Solocellist des Leipziger Stadt- und Gewandhausorchesters, tritt als Lehrer für Violoncello in das Lehrerkollegium des Landeskonservatoriums zu Leipzig ein.

Der sächsische Staat hat den Herren Dr. H. Grabner, Dr. Siegfr. Karg-Elert, Max Ludwig und Osk. Laßner, sämtlich Lehrer am Landeskonservatorium Leipzig, den Professortitel verliehen.

Das Musikinstitut zu Koblenz wird anläßlich seines 125jährigen Bestehens am 10. März 1933 ein Festkonzert mit Werken von Beethoven, Reger und Bruckner veranstalten.

Ab Oktober wurden in Berlin die „Theorie-Sonderkurse Wilhelm Klattes" unter der Leitung von Hildegard Städing (Gehörbildung, Harmonielehre, praktische Satzbildung) und Dr. Otto A. Baumann (Harmonielehre, praktische Satzübung, Kontrapunkt, Improvisation u. a.) wieder aufgenommen. Bis zum Tode des ausgezeichneten Lehrers Prof. Dr. h. c. Wilhelm Klatte haben sich viele Musiker ihr theoretisches Rüstzeug in diesen Kursen erworben.

Die Bodeschule zu Berlin bezog am 15. Oktober ein neues Haus in Charlottenburg, Herbartstr. 24 (am Lietzensee). In Zukunft wird mit der Schule ein Internat für auswärtige Schüler

verbunden sein. Auskunft durch das Sekretariat dortselbst.

Die Schule Hellerau-Laxenburg hat Dr. Hermann Scherchen zur Mitarbeit gewonnen. Er wird mit der Tanzgruppe bzw. Frl. Rosalie Chladek in der kommenden Spielzeit Werke von Strawinsky, Malipiero, Prokofieff, Debussy, Purcell, ferner das Beethovenballett „Die Geschöpfe des Prometheus“ und ein unbekanntes Werk Mozarts zur Aufführung bringen.

KIRCHE UND SCHULE.

Der Leiter der Württ. Kirchenmusikschule Arnold Strebel unternahm in den ersten Augustwochen mit seinem Singkreis — größtenteils Studierenden der Stuttgarter Hochschule für Musik — eine Konzertreise durch Oberschwaben und die angrenzenden Gebiete. Sie konzertierten in den evangelischen Kirchen in Isny, Leutkirch, Memmingen, Wangen, Lindau, Langenargen, Konstanz, Ravensburg, Wilhelmsdorf, Waldsee und Ulm, besuchten dazwischen die Barockkirchen und die Orgeln in Ottobeuren und Weingarten und nächtigten abwechselnd in Jugendherbergen und Privatquartieren. Überall wurden die 26 Musiker mit großer Freude aufgenommen; denn Oberschwaben liegt nicht an der Heerstraße der Konzertreisenden, in seinen kleinen Städten winkt kaum materieller Gewinn. Um so tiefer erlebt eine Bevölkerung, die ihren Musikhunger für gewöhnlich mit Konservenmusik und bescheidener häuslicher Musikpflege stillen muß, die Darbietung wirklicher ernster Musik. Arnold Strebel bot Chor- und Orgelwerke vom Anfang des 17. Jahrhunderts. Bewundernswert, wie diese Meister die Beherrschung der musikalischen Form und die geistige Durchdringung des Textes verbanden; ergreifend, wie sie die Lösung aus der Not ihrer Zeit in der hohen Frömmigkeit ihrer Musik fanden. Der Aufbau des Konzertes war: Präambulum für Orgel von Heinrich Scheidemann. Der 5stimmige Chor „O reicher Gott, bau du das Haus“ von Leonhard Lechner. Orgelchoral „Aus tiefer Not“ von J. S. Bach. Chor „Aus tiefer Not“ von Hans Leo Haßler. Sonate f-moll f. Violine und Orgel, 1. Satz von J. S. Bach, von dem jungen Geiger Erich Schmale mit sehr schönem großen Ton gespielt. Chorfuge von H. L. Haßler „O Mensch, bewein dein Sünde groß“. Den Orgelpart spielte überall der Halberstädter Domorganist Karl Gerok, ein Schüler Fr. Högners und A. Strebels; besonders meisterlich: Fantasie und Fuge von J. S. Bach. Die Altistin Emilie Weil sang die Arie aus Kantate 85 von J. S. Bach, die umrahmende Violinstimme spielte Jürg Werner. Die Überleitung von den drei Schützschen Chören: „Verleih uns Frieden“, „O lieber Herre Gott“ und „Das ist je gewißlich wahr“ zum Choral „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“, der als Wechselgesang zwischen Gemeinde und der vollen Altstimme Emilie Weils die Feierstunde beendigte, spielte Meister Strebel selbst. Gertrud Staib.

Die Kantorei des Kirchenmusikalischen Institutes am Landeskonservatorium Leipzig unter Leitung von Kurt Thomas, die soeben von ihrer überaus erfolgreichen Balkanreise zurückgekehrt ist, unternahm in der Zeit vom 21. September bis 3. Oktober eine Singreise nach Norddeutschland mit 10 Konzerten, u. a. in den Sendern Berlin und Hamburg.

Der Leipziger Thomanerchor gab unter Leitung von Prof. Straube in der St. Wolfgangskirche zu Schneeberg ein Konzert mit Werken von Reger, Günther Raphael, Ludwig Senfl, Bach u. a.

Im Rahmen der kirchenmusikalischen Abende in Freiburg i. Br. sprach Prof. Dr. W. Gurlitt der Freiburger Universität über kirchenmusikalische Zeitfragen, KMD Gölz aus Tübingen über das „Choralsingen“ und H. Haag, Orgellehrer am kirchenmusikalischen Institut zu Heidelberg über „Die Orgel im Gottesdienst“.

In seiner 83. Geistlichen Abendmusik spielte der verdienstvolle Bautzener Domorganist Horst Schneider Bachs „Musikalisches Opfer“ in der Einrichtung von Erhard Krieger.

In der Frauenkirche zu Memmingen brachten Elisabeth Leibig und Herbert Steinmeyer-Erlangen Werke von Seb. Bach, Reger und Haas zum Vortrag.

In der Stadtkirche zu Greiz kamen als Totengedächtnisfeier für Richard Jung eine Reihe seiner Werke für Chor und Orgel, nach vorangehendem Spiel der „Totenfeier“, einer sinfonischen Dichtung für Orgel von Paul Gerhardt, zum Vortrag. (Leitung Kantor G. Schneider.)

Auch der Reutlinger Organist Hans Grischkat veranstaltet regelmäßige Abendmusiken in der dortigen Leonhardskirche mit Werken alter und neuer Meister.

PERSÖNLICHES

Ihr 25jähriges Künstlerjubiläum feierten der Berliner Pianist Wladimir v. Papoff, Lehrer am Sternschen Konservatorium, und die bekannte Gesangslehrerin Else Sievert, zu deren Schülerinnen u. a. Eva Liebenberg zählt. Das 25jährige Bühnenjubiläum beging Elvira Arlow, die hervorragende Altistin des Freiburger Stadttheaters.

Mark Lothar wurde für die Konzerttourneen von Maria Ivogün verpflichtet.

Von Schülern des Leipziger Landeskonservatoriums wurde Lothar Scurla an das Leipziger Stadttheater, Erika Koch an das Stadttheater Freiburg i. B. verpflichtet.

Der polnische Tenor Jan Kiepura wird im März 1933 eine Konzertreise durch Deutschland unternehmen, die ihn nach Berlin, Leipzig, Dresden, Hamburg und Frankfurt bringen wird. Eine erstaunliche Selbstlosigkeit, nachdem Kiepura erst kürzlich erklärt hat, er könne aus Gagenrücksichten in Deutschland nicht mehr auftreten!

Im Winter wird Mary Wigman ein längeres Tanzgastspiel in Amerika absolvieren. Sie hat bereits die neue Tanzgruppe zusammengestellt.

Herbert Michels, der bisherige Intendant der Württembergischen Volksbühne, wurde zum Intendanten des Krefelder Stadttheaters gewählt.

Theodor Jakobi, der 2. Chormeister des Berliner Lehrergesangvereins, übernimmt als Nachfolger Prof. Schrekers die Leitung des Chors der Akademie für Kirchen- und Schulmusik.

GMD Egon Pollak und Kammersänger Friedrich Schorr wurden für mehrere Monate der Spielzeit an die Wiener Staatsoper verpflichtet. Dagegen mußten die Verhandlungen zum Engagement der berühmten Wagnersängerin Frieda Leider abgebrochen werden, weil die Operndirektion der Künstlerin das von ihr beanspruchte Monopol auf die Partie der Isolde nicht zugestehen konnte.

Hofrat Prof. Dr. Josef Marx (Wien) hat einen Antrag der Türkischen Regierung zur Durchführung einer Neuorganisation des Musikwesens in der Türkei angenommen. Es ist sehr zu begrüßen, daß ein deutscher Künstler wie Marx, der übrigens mehrere türkische Musikstudenten zu seinen Schülern zählen durfte, berufen ist, auf die zeitgemäße Einrichtung und Förderung der Musikinstitute der neuen Türkei, wie der Oper, des Konservatoriums, der Orchester und der Bibliotheken, bestimmenden Einfluß zu üben.

Maurice Ravel erlitt in Paris einen Autounfall, als er nach einer Theatervorstellung nach Hause fuhr. Der Komponist ist nicht unerheblich durch Glassplitter am Gesicht verletzt worden. Sein Zustand ist jedoch nicht bedenklich. A. v. R.

Geburtstage.

Prof. Ludwig Schemann, dessen Name mit den Kämpfen um Wagner für immer verbunden sein wird, feierte am 16. Oktober seinen 80. Geburtstag. Die musikalische Welt dankt ihm weiter noch eine große Cherubini-Biographie und eine Schrift „Martin Plüddemann und die deutsche Ballade", mit welch beiden Werken er zwei heute wenig beachteten Meistern ein Denkmal setzte (s. auch Oktoberheft 32 der ZFM S. 894/5).

Prof. Dr. Ferdinand Pfohl, der hochgeschätzte Hamburger Kritiker und Komponist einer größeren Anzahl von Liedwerken, wie auch Verfasser mehrerer Führer zu Wagnerschen Werken, feierte am 12. Oktober seinen 70. Geburtstag. Er ist der Senior unter den heute lebenden deutschen Musikkritikern und hat als solcher noch die Kämpfe um Wagner, Hugo Wolf, Anton Bruckner, Richard Strauß, Max Reger, Hans Pfitzner u. a. miterlebt und in vielen Fällen sich in der vordersten Linie für die Durchsetzung dieser damals viel umkämpften deutschen Meister eingesetzt.

Eugenio di Pirani, der einst sehr bekannte Berliner Korrespondent, feierte kürzlich seinen 80. Geburtstag. Er war als Klavierpädagoge an der ehemaligen Kullakschen Akademie tätig und leitete von 1905 bis zu seiner Rückkehr nach Deutschland ein eigenes Konservatorium in New York.

Otto Thomas, der Dresdener Kirchenmusiker und Kirchenmusikdirektor, erlebte am 5. Oktober seinen 75. Geburtstag. Von 1890 bis 1910 wirkte er als Kantor und Organist der Paulikirche in Dresden.

Ernst Ritter v. Sauer, der weltbekannte Pianist, Schüler von Liszt, Klavierkomponist und Schriftsteller, verlebte in seiner Wahlheimat Wien seinen 70. Geburtstag.

Einer der populärsten Berliner Chormeister, Kgl. Musikdirektor Max Eschke, Dirigent des Berliner Sängervereins „Cäcilia Melodia", feiert am 1. November seinen 70. Geburtstag.

Alexander von Zemlinsky feierte seinen 60. Geburtstag. Als gebürtiger Wiener wurde er nach seiner Studienzeit am Wiener Konservatorium 1906 erster Kapellmeister der Wiener Volksoper und in Prag und folgte später einer Berufung nach Berlin an die Krolloper. Außer einigen Kompositionen verschiedener Gattungen schrieb Zemlinsky mehrere Opern.

Seinen 50. Geburtstag feierte Hans Gebhard-Elsaß, Komponist und Pädagoge, Begründer der „Gebhardschen Klangsilbe".

Konzertmeister Adolf Pörsken (Dortmund), ehemaliges Mitglied des Marteau-Quartetts und des Bayreuther Festspielorchesters, feierte seinen fünfzigsten Geburtstag.

Todesfälle.

† in Kiel im 85. Lebensjahre Prof. Albert Keller, einstiges Mitglied des Wagner-Orchesters bei den ersten Bayreuther Festspielen.

† in Berlin im 71. Lebensjahre MD Willy Boehme, der Begründer eines in Berlin heute

noch bestehenden kleinen Konservatoriums. Unter seinen Werken ist eine c-moll-Sinfonie und die Oper „Der Cid" bekannt geworden.

† der Oberorganist und Kantor an der Breslauer Trinitatiskirche, Kgl. MD Fritz Char. Er wirkte zwei Jahrzehnte als Militärorganist und Direktor einer angesehenen Musikschule in Thorn. Durch eine Reihe mehrstimmiger Chöre mit Orgel- und Orchesterbegleitung, sowie durch seine romantische Oper „Der Schelm von Bergen" ist er als Komponist hervorgetreten.

† in Utrecht im Alter von 77 Jahren der holländische Komponist Dr. Julius Röntgen, dessen Briefwechsel mit Edvard Grieg unlängst erschien.

† in Genf im 87. Lebensjahre Leopold Ketten, der seit 1877 am dortigen Konservatorium als Gesangspädagoge wirkte. Als Konzertbegleiter hat er eine Reihe der bedeutendsten europäischen Solisten betreut.

† am 17. September in Wiborg in Schweden der Gesangspädagoge Prof. Philipp Forstén. Ein gebürtiger Schwede, war er zuerst als Opernsänger in Stockholm tätig und wirkte dann lange Jahre am Wiener Konservatorium als Ausbildungslehrer für Gesang, wo er zahlreiche hervorragende Künstler heranbildete. Im Jahre 1926 trat er in den Ruhestand, arbeitete aber noch weiter als vielbegehrter Privatlehrer, 1930 übersiedelte er nach Wiborg zu Verwandten, wo er nunmehr im Alter von 80 Jahren verschied.

BÜHNE.

Die Berliner Staatsoper bringt im Wagnerjahr sämtliche Wagner-Opern einschließlich „Das Liebesverbot" unter Leitung von Blech, Furtwängler, Kleiber und Klemperer.

Die Leipziger Oper hat für ihre festlichen Wagneraufführungen folgende Gastdirigenten verpflichtet: Max v. Schillings: „Fliegender Holländer", Hans Knappertsbusch: „Tannhäuser", Ludwig Neubeck: „Lohengrin", Clemens Krauß: „Tristan und Isolde", Bruno Walter: „Die Meistersinger". Die musikalische Leitung des „Rienzi", des „Ring des Nibelungen" und des „Parsifal" liegt in den Händen von Gustav Brecher.

Das Württembergische Landestheater in Stuttgart bringt zum Wagner-Gedenktag erstmalig sämtliche Bühnenwerke des Meisters, in chronologischer Folge zu einem Zyklus zusammengefaßt heraus, beginnend mit einer Aufführung der „Feen" am 19. November.

Auch die Mecklenburgischen Staatstheater bereiten in dieser Spielzeit die Wagnerschen Opern vor. Daneben erscheint u. a. Bodarts „Hirtenlegende", Irmlers „Claudine von Villa Bella" und Tschaikowskys „Eugen Onegin" im Spielplan.

Das Mannheimer Nationaltheater plant zum Wagner-Gedenktag eine Neuinszenierung vom „Ring des Nibelungen". Weiter sieht der Spielplan Rossini-Röhrs „Angelina", Busonis „Arlechino", Rezniceks „Spiel oder Ernst" und die Uraufführung von Tschaikowskys „Goldenen Schuhen" vor.

Das Oldenburger Landestheater hat durch einen sehr geschickt aufgezogenen Werbefeldzug seine Abonnentenziffer um 100 Prozent erhöht. Die Spielzeit wurde am 11. September mit den „Meistersingern" eröffnet.

Das Königsberger Opernhaus schloß die Spielzeit 1931/32 ohne Defizit ab. Am 16. November bringt das Haus unter Leitung von Bruno Vondenhoff die Erstaufführung von Hans Pfitzners „Palestrina", während der anwesende Komponist die zweite Aufführung seines Werkes am 20. November leiten wird.

Das Coburger Landestheater spielte kürzlich als zweite deutsche Bühne Kurt Atterbergs romantische Oper „Johannisnacht".

Paul Graeners Oper „Friedemann Bach" wurde bereits von 25 Bühnen zur Aufführung angenommen.

Die Städtische Bühne Hannover, die zur Reichsverbandstagung Vollerthuns „Freikorporal" aufgeführt hatte, brachte am 15. Oktober die Neuinszenierung von Verdis „Falstaff".

Wilhelm Kienzls Oper „Der Kuhreigen" soll auf einer Berliner Rotter-Bühne in neuer Bearbeitung unter dem Titel „Madame Blanchefleure" zur Aufführung kommen. Ist eine solche Bearbeitung wirklich nötig?

Rudi Stephans einzige Oper „Die ersten Menschen" wurde von den Stadttheatern in Aachen und Halle zur Erstaufführung angenommen.

Das Reussische Theater in Gera ist für die kommende Spielzeit gesichert.

Auch die Eisenacher Theaterfrage ist für diesen Winter gelöst durch einen nunmehr zwischen der Stadt Eisenach und dem Gothaer Landestheater zustandegekommenen Vertrag, wonach die Gothaer 24 Gastspiele in Eisenach geben. Auch Erfurt wird achtmal in Eisenach spielen.

Das Schwarzburgische Landestheater in Rudolstadt hat seine diesjährige Spielzeit mit einem Künstlerpersonal eröffnet, das in seiner Mehrzahl neuverpflichtete Kräfte aufweist. Als erster Kapellmeister wurde Hanns Jessen, als zweiter Hans Mikorey berufen. H. B.

Das Mannheimer Nationaltheater gibt im Laufe des Winters 6 Gastspielvorstellungen

in Straßburg, für die ausschließlich moderne Werke vorgesehen sind.

Die Städtische Oper Berlin-Charlottenburg hat Lortzings „Undine" in der vom Komponisten für Wien neu bearbeiteten Fassung, die von Kurt Soldan erstmalig veröffentlicht wurde, unter Leitung von Paul Breisach zur Aufführung gebracht.

KONZERTPODIUM.

Von allen Lesern unserer Zeitschrift wird GMD Dr. Göhler als geistvoller Musikschriftsteller geschätzt, möchten sie ihn als Komponisten lieben lernen und sich in seine „Geistlichen Gesänge" vertiefen. Sie sind eine Fundgrube schönster Kunst. Feinsinnig, schlicht, angeweht von einer keuschen Kinderseligkeit (so möchte man's nennen), werden sie sich offenen Herzen erschließen. Greift, ihr Sänger und Sängerinnen, zur Weihnachtszeit zu Göhlers Weihnachtsliedern! Ihr bereut es nicht. „Es kam die gnadenvolle Nacht" (mit dem „O, du fröhliche"Motiv), „Zu Bethlehem geboren" mit Violine, „Ach Jesulein", „Preisgesang auf Weihnachten" und „Wiegenlied" sind innige Gesänge. Und wenn ihr sonst Mangel an kirchlichen Liedern habt, so bringt die „Hirtenlieder" (A. Silesius) zum Klingen. Ihr habt Freude und bereitet Freude (Verlag Klemm, Leipzig). Dr. Kr.

Vor einem Publikum von 2400 Personen erlebte die dritte Kasseler Aufführung der Kantate „Von deutscher Not" von Georg Nellius eine geradezu enthusiastische Aufnahme. Wie die sämtlichen Kasseler Zeitungen berichten, muß man diese Aufführung, die von 1400 Mitwirkenden unter Leitung von Staatskapellmeister Dr. Robert Laugs ausgeführt wurde, als die bisher beste bezeichnen. Im kommenden Frühjahr wird das Werk in Dortmund zur Aufführung gelangen.

Unter Leitung des Dirigenten Siegfried Walther Müller nimmt das Leipziger Akademie-Orchester seine Tätigkeit nunmehr wieder auf und beabsichtigt in erster Linie unbekannte alte und neue Werke zu bringen. Auch jungen, unbekannten Solisten wird hier die Möglichkeit, mit dem Orchester zu konzertieren, geboten.

Im Rahmen der Bochumer Symphonie-Konzerte (Leitung: GMD Leopold Reichwein) kommt neben Werken von Händel, Haydn, Beethoven, Mozart, Liszt und Grieg „Hoffest und Liebesmelodie" aus Hans Pfitzners „Herz" zur dortigen Erstaufführung.

Der Städtische Musikverein zu Solingen veranstaltet Volkstümliche Symphoniekonzerte, bei denen u. a. Louis Spohrs Violinkonzert Nr. 9 d-moll aufgeführt wird.

Das Programm der städtischen Konzertveranstaltungen in Krefeld sieht außer 4 Sinfoniekonzerten, in welchen neben den alten Meistern Heinz Schuberts „Hymnus" für Sopransolo, gem. Chor, Orchester und Orgel zur Aufführung kommen wird, zwei große Chorkonzerte vor, dessen erstes zu einer Haydn-Gedenkfeier ausgestaltet wird. Weiter sind auch noch zwei Kammermusik-Abende geplant.

Der Westdeutsche Kammerchor zu Hagen führt unter seinem Dirigenten Otto Laugs unter Mitwirkung der Opernschule des Konservatoriums Glucks „Maienkönigin" und Lortzings „Opernprobe" auf. Für das Frühjahr ist eine große Brahms-Feier geplant.

Das Städtische Orchester in Flensburg bringt unter MD Kurt Barth die folgenden Erstaufführungen: Klußmanns Epilog zu einer antiken Tragödie, Braunfels' Serenade für kl. Orchester, Raphaels Violinkonzert, Frenkels Spielmusik für 3 Geigen, Maaß' Suite, Moritz's Divertimento, Ebels Sinfonietta und die Ur-Aufführung von Barths Orchestersuite.

Das Berliner Lessingmuseum eröffnete am 1. Sept. das 23. Jahr seiner Veranstaltungen mit einem Vortrag von Direktor Georg Richard Kruse über „Goethes Singspiele". Annina Colombara und Dr. Ernst Reiter trugen aus 8 einschlägigen Werken 15 Lieder und Duette vor. Ein weiterer Bernhard Klein-Abend galt der Erinnerung an den 100. Todestag des Tondichters.

Die Hamburger Philharmonische Gesellschaft veranstaltet in diesem Winter 12 Abonnementskonzerte (Ltg. Dr. Karl Muck und Eugen Pabst), 12 Symphonie- und 4 Chorkonzerte (Ltg. Eugen Pabst), 10 Volkssymphoniekonzerte (Ltg. Eugen Pabst und Dr. Georg Göhler), 15 Schülerkonzerte (Ltg. Eugen Pabst) und ca. 40 Volkstümliche Konzerte (Ltg. Richard Richter). Seit April ds. Js. versieht das Hamburger Philharmonische Orchester auch den gesamten Dienst des Nordischen Rundfunk.

Die 8 Abonnementskonzerte der Städtischen Bühnen in Hannover (Ltg. Rudolf Krasselt) bringen u. a. an Erstaufführungen: Carl Telemanns Tafelmusik, Wladimir Vogels Zwei Etuden für großes Orchester, Rachmaninows Klavierkonzert Nr. 2, c-moll, Mozarts Violinkonzert G-dur, Paul Graeners Sinfonia breve Nr. 96 und Otto Leonhardts Sinfonia g-moll.

In den dieswinterlichen Orchesterkonzerten des Mecklenburgischen Staatstheaters werden Werke von Irmler, Oberhoff und Waltershausen zur Aufführung kommen.

Die Königsberger Sinfoniekonzerte bieten in der neuen Saison an neuzeitlichen Werken u. a. Strawinskys „Capriccio für Klavier und Orchester", gespielt vom Komponisten, Pfitzners „Hoffest und Liebesmelodie" aus „Das

Herz“ und Violinkonzert h-moll unter Leitung des Komponisten, Vierte Sinfonie von Max Trapp und Hindemiths Konzertstück für Streicher und Bläser.

Das Württembergische Landestheater zu Stuttgart brachte in seinem 1. Symphoniekonzert Joh. Seb. Bachs Kunst der Fuge in der Einrichtung von Wolfgang Graeser. Den Orgelpart hatte Prof. Dr. Hermann Keller übernommen, der tags zuvor mit einem Vortrag in das Werk einführte.

Das Pfalzorchester ist außerordentlich tätig. So spielte es im Laufe des Monat Oktober fast täglich im Wechsel in den Städten Hanau, Heidelberg, Kaiserslautern, Landau Pf., Ludwigshafen, Pirmasens, Speyer, Worms, Zweibrücken.

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Coburg hatte für ihr erstes dieswinterliches Konzert den Leipziger Thomanerchor eingeladen. Auch das Programm der übrigen Veranstaltungen läßt erkennen, daß sich die Vereinigung bemüht, erste Kräfte nach dort zu bringen.

Der Zwickauer Kammerchor veranstaltete kürzlich einen Madrigalabend, bei dem wenig bekannte Werke der Meister des 16. und 17. Jahrhunderts zu Gehör kamen.

Das Basler Kammerorchester (Ltg. Paul Sacher) bringt auch in diesem Winter selten gespielte Werke der vorklassischen Zeit bis Mozart, so a cappella-Gesänge aus dem Gregorianischen Choral, von Dufay, Gombert und Schütz.

Erich Schild wird in Solothurn unter Mitwirkung des Berner Stadtorchesters und des Cäcilienvereins der Stadt Solothurn die „Psalmensymphonie“ und die Feuervogel-Suite von I. Strawinsky zur Aufführung bringen. Ebenfalls unter Leitung von Erich Schild wird im Frühjahr eine große Brahmsfeier mit dem Berner Stadtorchester veranstaltet.

Konzertpianist Otto Enke spielte im Rahmen eines eigenen Klavierabends in Bochum Georg Nellius' „Thema mit Variationen in A-dur op. 17“.

Georg Vollerthuns soeben erschienener Zyklus „Vier Lieder der Armut“ nach Texten aus dem Rokoko wurden von der Sängerin Lula Mysz-Gmeiner, der sie gewidmet sind, bei der musikpädagogischen Tagung in Hannover erstmals vorgetragen.

Erwin Lendvais „Psalm der Befreiung“ wird im kommenden Winter in den Städten Bautzen, Bremen, Halle, Koblenz, Königsberg, Leipzig, Magdeburg, Pilsen, Plauen, Reutlingen, Rostock und Saarbrücken zur Aufführung kommen.

GMD Carl Schuricht dirigierte im Sommer in den Scheveninger Symphoniekonzerten einen Beethoven-Bruckner-Zyklus. Mit seiner Bruckner-Interpretation hat er den Meister in Holland zu einem Siege geführt, der eine bisher dort nicht gekannte Bruckner-Begeisterung auslöste.

Der Berliner Ärzte-Chor bringt Anfang November unter Dr. Kurt Singer die „Drei a cappella-Chöre“ von Egon Wellesz zur Aufführung.

Das städtische Musikleben in Düsseldorf wird diesen Winter noch unter der Führung von GMD Hans Weisbach stehen. Vorgesehen ist die für eine Kunststadt sehr bescheidene Zahl von sechs Chor- und Orchesterkonzerten. An neuen Werken werden erscheinen: Bruckners 9. Sinfonie in der von der Brucknergesellschaft herausgegebenen Urfassung, Konstantinoff: Suite für zwei Flügel und Orchester, Lodovoco Rocca: „Die blaue Zelle“, eine sinfonische Legende, Heinz Schubert: „Hymnus“ für Chor und Orchester. Als Solisten sind gewonnen: Adolf Busch, G. Havemann, Willi Hülser, Adelheid Holz, Wally Kirsauer, Amalie Merz-Tunner, Mia Peltenburg, Johanna Blatter, Traute Börner, Anne-Lise von Normann-Schrader, Heinz Marten, Koloman Pataky, Hans Sträter, D. Ernster, Ed. Scherz und Johannes Willy. S.

Der Verein der Musikfreunde in Lübeck veranstaltet im kommenden Winter unter seinem neuen Dirigenten Heinz Dressel 5 Sinfoniekonzerte mit Brahms' Erster, Beethovens Vierter und Fünfter, Bruckners Vierter und Haydns D-dur (Londoner) Symphonie. Ferner ist ein Kammermusikabend und ein weltlicher Kantatenabend geplant, bei welch letzterem der Organist der St. Marienkirche Walter Kraft das Cembalo spielt.

Die Philharmonische Gesellschaft in Bremen (Ltg. GMD Ernst Wendel) verzeichnet in ihren Programmen Werke alter Meister.

Das Städtische Orchester zu Dortmund brachte unter GMD Wilhelm Sieben als Auftakt des Konzertwinters das im vorigen Jahre vollendete Cellokonzert von Alexander Glazounow zur Ur-Aufführung.

In Reichenberg in Böhmen veranstaltete der M.G.V. „Lyra“ zur Feier seines 50jährigen Jubiläums einen „Heinrich-Zöllner-Abend“. Es gelangten von diesem Komponisten zur Aufführung an Orchesterwerken: „Waldphantasie“ und Vorspiel zum 5. Akt der „Versunkenen Glocke“, alsdann Lieder und das große Chorwerk „Die Hunnenschlacht“ für Männerchor, Soli und großes Orchester. Dirigent des Festes war Prof. Fr. Czech.

Die historisch aufgebauten Programme der Geigerin Hedwig Faßbaender mit dem Pianisten Dr. Hanns Rohr („Virtuoses aus 3 Jahrhunderten“, „Von Corelli bis Strawinski“, „Von der Gavotte bis zum Jazz“ etc.) erfahren in der Konzertsaison 1932/33 eine dankbare Aufnahme. Im Monat September allein spielten die beiden Künstler in den Sendern Berlin, Hamburg, Leipzig.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Paul Hindemith hat eine neue Gemeinschaftsmusik „Plöner Musiktage“ geschrieben. Das Werk gliedert sich in eine Morgenmusik, Tafelmusik, Kantate und Abendkonzert, welche vier Teile ihrerseits wieder aus verschiedenen Einzelstücken mit verschiedenen Besetzungen bestehen.

Hermann Reuter hat soeben ein Oratorium für gem. Chor, Sopran- und Baritonsolo, Kinderchor und Orchester „Der große Kalender“ geschrieben.

Alexander Tscherepnin hat ein neues Klavierkonzert vollendet.

Theodor Mühlen und Georg Pilowjki haben Lortzings „Opernprobe“ neu bearbeitet. Das Werk gelangt im Rahmen der Rundfunk-Veranstaltungen der Berliner „Jungen Oper“ zur Ur-Aufführung.

Der Münchener Komponist Dr. Alfred Zehelein hat soeben einen neuen Zyklus von Liedern für eine Singstimme, Streichorchester und 2 Flöten nach Texten von Eichendorff, Möricke, Dehmel u. a. unter dem Gesamttitel „Deutsche Heimat“ geschaffen.

Bela Bartok vollendete die Komposition von fünf Orchesterliedern.

Der in Paris lebende Pianist und Chopinspieler Raoul von Koczalski hat eine neue Oper „Semrud“ vollendet. Der Text stammt von dem Frankfurter Bariton Benno Ziegler.

Karl Meister hat soeben einen „Psalm 146“ für Soli, gemischten Chor und großes Orchester vollendet, der vom Beethovenchor Ludwigshafen im November zur Ur-Aufführung gebracht wird.

VERSCHIEDENES.

Prof. Walter Rehberg-Stuttgart hat auf der Janko-Klaviatur bisher in vielen Städten des Reiches konzertiert. Im November wird er bei vier Konzerten in Holland, im Laufe des Winters auch in Wien spielen. Der von der Firma Pfeiffer-Stuttgart gebaute Janko-Vorsetzer wurde bereits in mehreren Konzerten verwendet und hat sich ausgezeichnet bewährt. (Auskunft durch den Janko-Verein in Wien 18, Canongasse 19).

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Prof. Richard Hagel dirigierte in der Lettischen Nationaloper Riga ein Orchesterkonzert mit deutschen Werken, das dem hochverdienten Stabführer einen außerordentlichen Erfolg einbrachte.

Ende Oktober dirigierte Richard Strauß in Budapest „Rosenkavalier“, „Salome“ und „Äyptische Helena“.

Die vierte Sinfonie von Max Trapp wird demnächst in England zur Erstaufführung gelangen und auf den englischen Nationalsender übertragen.

Im diesjährigen Repertoire der Covent Garden Oper, die die Saison in Glasgow begonnen hat und die dann im Frühjahr in London spielen wird, überwiegen die deutschen Opern. Neu aufgenommen ist Richard Strauß' „Rosenkavalier“; ferner stehen Wagners „Meistersinger“, „Tristan und Isolde“ und „ Walküre“ auf dem Spielplan.

Das Londoner Symphonie-Orchester eröffnete in der Queens Hall seine Herbstsaison mit Bachs „Kunst der Fuge“ in der Orchesterbearbeitung von Wolfgang Graeser. Das Werk war dem Londoner Publikum neu und machte einen tiefen Eindruck. Dem Orchester und seinem ausgezeichneten Gastdirigenten Hans Weisbach aus Düsseldorf wurden lebhafte Dankeskundgebungen bereitet.

In Asmara, der Hauptstadt der italienischen Kolonie Erythräa (Nordafrika), die jetzt ungefähr 18 000 Einwohner zählt, ist die erste öffentliche Musikschule nach europäischem Muster eingerichtet worden. Die Zahl der Europäer in Asmara beläuft sich auf höchstens 3 500 Köpfe, aber auch die Abessinier und Askaren stellen ein beträchtliches Kontingent an Schülern. f. r.

Die Kölner Konzertsängerin Ruth Kisch-Arndt in Berlin, bekannt durch ihr erfolgreiches Auftreten in den Konzerten von Siegfried Ochs, wurde für zwei Liederabende nach Paris verpflichtet. Die Sängerin wird hierbei u. a. auch Lieder von Robert Hernried zur Erstaufführung bringen.

Zum Thema „Rundfunk in Niederländisch-Indien“ schreibt uns ein Leser: „Veranlaßt durch eine Notiz über dieses Thema, möchte der unterzeichnete, jahrelange Leser der ZFM den „alten heimatlichen“ Lesern hierüber etwas schreiben, ohne dabei die wissenschaftliche Seite zu berühren, — Indien, in diesem Falle das schöne „Sonnenland“ Niederländisch-Indien, ist nicht, wie die meisten Leser denken, ein Land, das abseits vom großen europäischen Weltengebräu dahinlebt, im Gegenteil: Indien nimmt teil an großem Erleben aller neueren und selbst neuesten technischen Errungenschaften, die man in der „alten Heimat“ des Schreibers kennt. Trifft die Mitteilung „Indien interessiert sich nicht für den Rundfunk“ sicherlich zu für Britisch-Indien, so möchte ich als langjähriger Bewohner von Niederländisch-Indien (Java, Sumatra, Borneo, Celebes) sagen, daß der Rundfunk hier bei uns eine sehr große Rolle spielt und sich in den letzten sieben Jahren entwickelt hat, wie man in Europa nicht vermuten sollte. Vor etwa acht oder neun Jahren waren einige Rundfunk-Amateure, die in ihrem Mutterlande den Rundfunk gehört hatten, bestrebt, die ihnen liebgewordene Liebhaberei auch in Indien (Java) fortzusetzen. Wie alles, was „neu“ ist, angestaunt wird, so gesellten sich zu dem einen Rundfunk-

freund bald mehrere, bis man endlich (allerdings nach vielen Mühen) dazu schreiten konnte, eine Vereinigung von Rundfunk-Freunden aufzurichten. Damals wurde in Indien (Java in diesem Falle) gut verdient, also finanzielle Schwierigkeiten waren so gut als keine vorhanden. Stand die junge Vereinigung im ersten Stadium auch etwas auf „zappelnden" Füßen, so hat die Propaganda den Verein von Liebhabern doch bald auf kräftigeren Beinen stehen lassen. Es ging Schritt für Schritt, langsam, doch sicher in stets steigender Linie, und die Stadt Soerabaja nahm als reichste Handelsstadt die Spitze zur Gründung des Rundfunksenders. Dann folgten Bandöng, Batavia (die Residenzstadt Javas), Semarang und Solo (in Mittel-Java), dann Makassar (Celebes). Kapitalkräftige Firmen sorgten für den Import von Rundfunkapparaten, und so wurde eine neue, schnell emporblühende Importindustrie geschaffen. Nun will ich Java, oder im allgemeinen Niederländisch-Indien, nicht mit Europa vergleichen, aber wenn man bedenkt, daß eine Stadt wie z. B. Soerabaja eine Einwohnerzahl von zirka 25 000 Europäern hat, unter denen heute rund 2500 Rundfunk-Liebhaber sich befinden, die täglich die aus großen Sendern gespeiste Musik hören, so ist das eine nicht zu unterschätzende Zahl. Sie möchten nun etwa denken, daß wir hier in Indien nur Grammophon-Musik erhalten? Oh, nein . . . Indien (Java in diesem Falle) hat eine Fülle von europäisch geschulten, ausgebildeten Kräften jeglicher Gattung der Musik zu verzeichnen, die ihre Kunst den Rundfunk-Freunden bieten. — Neben der Kammermusik-Vereinigung steht die Sängerin, der Violinist, der Pianist, interessante Vorträge wechseln ab mit leichter Kunst, einer fröhlichen Operette, oder einem Lautenspieler, auch für unsere lieben Kleinen werden Musikvorträge, Erzählungen von „Rotkäppchen" oder „Der Wolf und die sieben jungen Geislein" geboten. Ein Symphonie-Orchester, das jede Woche allabendlich seine Stunden übt, nach des heißen Tages Arbeit und seinen Lasten, die ein schweres tropisches Klima nun einmal mit sich bringt, bringt unter einem energischen, zielbewußten Orchesterleiter Abende mit Vorträgen, so z. B. das kürzlich gebotene schöne Cello-Konzert von Haydn Nr. 1 in D in seiner originalen Urfassung zum diesjährigen Haydn-Jahr, eine Leistung, die man uns „Hinterwäldlern" wohl niemals zugemutet hätte. Vielleicht hat Schreiber dieses einmal die Zeit um Ihnen etwas ausführlicher zu berichten über „unser hiesiges Musikleben" in den Tropen. Ja, als Zuschauer ist's schön, doch als Pionier, lieber Leser, ist es in den Tropen, wo die heiße Sonne jeden lieben Tag mörderisch brennt, gar nicht so leicht, als man wohl leicht geneigt sein möchte zu denken!

W. Bojanus, Soerabaia (Java).

MUSIK IM RUNDFUNK

Radio.

Eine Lamentation.

Von A. da Gubbio, Berlin.

Motto: „Dem Glücklichen schlägt keine Funkstunde".

Hier spricht ein Radio-Gegner. Hier bellt ein Hündchen ein großes Gebilde an, das durch die Masse gestützt wird. Zwar nicht ganz so still ist dieses Gebilde, aber ebenso unangreifbar wie der — Mond. Laßt mich kläffen! Laßt mich meinem bedrängten Herzen Luft machen! Es ist ungerecht, nur dem Radio-Freunde ungeschriebene Rechte zu überlassen.

Das Geräusch des Radio bedeutet fast immer Lärm. Wie aber ist die unwahrscheinliche Beliebtheit des Radio, unabhängig von Tages- und Nachtstunden, von Verdauungsbeschwerden, Muße oder Arbeit zu erklären? Wie soll man die Tatsache deuten, daß es tausende (was sage ich: abertausende) von Radiobesitzern gibt, die ihre Apparate ständig und mit stets frischem Mute in Betrieb halten? Ich habe dafür nur eine Erklärung (sie beruht auf vielfacher Erfahrung und Beobachtung): diese Leute hören nicht zu . . . .

Ich weiß, ich bin ein Miesmacher, ein Menschenfeind. Ich bin vor allem „nicht musikalisch". Ich weiß auch, daß das Radio — („Rundfunk" und „Funkstunde" werden Setzerwörter bleiben; und was will eigentlich „Stunde" besagen?!) — also, daß das Radio eine Macht bedeutet, die nicht zu entthronen ist. Ein Staatsmann ist leichter aus dem Sattel zu heben.

Doch vom Geräusche:

Als man früher noch Klavier spielte, als es mittags und abends klimpernder- und hackenderweise aus den Häusern schallte, da prägte in seinem dem meinen ganz gleichen Zorne ein Wilhelm Busch, tapfer das Odium des Unmusikalischen auf sich nehmend und doch wiederum als „lächelnder Philosoph" handelnd, das berühmte Wort:

„Musik wird oft nicht schön gefunden,
Weil sie stets mit Geräusch verbunden."

Ein Aufatmen ging durch die Reihen aller Musikgeräuschgegner. Der Ausspruch wurde zum Losungswort aller latent-organisierten Unmusikalischen. Galt dies nur der Unvollendung des Vortrages, oder war es eine Kriegserklärung an die Musik schlechthin? Jedenfalls war das Wort überaus und überall beliebt, und es gelang ihm, man kann es sagen, das Klavierspiel lächerlich zu machen.

Dieses Buschwort ist heute nicht mehr am Leben.

Ich glaube, schon das Grammophon, das weiland Morgenstern in einer kurzen Ballade als eine Erfindung des Satans entlarvte, — ich glaube, schon das Grammophon hat dem Worte Buschens den Garaus gemacht.

Das Radio vollends wird ganz selbstverständlich als eine Wohltat für die Menschheit, als Segen, angesehen, daran teilhaben zu dürfen auch der nicht unmittelbare Besitzer dankbar zu sein hat. Einen Mitgenießer, der sich unwillig zeigt, würde man mit einem Bettler vergleichen, der sich erdreisten wollte, die gespendete Münze mit den Worten zurückzuweisen: „Dieses Geldstück ist falsch. Bitte mir ein anderes zu geben."

Es ist also gewissermaßen ein mathematisches Axiom: Radio ist Segen.

Ich aber zerlege nunmehr das „Geräusch" in zwei Unterabteilungen: in Lautstärke und Lautgattung.

Die Stärke kann objektiv gemessen werden.

Alte verknöcherte Stadtväter, wer weiß durch wen beraten, haben merkwürdigerweise ein Gesetz zur Regulierung der Geräuschstärke entworfen, in dem so etwas wie „Fensterschließen"

vorkommt. Es gibt ungeschriebene Gesetze, die naturgemäß befolgt werden. Es gibt geschriebene Gesetze, denen auf keinen Fall gehorcht wird. Zu den letzteren gehört das Radiogeräuschgesetz der alten Stadtväter.

Wie aber steht es mit der Lautgattung?

Haben Radio-Liebhaber je darüber nachgedacht? Sie, die Musik von ihrer „Einstellung" her betreiben? Nein!

Die Radio-Feinde haben darüber nachgedacht.

Das Klavier, die Geige, die Flöte: alle haben anerkanntermaßen ihre Klanggattung. Und nun sage ich: das Radio auch; und s e h r . . .

Das Radio ist nicht nur ein Segen, sondern auch ein Instrument. Diesem Instrumente ist, auch bei sogenannter „Zimmerstärke", eine seltene Durchdringlichkeit eigen.

Es sei mir gestattet, den ganz eigenen, infernalischen Klang des Radio einen q u ä n g e l i g e n Klang zu nennen; einen quängeligen, gleichmacherischen Klang. Ganz gleich, ob ein Rumba oder eine Mozart-Ouverture „ertönt": Beide erhalten ihre Tünche, ihre Sauce; die Radiosauce.

Schon der Anfager bekommt den bezeichnend scheppernd-hohlen Ton. Die Singstimme quetscht sich durch das Folterinstrument, die Geige gattet sich mit irgendeinem Holzblasinstrument, und wie klingt — Klavier?!

Man wird mir sagen: „Es kommt sehr auf einen guten Apparat an".

Ach nein, wem der Geschmack durch die Radiosauce noch nicht stumpf geworden ist, wer seine Phantasie nicht dazu benutzen mag, den „reinen Klang" erst im Ohre wiederherzustellen, dem nutzt der beste Apparat, und sei er ein Stradivari von Radio, nichts.

Klingt nicht „Applaus" wie Pferdehufe auf Asphalt?

Man wird mir entgegenhalten: „Das Radio ist noch in der Entwicklung begriffen". Das liebe Kind!

Nein, nein: die Darbietung wird immer durch das Radio hindurch müssen (wie wenn ich durch Seidenpapier auf einem Kamme blase), und der Klang wird immer seine Eigenart behalten. Das Radio ist ein Instrument. Ich spreche nicht von Störungen, die da kommen und gehen; ich spreche von dem, was da bleiben wird: der Radiotünche.

Noch von einer dritten, mich will bedünken, sehr wichtigen Seite möchte ich das Radio betrachten. Sie betrifft den Mangel an Perspektive im Ton. Man weiß nie so recht, wie weit der Apparat entfernt ist . . . und auch die Darbietung an sich ist unplastisch, das heißt falsch wie ein verzerrtes Photo, auf der Mutters Nase ungeheure Ausmaße angenommen hat. Diese Verzerrung ist bei größeren Orchestern ganz auffallend.

Ohne einen großen Sprung zu tun, muß ich jetzt ins stark Gefühlsmäßige übergehen, das für mich dennoch Tatsache bleiben wird: nämlich, daß dieser Mangel an gewohnter Perspektive, die doch Raumaufteilung durch unsere Sinne bedeutet, zu beängstigenden Wirkungen führt. Es ist die vierte wichtigste Eigenschaft des Radio, daß es uns die W e i t e nimmt.

Wem Weite Lebensbedürfnis ist, wer unter Enge leidet, der muß ganz besonders unter dem Radio zu leiden haben. Kommt hinzu, daß uns das Radio zu ganz willkürlichen Stunden zwingt, ganz willkürliche Dinge anzuhören, — (freilich: immer wird es abertausende geben, die sich gern etwas aufzwingen lassen) — so empfindet man sich wie eingepfercht. Der Klang wird zur Mauer. Von dieser Gefängnismauer will ich zum Schlusse Eines erzählen. Man schüttle nur hernach den Kopf. Dann ist alles gut.

Ich wohnte eines Sommers mehrere Wochen lang am Rande eines Dorfes. Zwar hörte ich Tag und Nacht das brutale Geschwister des Radio, nämlich das Motorrad; aber Radio gab es nicht.

Eines Abends ging ich lustwandelnd durch das Dorf hindurch nach der anderen Seite, um „in die Landschaft hinein" zu gehen. Da hörte ich „es" plötzlich ganz laut. Eine gütige Häuserwand, Mauer gegen „Mauer", hatte es bisher abgehalten. Es schallte ganz stark aus einem dunklen Loche des Hauses, wie aus dessen Munde. Das Haus brüllte sozusagen. Teils,

weil ich es geplant, teils, um diesem Schreien zu entgehen, ging ich „in die Landschaft hinein". Ich ging eine halbe Stunde, eine dreiviertel Stunde, eine ganze Stunde lang. Ich befand mich mitten in nebliger Nachtlandschaft. Längst war ich von der Straße abgewichen. Weiden umgaben mich. Aber unvermindert brüllte, da durch keinerlei Häuserwände abgehalten, in seinem scheppernd-hohlen Tone, der Redner mir nach. Nein. Er umgab mich, ließ mich nicht los . . . Die Weiden sprachen dagegen, blieben aber wie ein Traum; als stünde ich am Potsdamerplatz mitten im Getöse und hielte ein Landschaftsbild in der Hand.

Da war mir das Weinen nahe. „Ihm" war nicht zu entgehen. Das Radio kennt keinen Raum; in der unbehinderten Landschaft weniger denn in der wändereichen Stadt. Hier wuchs es zu einem bösen, allgegenwärtigen Geiste an, zu einem Alb. Hier hatte es seine Gewalt entfesselt und wirkte sich boshaft aus.

Ich gab mich gefangen und kam meinem Gegner freiwillig entgegen. Ich gab meinen „Gang in die Landschaft" auf und kehrte zurück.

FUNKKRITIK UND FUNKNACHRICHTEN

„Mirag" Leipzig. Schon ein flüchtiger Blick auf die Wochenprogramme zeigt, wie geschickt die „Mirag" es versteht, unter Einstellung auf aktuelle Musikprobleme und zeitgemäße Forderungen des Musiklebens Abwechslungen zu schaffen. Sei es eine Vorführung des Bechstein-Nernst-Flügels, seien es die sorgfältig bedachten „Jugendkonzerte" (darunter ein Hörspiel „Aus Mozarts Jugendtagen"), seien es die wertvollen Orgel-, die sonstigen musikalischen Veranstaltungen mit besonderer Vorliebe für Stilprogramme (ausgezeichneter Einfall: „Sansfouci" Collegium musicum) — überall findet der Hörer Anregung und Vielseitigkeit. Die Musik der Gegenwart wird in wertvollen Ausschnitten vermittelt (Graener, Kaun, W. von Moellendorf, „Nordische Musik", Walter Niemann usw.). Mit großem Erfolg spürt die Mirag in der Provinz nach musikalischen Eigenarten und bringt zahlreiche bekanntere und unbekanntere Künstler kleinerer Orte vor das Mikrophon. Und gerade das ist ein Charakteristikum der Mirag — anderen Sendern zur Nachahmung empfohlen!

Ostmarkenrundfunk. Ei ei — was tut sich auf dem Sender Heilsberg? Die Waage des künstlerischen Geschmacks schwankt etwas auffällig auf und nieder. Neben einzelnen Opernübertragungen und Opernquerschnitten (Carmen, Undine zusammengedrängt auf kaum mehr als eine Stunde), heiteren Bachkantaten u. a. macht sich reichlich viel Kitsch breit unter hochtrabenden Titeln wie „Mittelmeerfahrt", „Neue italienische Unterhaltungsmusik" (wie kommt der in Deutschland wirkende Kinokomponist Becce in diese Rubrik?), „Aus Operetten", „Aus dem Soldatenleben" (ist Leon Jessel mit seinem seichten Salonstück „Aufzug der Stadtwache" vielleicht ein Repräsentant der Militärmusik?!) usw. Die neuzeitliche Kunst ist abgesehen von Zemlinsky, Laurischkus, Anforge (ziemlich überflüssig!) u. a. sehr wenig vertreten. Ist der Ostmarkenrundfunk von seiner einstigen Fortschrittlichkeit allzu sehr zu einem reaktionären Standpunkt abgewichen?

Funkstunde Berlin. Einige größere musikalische Veranstaltungen prägen sich dem Gedächtnis ein. Darunter ein Abend englischer Komponisten (sehr mäßig!), ein Chorkonzert mit Regers Einsiedler und Bruchstücken aus Kauns „Mutter Erde" unter Leitung des hochbefähigten Maximilian Albrecht (warum tritt dieser gediegene Musiker nicht öfter in Erscheinung?), „Neue Lieder von Pfitzner", Niemann-Uraufführung, Übertragung der Meistersinger (3. Akt) unter Furtwängler aus der Staatsoper, ein Kurt Thomas-Konzert, die großen Eugen Jochum-Konzerte und vieles andere. Trotz der Krisenstimmung in der Funkstunde ist das musikalische Angebot sehr reichhaltig und künstlerisch wertvoll. Wann aber wird Dr. Hans Mersmann als Leiter der musikalischen Abteilung aus der „Deutschen Welle" verschwinden? Ist die Geduld der Hörer wirklich unerschöpflich?

Norag Hamburg. Was versteht die Norag eigentlich unter Volkstümlichkeit? Man sollte unter diesem Titel nicht ein Sammelsurium von Plattheiten bringen wie das Potpourri „Vom Rhein zur Donau" im Konzert „Fahrender Musikanten" oder ein Stück mit dem schönen Titel „Wiegenlied-Pizzikato-Serenade" in den Hannoverschen Schloßkonzerten, veranstaltet vom Demuv-Orchester. Diese Vormittagsprogramme sind größtenteils ein Greuel. Man darf sie als einen Schandfleck des Norag-Programms bezeichnen, da sie genau dieselbe üble Biermusik enthalten, wie sie in den von gesinnungstreuen Demuvlern verpönten Militär-Konzerten der Vorkriegszeit üblich war. Wie sehr unsere diesbezügliche Kritik bereits im vorigen Heft der ZFM gewirkt hat, beweist der Tobsuchtsanfall, den die „Deutsche Musikerzeitung" in der Nummer vom 8. Okt. erlitten hat. Im übrigen

brachte die Norag mancherlei wertvolle Einzeldarbietungen (Robert Schumann-Stunde, „Neue Chormusik" unter Leitung von Kurt Thomas, Hans Herrmann-Stunde), dazu Wagner-Opern (Rheingold, Tannhäuser), nur die zu zahlreichen Schallplattenkonzerte müßten noch eingeschränkt werden.

Bayerischer Rundfunk. Als Aktivposten des Programms werden gebucht: „Ostpreußische Komponisten", „Opernabend", viele gute Kammermusik mit reicher Berücksichtigung der Lebenden, Opern wie der „Barbier von Sevilla", Operetten wie die „Fledermaus", dazu zahlreiche Stunden, die für heimatliche Kunst reserviert sind. Auch die volkstümlichen Orchesterkonzerte zeigen größtenteils ein annehmbares Niveau. Daß auch Münchener Tonsetzer auf den Vortragsfolgen zu finden sind, ist selbstverständlich (warum wird diese Forderung nicht bei anderen Sendern in ähnlichem Maße berücksichtigt?).

Schlesische Funkstunde. Die Schallplattenseuche nimmt in Breslau ungeahnte Dimensionen an. Eine offensichtliche Verlegenheitswendung der Intendanz, die nicht dazu fähig zu sein scheint, wirkungsvolle Vortragsfolgen aufzustellen. Gute Musik wird vielfach von anderen Sendern bezogen. Furtwängler dirigiert — aber nur auf Schallplatten. Man sollte ein für allemal davon absehen, Namen bedeutender Dirigenten als Veranstaltungstitel zu mißbrauchen, wenn nur ihr mechanisches Abbild dem Hörer entgegentritt. Was für Vorteile genießt Furtwängler, wenn er aus Reklamegründen ungefragt und unhonoriert zum scheinbaren Veranstalter eines solchen Konzertes gestempelt wird? Wenige brauchbare Programmnummern heben sich hervor, wie die Pflege der Heimatkunst in Orgelkonzerten (gerade Breslau ist so reich an Kirchenmusik — warum wird dieser lokalen Eigenheit nicht mehr Rechnung getragen?), Vorträge des Breslauer Hennig-Quartetts, des Breslauer Lehrergesangvereins, gut sind die von Dr. Herm. Matzke erläuterten Opernquerschnitte, wobei es allerdings vorkommen kann, daß solch ein Querschnitt mitten auf einem alterierten Akkord abgebrochen wird, weil die Zeit nicht mehr reicht. Auch über die Länge der verschiedenen Querschnitte im Vergleich zu dem musikalischen Reichtum der gesendeten Opern ließe sich streiten. Fürwahr, wenn es einen Sender von geradezu erschütternder Kläglichkeit und Armseligkeit der musikalischen Darbietungen gibt — es ist das die Schlesische Funkstunde. Wann wird hier einmal mit eisernem Besen ausgekehrt?

Dr. Fritz Stege.

*

In Leipzig fand die Eröffnungsfeier des Instituts für Rundfunk am Landeskonservatorium statt, zugleich mit der Einweisung des neuen Direktors der Anstalt, Prof. Walter Davisson, des Nachfolgers von Prof. M. Pauer. Die Einweisung geschah durch den Oberbürgermeister Dr. Goerdeler, der alsdann auf das neue Institut einging und es als einen Markstein in der Geschichte des Konservatoriums bezeichnete. Weitere Ansprachen hielten der Intendant der Mirag. Prof. Dr. L. Neubeck, der die Notwendigkeit der Versuchsarbeit auf funkischem Gebiet betonte, sie zugleich in Verbindung bringend mit der tatkräftigen Kunsthilfe, zu der sich die Mirag kulturell verpflichtet fühle, sowie der neue Direktor, weiterhin die Dozenten des neuen Instituts, Dr. F. Kohl und K. Minde für das technische Gebiet, E. Liebermann-Roßwiese und Dr. K. Fischer für die künstlerischen Fächer, welch letzterer die Schaffung einer Funkästhetik als eine besondere Aufgabe der Forschungsarbeit ansieht.

Dem Schulfunk sind etwa 20 000 Lehranstalten unter 55 000 angeschlossen, die Zahl der Hörer wird auf 2,5 Millionen Schüler mit 65 000 Lehrern geschätzt. Um so notwendiger ist es, dem Schulfunk ein besonderes Augenmerk zuzuwenden und für einwandfreie funkmusikalische Schulerziehung in deutschem Sinne Sorge zu tragen.

Walter Niemann-Leipzig spielte im September und Oktober aus eigenen Klavierwerken in den Sendern Berlin, Leipzig, Stuttgart (Frankfurt), München, Hamburg. Zur Aufführung gelangten der neue „Buddenbrooks"-Zyklus op. 121, (Uraufführung Berliner Funkstunde), der „Porzellan"-Zyklus op. 120, die „Kleine Suite" op. 102 und die „Wasserspiele" aus op. 43, 92, 69, 30, 116.

Prof. Heinrich Laber (Gera) wurde eingeladen, im Bruckner-Zyklus des Mitteldeutschen Rundfunks einen Abend zu leiten.

Unter dem Titel: „Das Kammerduett des Barockzeitalters" brachte die Deutsche Welle 2 Sendungen; der musikalische Teil wurde ausgeführt vom Leipziger Kammerduett (Käte Grundmann — Käte Welzel).

Der Bayerische Rundfunk brachte kürzlich Carl Ehrenbergs „Jugend" unter Leitung des Komponisten zur Aufführung.

Prof. Schindler-Würzburg hat soeben ein neues Orgelwerk Introduktion, Chaconne und Doppelfuge op. 39 beendet, das er am 1. November im Berliner Sender zur Uraufführung bringen wird.

Das neue Klavierkonzert von Ottmar Gerster (Essen) kam am 19. Oktober im Frankfurter Sender zur Uraufführung mit Hermann Drews (Essen) in der Solopartie.

Karl Meisters Passacaglia kam Anfang Oktober im Münchener Sender, mit Organist Schoedel-München an der Orgel, zur Aufführung.

Herausgeber: Gustav Bosse in Regensburg. — Verantwortlicher Schriftleiter und Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 10. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstr. 19. — Für die Rätselecke verantwortlich: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantwortlich: I. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. —
Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Schriftleitung für Norddeutschland:
Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Westdeutschland:
Prof. Dr. Hermann Unger, Köln

Schriftleitung für Österreich:
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien

99. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / DEZEMBER 1932 HEFT 12

INHALT

Seite

Dr. Friedrich Schnapp: Busonis musikalisches Schaffen 1045
Prof. Philipp Jarnach: Ferruccio Busoni. Rede, geh. anläßlich der Busoni-Feier in Köln 1050
Dr. Friedrich Schnapp: Busonis persönliche Beziehungen zu Anton Rubinstein 1053
Ferruccio Busoni †: Brief an Giuseppe Verdi 1057
Ferruccio Busoni †: Brief an Marcel Remy 1058
Ferruccio Busoni †: Schnitzel und Späne 1059
Geh. Rat Prof. Dr. Hermann Zilcher: Deutsches Musizieren 1061
Dr. Th. Wallenberg: Johann Sebastian Bach in unserer Hausmusik 1064
Dr. Hans A. Martens: Die wahren Ursachen für den Niedergang der deutschen Hausmusik 1066
Prof. Hans Bassermann: Atonale Jugenderziehung 1069
August Stradal †: Erinnerungen aus Bruckners letzter Zeit (Schluß) 1071
Dr. Fritz Stege: Berliner Musik 1075
Prof. Dr. Hermann Unger: Musik im Rheinland 1077
Prof. Victor Junk: Wiener Musik 1079
Die Lösung des Lieder-Preisrätsels von E. Dahlke (September-Heft 1932) 1081
Heinrich Bohl: Silben-Preisrätsel 1082
Robert Boßhart: Das Dämonische in der mechanischen Kunstreproduktion 1130

Neuerscheinungen S. 1083. Besprechungen S. 1083. Kreuz und Quer S. 1088. Ur- und Erstaufführungen S. 1098. Musikfeste und Tagungen S. 1098. Konzert und Oper S. 1101. Musikfeste und Festspiele S. 1113. Gesellschaften und Vereine S. 1114. Hochschulen, Konservatorien und Unterrichtswesen S. 1114. Kirche und Schule S. 1115. Persönliches S. 1115. Bühne S. 1118. Konzertpodium S. 1119. Der schaffende Künstler S. 1122. Verschiedenes S. 1124. Deutsche Musik im Ausland S. 1124. Funkkritik und Funknachrichten S. 1126. Aus neuerschienenen Büchern S. 1038. Ehrungen S. 1038. Preisausschreiben S. 1038. Verlagsnachrichten S. 1042. Zeitschriften-Schau S. 1043.

Bild- und Facsimilebeilagen:

Ferruccio Busoni im Alter von 52 Jahren 1045
Zeugnis Anton Rubinsteins für den 11jährigen Busoni 1054
Widmung des Konzertstücks op. 113 von Anton Rubinstein an Busoni 1055
Ferruccio Busoni im Alter von 42 Jahren 1060
Ferruccio Busoni im Alter von 50 Jahren 1061
Ungedruckter Kanon Busonis 1095

Notenbeilage:

Ferruccio Busoni, Preludio für Klavier zu 2 Händen (bisher ungedruckt)

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35.

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 162.—, 1/2 Seite RM. 84.—, 1/4 Seite RM. 45.—, 1/8 Seite RM. 25.—,
die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit
Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

Aus neuerſchienenen Büchern.

Aus B. Kellermanns Erinnerungen. (E. Rentſch, Erlenbach-Zürich).

Von den zahlreichen Liſzt-Erlebniſſen ſei folgendes ausgewählt (S. 32):

Ein andermal legte ihm ein gewiſſer V. eine wertloſe Kompoſition vor. Liſzt machte ihn wiederholt auf harmoniſche Abſurditäten aufmerkſam mit dem Bemerken: „Das geht doch nicht!" V. erwiderte jedoch: „Aber, Meiſter, ich meine doch, daß es geht." V. hatte eine tadelloſe, blendend weiße Weſte an. Als nunmehr dieſe Szene ſich mehrmals wiederholte und V. immer wieder darauf beſtand, daß „es doch gehe", tauchte Liſzt ärgerlich ſeinen Gänſekiel tief in die Tinte, ſpritzte ſie über die weiße Weſte des jungen Mannes und rief: „Das geht auch, wie Sie ſehen, aber es darf doch nicht ſein."

In Wahnfried (S. 87): Während ich in Wahnfried wohnte, war der Meiſter eine Zeitlang Vegetarianer, weil er es ſo tief bedauerte, daß die Tiere geſchlachtet wurden, um das menſchliche Eßbedürfnis zu befriedigen. Tatſächlich wurde auch in ſeinem Hauſe einige Wochen nur ſtreng vegetariſch gekocht, bis Wagner einmal bei Tiſch ſagte: „Mit dieſer verdammten Grasfreſſerei kommt man zu keinem vernünftigen Gedanken mehr!" Dieſer Vorfall ereignete ſich zu einem Zeitpunkt, da ihm bei der Arbeit am „Parſifal" einzelne Stellen große Schwierigkeiten bereiteten. Er war immer gewohnt, ſehr kräftig zu eſſen, und mußte daher den jähen Abbruch ſtark empfinden. Von dieſem Tage ab wurde wieder Fleiſch gegeſſen wie zuvor.

Aus Kellermanns Berliner Zeit: Er wird, um etwas zu verdienen, Zeitungsausträger, ſpäter aber als Klavierlehrer an Kullaks „Neuer Akademie der Tonkunſt" angeſtellt, und zwar als Lehrer für die Oberklaſſen, zunächſt allerdings nur als Aushilfslehrer. „Pro Stunde erhielt ich 2½ Silbergroſchen, alſo 25 Pfennige. Gleichzeitig mit mir waren an der Anſtalt 70 Lehrer und Lehrerinnen tätig, die ebenſo ſchlecht bezahlt waren wie ich. Die Zahl der Schüler betrug rund 1100. Im Laufe der nächſten Monate ſtieg mein Gehalt auf 50 bis 75 Pfennige pro Stunde. Wenn ich Kullak ſelbſt zu vertreten hatte (was oft vorkam, weil er gern Rotwein trank und dann ſo müde war, daß er nicht unterrichten konnte), ſo erhielt ich 1.50 Mk. für die Stunde, während er ſich von jedem Schüler 5 Taler bezahlen ließ. Kein Wunder, daß Kullak bei ſeinem Tode ein Millionenvermögen hinterlaſſen hat! Liſzt ſchrieb damals an Leßmann, den Herausgeber der «Allgemeinen Muſikzeitung»: Kullak hat leider verſäumt, eine Stiftung für arme Muſiker zu begründen; das muß von ſeinen Erben nachgeholt werden. Leßmann ſetzte ſich auch mit den Erben in Verbindung, aber völlig ohne Erfolg."

Ehrungen.

Domkapellmeiſter Joſeph Meßner-Salzburg wurde in Anerkennung ſeiner Verdienſte um das öſterreichiſche Muſikleben der Profeſſortitel durch den öſterreichiſchen Bundespräſidenten verliehen.

Prof. Dr. Ludwig Schemann-Freiburg wurde vom Nationalverband Deutſcher Schriftſteller, in Anerkennung ſeiner Verdienſte um das Deutſchtum, zum Ehrenmitglied ernannt. Es iſt dies die erſte Ehrenmitgliedſchaft, die der Verband beſchloß.

Die Internationale Bruckner-Geſellſchaft wählte den Leipziger Arzt Dr. Th. Armbruſter, über deſſen Stiftung der Bruckner-Büſte in der Ehrenhalle des Gewandhauſes ſeinerzeit in unſeren Blättern berichtet wurde, in Würdigung ſeiner Verdienſte um die Erkenntnis Anton Bruckners in den Geſamtvorſtand der Geſellſchaft.

GMD Erich Kleiber erhielt das große ſilberne Ehrenzeichen für Verdienſte um die Republik Öſterreich.

Kammerſängerin Helene Wildbrunn wurde zum Ehrenmitglied der Wiener Staatsoper ernannt.

Anläßlich des 260. Todestages Heinrich Schütz' wurde am 6. November eine Gedenktafel an ſeinem Sterbehauſe in Dresden durch die Heinrich Schütz-Geſellſchaft enthüllt.

Das Andenken an den bedeutenden Geigenkünſtler Franceſco Geminiani (1687—1762) — das Geburtsjahr ſtand bisher nicht feſt — wurde in ſeiner Vaterſtadt Lucca, einem alten Muſikzentrum, mit einer Erinnerungsfeier und der Enthüllung einer Tafel in der Kirche San Franceſco begangen, wo jetzt auch die Überreſte Luigi Boccherinis ruhen. Schüler Corellis, verbrachte G. die beſte Zeit ſeines Lebens in London. Er hat das Verdienſt, den Engländern das Geigenſpielen beigebracht zu haben. Aus ſeiner Violinſchule, der älteſten, die exiſtiert (1740), iſt vieles in ſpätere Werke übergegangen. Auch ſeine Violinkompoſitionen werden heute wieder gewürdigt. f. r.

Preisausſchreiben u. a.

Das Mendelsſohn-Bartholdy-Stipendium 1932 für ausübende Tonkünſtler iſt Siegfried Borries (von der Hochſchule für Mu-

ſik in Köln), Paul Kiß und Helmut Zernick (Studierende der Hochſchule für Muſik in Berlin) zugeſprochen worden. Das Stipendium für Komponiſten erhielten Harald Genzmer (Studierender der Hochſchule für Muſik in Berlin) und Norbert v. Hannenheim (Schüler der Meiſterklaſſe der Preußiſchen Akademie der Künſte).

Die diesjährigen tſchechoſlowakiſchen Staatspreiſe für Literatur und Muſik erſcheinen gegen die früheren Jahre bedeutend eingeſchränkt (als Folge geſamtſtaatlicher Sparmaßnahmen). Den Tſchechen fielen insgeſamt fünf Preiſe zu, darunter jener für Muſik an den Violinpädagogen und Primarius des weltbekannten „Böhmiſchen Streichquartetts" Karl Hoffmann. Ein deutſcher Muſik-Staatspreis wurde heuer überhaupt nicht verliehen. Den einzigen (!) deutſchen Staatspreis erhielt für literariſche Verdienſte als Romanſchriftſteller Oscar Baum, der auch als Muſikkritiker tätige Prager deutſche Dichter. E. J.

Der Muſikausſchuß des Deutſchen Sängerbundes beſchloß bei ſeiner letzten Sitzung in Kaſſel, für die Nürnberger Sängerwoche 1934, entgegen den früheren Gepflogenheiten, auch Manuſkript-Chöre anzunehmen. Ferner ſollen auch gemiſchte Chöre zum Vortrag kommen. In erſter Linie kommt es diesmal auf die Gewinnung kleinerer Chorwerke in Liedform an, die muſikaliſch gut und techniſch nicht zu ſchwer ſind.

Der Provinzialverband Rheinland des Reichsverbandes Deutſcher Tonkünſtler und Muſiklehrer ſchreibt für das Jahr 1933 einen Beethovenpreis von M. 600.— aus. Zur Teilnahme ſind alle im Rheinland geborenen Komponiſten eingeladen, die am 1. Oktober 1932 zwei Jahre ununterbrochen im Rheinland lebten. Es kommen Werke für Kammermuſik, Klaviermuſik und Lieder in Frage.

Ein Preiswettſingen zur Wiederbelebung des Belcanto für Künſtler im Alter unter 25—28 Jahren ſoll im „Muſikmai" in Florenz ſtattfinden. Sieben Preiſe zu je 5000 Lire ſind ausgeſetzt. Nähere Mitteilungen über die Veranſtalter ſtehen noch aus.

Dem Abſolventen des Würzburger Staatskonſervatoriums Anton Bierſack (Schüler von H. Schindler und H. Zilcher) wurde der diesjährige Preis und das Stipendium der Mozartſtiftung Frankfurt a. Main zuerkannt.

Verlagsnachrichten und Geſchäftliches.

Der Präſident der Pariſer Chopin-Geſellſchaft, Edouard Ganche, läßt eine kritiſche Ausgabe der Werke des Meiſters in drei Bänden bei der Oxford Univerſity Preß erſcheinen. Die Texte beruhen nicht nur auf einem genauen Studium der eigenhändigen Niederſchriften des Meiſters, ſondern auch auf einer vollſtändigen Serie der franzöſiſchen Erſt-Ausgaben, die von Chopin eigenhändig durchgeſehen und verbeſſert worden ſind.

Die im Verlag von Max Heſſe-Berlin erſcheinende „Muſik" begann mit dem Oktoberheft ihren 25. Jahrgang.

Aus der Univerſal-Edition zu Wien gingen in den Verlag C. F. Peters-Leipzig Richard Strauß' Symphoniſche Dichtungen: „Aus Italien" op. 16, „Don Juan" op. 20, „Macbeth" op. 23, „Tod und Verklärung" op. 24, „Till Eulenſpiegel" op. 28, „Zarathuſtra" op. 30, „Don Quichote" op. 35 über. C. F. Peters hat auch gleichzeitig den Vertrieb der Symphonie f-moll op. 12 übernommen.

Alle Bach-Freunde wird es intereſſieren, daß in der Edition Peters eine kritiſche Urtextausgabe der 2- und 3ſtimmigen Inventionen von Sebaſtian Bach erſcheint. Herausgeber iſt der bekannte Muſikforſcher Dr. Ludwig Landshoff, der auf Grund der verſchiedenen Handſchriften und der bisherigen Forſchungsergebniſſe das berühmte Studienwerk erſtmalig in einer Ausgabe vorlegen kann, die den Forderungen der heutigen Bachkenner entſpricht. Gleichzeitig zeigt die Edition Peters eine von Friedrich Smend veranſtaltete Neuausgabe der mehrſtimmigen Choräle von Bach an. Sie bedeutet eine nach den Quellen vorgenommene Verbeſſerung und Ergänzung der altbekannten Bach-Erkſchen Choralſammlung.

Dr. Alfred Einſtein arbeitet an einem neuen Verzeichnis der Werke W. A. Mozarts, das in zahlreichen Punkten die Fehler und Unvollſtändigkeiten des bisher benutzten Köchelſchen Verzeichniſſes korrigiert.

Unſerm heutigen Hefte liegen Proſpekte mit wertvollen Ankündigungen der Hanſeatiſchen Verlagsanſtalt, Hamburg, und des Verlages J. F. Lehmann-München bei, die wir unſeren Leſern als Berater für Weihnachtsgeſchenke beſonders empfehlen möchten.

Zeitſchriften-Schau.

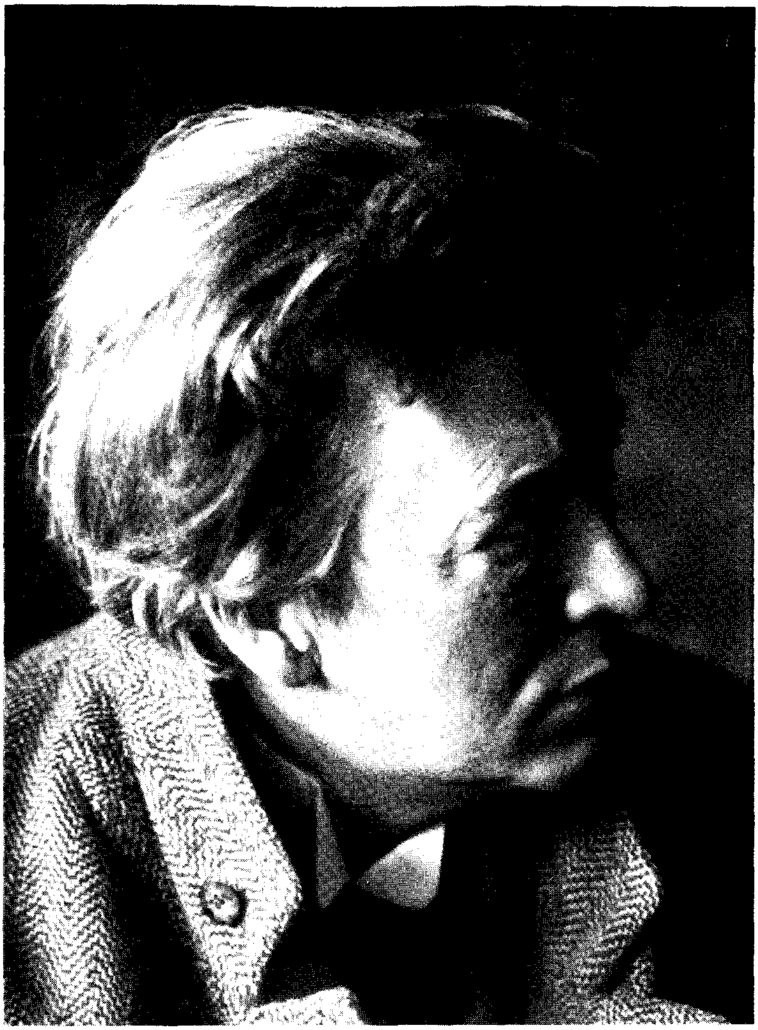
„Deutſche Tonkünſtler-Zeitung" (Schriftlt. Arnold Ebel), 30. Jahrg. Heft 11. — Aus dem Aufſatz „Zum Tag der deutſchen Hausmuſik" von Prof. Dr. Max von Schillings.

Wir ſind heute zu bewußt, als daß wir allen Ernſtes an eine einfache Rückkehr jener Zeiten denken könnten, die uns die Muſikgeſchichte als Blütezeiten häuslichen und familiären Muſizierens überliefert hat. Für uns Muſiker, die wir von dem „Hier und jetzt" aus gehen müſſen, geht die Frage darum, ob unter den heutigen wirtſchaftlichen, ſozialen und kulturellen Verhältniſſen eine erneute und intenſive Pflege der Hausmuſik im deutſchen Volke durchführbar iſt. Die Muſikerſchaft hat in unbeirrbarem Glauben an die deutſche Seele auf dieſe Frage eine eindeutige Antwort erteilt in dem Aufruf zum „Tag der deutſchen Hausmuſik". In gleiche Front mit ihr haben ſich in dankenswerter Weiſe vielerorts die Schulbehörden geſtellt, indem ſie die Schulen nachdrücklich auf dieſen Tag hingewieſen, ebenſo die deutſchen Sender, die ein beſonderes Programm auf dieſen Tag einſtellen werden, weiterhin die Organiſationen der Muſikinduſtrie, des Muſikverlages, des Muſikalienhandels, die, ebenſo wie viele andere Gruppen und Inſtitutionen des Muſiklebens zu einer würdigen Ausgeſtaltung des „Tages der deutſchen Hausmuſik" beitragen.

Welche Werte ſtehen hinter dieſer einmütigen Willenskundgebung der muſiktragenden Organe? Vorhin ſtreiften wir ſchon die Frage: Wo hat heute in dieſer Zeit, die alles zur öffentlichen Angelegenheit zu machen droht, die die Menſchen nach Zweck- und Verbrauchergruppen zu organiſieren und zu rationaliſieren ſucht, die ihnen durch billigſte Lieferung jeder beliebigen Menge mechaniſcher Muſik den Glauben an die eigene Leiſtungsfähigkeit zu rauben droht, wo hat in dieſer Zeit die Pflege intimer künſtleriſcher Werte im Sinne des häuslichen Muſizierens Platz? Die Antwort auf dieſe ernſte Frage wird lauten: Gerade wegen der Gefahren einer allgemeinen Mechaniſierung und Nivellierung des Daſeins, wegen der Gefahren einer einſeitigen Intellektualiſierung und Auslieferung des Einzelnen an den „Betrieb" iſt es dringend erforderlich, ihm eine muſikaliſche Heimſtätte zu ſichern, ihm die Möglichkeit zu geben, ſich in angemeſſener Weiſe und jenſeits hoher repräſentativer Anſprüche künſtleriſch-muſikaliſch zu betätigen, ſich Werte anzueignen, die ihm keine intellektuelle Anſtrengung, kein ſportlicher Kraftaufwand zu bieten vermag.



Unſere Hoffnung richtet ſich dabei nicht auf eine Renaiſſance der Hausmuſik in dem Sinne, daß man ſich nur alter Werte erinnert, vielmehr — und das iſt entſcheidend — wenden ſich die heutigen Schaffenden immer ſtärker auch jenen kleinen Formen des Muſizierens zu, die als Lied- und Spielmuſiken für Liebhaberkreiſe beſtimmt ſind, und die den Gedanken der heutigen Hausmuſik nahe berühren. Die ſchöpferiſche Produktion iſt ſtets der beſte Bundesgenoſſe jeder Idee. Wir haben in den Werken der deutſchen Meiſter — ob wir an Bachs Wohltemperiertes Klavier oder geiſtliche Lieder, an Händels Kammerſonaten, an Haydns Streichquartette, an Mozarts Divertimenti, an Beethovens Bagatellen, an Schuberts Lieder und das lyriſche Lied der Romantiker oder an moderne Laienliteratur denken — die Beſtätigung dafür, daß in Deutſchland neben der großen repräſentativen Kunſt auch ſtets der Gedanke und Wille nach häuslichem Muſizieren lebendig war.



Ferruccio Busoni
im Alter von 52 Jahren (Zürich, 1918)

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Muſikaliſchen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

99. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / DEZEMBER 1932 HEFT 12

Buſonis muſikaliſches Schaffen.

Von Friedrich Schnapp, Berlin.

„Sie verkünden mich öffentlich als den Verleugner und Verächter aller großen Komponiſten der Vergangenheit, ohne einen meiner Sätze für eine ſo ungeheure Beſchuldigung anzuführen . . . Ich bin ein Anbeter der Form! Dazu bin ich reichlich genug Romane geblieben. Aber ich verlange — nein, das Organiſche der Kunſt verlangt, — daß jede Idee ihre eigene Form ſich ſelbſt bilde . . . Ich verſpreche mir vom „Zauberkinde" Muſik noch das Ungeahnte, nach dem meine Sehnſucht geht: das Allmenſchliche und das Übermenſchliche. Es iſt die Sehnſucht, die als erſte Triebfeder der Verwirklichung wirkt."

Ferruccio Buſoni, Offener Brief an Hans Pfitzner (1917).

Der Komponiſt Buſoni ſtand von Anbeginn und in jedem Sinne dem Klavierſpieler voran; die erſten kleinen Werke ſchrieb er, noch bevor er als Wunderkind das Podium betrat. Die Welt ſah allzulange in Buſoni nur den glänzenden Virtuoſen, der den Ehrgeiz hatte, auch zu komponieren — ſie ahnte nichts von den Leiden des Mannes, der auf ſeinen Triumphzügen als Pianiſt in Europa und Amerika die Manuſkripte ſeiner Werke bei ſich trug, um in jedem freien Augenblick an ihnen zu arbeiten, der nur eine Sehnſucht kannte: die Muße zum Schaffen zu finden, dem alle Begeiſterung des Publikums über ſein Spiel nichts bedeutete im Vergleich zu einer Seite ſeiner Produktion.

Nicht, als ob Buſoni ungern Klavier geſpielt hätte. Er liebte ſein Inſtrument und war ſich bewußt, daß ihm ſein Genie als reproduzierender Künſtler Pflichten auferlegte, denen er ſich nicht entziehen konnte. Pflichten vor allem den großen Meiſtern und Vorbildern gegenüber, vor denen er ſich in Bewunderung und Dankbarkeit beugte.

Das Schickſal war grauſam gegen ihn, den die Fülle ſeiner Gaben quälen mußte, dem ſchon als Jüngling das Leben zu kurz ſchien, um zur Ausführung zu bringen, was alles in ihm nach Geſtaltung rief. Die flüchtige, unwiederbringlich enteilende Zeit bildet eine immerfort wiederholte, erſchütternde Klage in den Briefen des Mannes; eine Klage, deren Stärke mit den Jahren ſtändig zunimmt. Und wie hat Buſoni dieſe Zeit ausgenutzt! Es iſt keine Übertreibung, zu ſagen, daß ſein Geiſt keine Minute untätig ſein konnte. Erholungsreiſen, Urlaub und Ausruhen waren ihm Begriffe, die er für ſich als unmoraliſch verpönte. Dieſes Leben verbrannte in einem unerhörten Feuer der Arbeit.

Die früheſten (übrigens ungedruckten) Kompoſitionen Buſonis ſtammen aus dem Sommer 1873, als er ſieben Jahre zählte. Es ſind kleine Stücke für Klavier, die trotz aller Ungelenkigkeiten ein eigenes Profil zeigen. Der Knabe liebt den ſtrengen Stil und verrät überall das Studium Bachs, wozu ihn der Vater angehalten hat. Eine zeitgenöſſiſche Kritik urteilt — wenn auch in mißbilligendem Tone — ganz richtig, wenn ſie bemerkt, daß ſeine Werke den

Eindruck machen, als seien sie vor zweihundert Jahren geschrieben. Doch auf dieser gesunden, breiten Basis allein konnte sich der Dombau des Busonischen Schaffens erheben.

Das Lehrjahr bei W. A. Remy in Graz (1880) bezeichnet einen Abschnitt insofern, als der Fünfzehnjährige, der mit dem Zeugnis der Meisterschaft entlassen wird, die Technik der Komposition von nun an vollkommen beherrscht. Das Verständnis für die deutschen Klassiker hat seinen Gesichtskreis erweitert, und der heranwachsende Jüngling verfügt über ein bloßes Nachempfinden hinaus und seiner eigenen Zeit vorausschreitend schon über eine besondere „Note". Aus dieser Zeit stammen Werke, wie das weltliche Oratorium „Il sabato del villaggio" (das Boitos Entzücken erregte) und das Klavieropus „Una festa di villaggio". Ihre Originalität ist frappierend. In Harmonik und freier Behandlung der Form übertrifft Busoni bereits einen Grieg und spätere Impressionisten.

In Wien wirkt dann um die Mitte der achtziger Jahre die Bekanntschaft mit Brahms stark auf Busoni ein. Brahms, der sich lebhaft für ihn einsetzt, führt ihn zu strenger Selbstzucht und Selbstkritik. Dankbar widmet Busoni dem Meister seine Etudenwerke op. 16 und 17. Die wichtigsten Kompositionen dieser Zeit sind außer den Etuden die Chopin-Variationen op. 22 (umgearbeitet 1922) und das Zweite Streichquartett op. 26. Busoni ist völlig zum Deutschen geworden. 1887 flieht er aus Triest nach Leipzig, bevorzugt von nun an die deutsche Sprache (worüber seine Mutter bewegliche Klage führt[1]) und hat sich in musikalischer Beziehung so weit von italienischer Art entfernt, daß Tschaikowsky bedauert, wie sehr dieser junge Italiener sein Vaterland vergessen habe.

In Helsingfors (1889) erfolgt Busonis Bekehrung zu Liszt, dessen Apostel er von nun an wird, und allmählich entdeckt er in sich selbst den Italiener. Das Violinkonzert op. 35a, eines seiner am häufigsten aufgeführten Werke, ist ein Beispiel für diesen Übergangsstil. Inzwischen ist Busoni definitiv nach Deutschland zurückgekehrt. Seine Haltung zu seiner Wahlheimat, die er liebt, nimmt — ähnlich wie bei Nietzsche — einen immer skeptischeren Charakter an. Zwar die Verehrung für Mozart erfüllt ihn mehr und mehr, und seine Bewunderung für Bach (dessen Orgelwerke er in bisher nicht wieder erreichter Weise auf das Klavier überträgt[2]) steigert sich womöglich noch. Von Wagner jedoch, zu dem er nie ein Verhältnis gefunden hatte, und der „der Albdruck seiner Jugend" gewesen war, wendet er sich entschlossen ab; Brahms geht ihm „auf zu betretenen Wegen". Auch die deutsche Frühromantik — mit der gewichtigen Ausnahme eines Weber — wird ihm unsympathisch: ihre Gefühlsseligkeit stößt ihn ab. Dagegen packt ihn das Genie Berlioz', für den er sich leidenschaftlich begeistert, er fühlt eine innere Verbundenheit mit dem „letzten" Verdi und ebenso mit der reinen Kunst César Francks, der ein Heiliger war.

Mit der Zweiten Violinsonate (1899) fand Busoni seinen „eigenen Weg als Komponist". Die Sonate, ergreifend durch edle Haltung, eine von Wohllaut getränkte, gewählte Harmonik, prachtvolle Melodieführung und straffe Form, wurde von der Kritik als „eine Apotheose der Kakophonie und der fürchterlichsten Öde, ein Monstrum" bezeichnet. Je weiter Busoni auf den neuen Bahnen fortschritt, um so gehässiger wurden die Angriffe gegen ihn, unter denen er bis an sein Ende zu leiden hatte. Es war nicht anders zu erwarten. Als Einziger betrat er Bezirke, die noch ganz unerforscht waren. Man sprach von Experimenten, wo es sich um den Ausdruck einer Seele handelte, die singen, so singen mußte. Man nahm — in einer Zeit schlimmsten Epigonentums — Anstoß an dem Neuartigen, das sich hier kundtat, man übersah die Tradition, in der er wurzelte, oder man lachte, wenn man auf eine italienische Melodiebildung stieß, die längst für „erledigt" galt.

---

[1]) Anna Busoni, geb. Weiß stammte väterlicherseits von Deutschen, mütterlicherseits von Italienern ab. Jedoch war schon ihr Großvater Weiß nach Italien eingewandert. Die Behauptung, diese Weiß' seien jüdischen Ursprungs, beruht auf Erfindung.

[2]) Ich übergehe in dieser Skizze mit Absicht die Übertragungen.

Von der Jahrhundertwende an bedeutete jedes neue Werk für Busoni ein Problem. Er stand allein. In der Tat war er ebensoweit entfernt von dem überladenen Orchesterstil der Wagner-Nachfolge wie von dem ganz auf Klang und Farbe gestellten Impressionismus der Franzosen und den ersten Versuchen eines „atonalen" Expressionismus. Was ihm vorschwebte, war eine Harmonik, die „auf Grund einer äußerst kultivierten Polyphonie natürlich (d. h. vollends absichtslos) entsteht; dieses fordert eine strenge Schulung und eine überlegene Beherrschung der Melodik". Die Melodie in ihr Recht als Beherrscherin aller Musik wiedereinzusetzen, wurde Busoni nicht müde, zu fordern.

Erstaunlich ist die Sicherheit, mit der sich Busoni weiterentwickelt. Das monumentale fünfsätzige Concerto für Klavier, Orchester und Männerchor (1903) „faßt die Ergebnisse der ersten Mannesperiode zusammen und stellt ihren eigentlichen Abschluß dar". Hier sind italienische und deutsche Elemente zur Einheit verschmolzen. Der Eindruck dieser Synthese ist überwältigend. Im „Concerto" trennt sich Busoni von dem überkommenen Begriff des Klavierkonzertes, das ihm als „Karikatur der Symphonie" vorkam, und es gelingt ihm, einem „ungezähmten" Orchester das Klavier als gleichwertig gegenüberzustellen; es entsteht (indem er freilich dem Pianisten eine geradezu ungeheuere Leistung zumutet) ein „Konzert" ebenbürtiger Gegner. Die Elegien für Klavier (1907) sind noch persönlicher im Ausdruck als das „durch gewonnene Erfahrung reife und auf Tradition gestützte" Concerto. Das erste dieser sieben Stücke trägt bezeichnenderweise den Titel „Nach der Wendung", und Busoni bemerkt selbst, daß er in ihnen zuerst sein „ganz persönliches Gesicht aufgesetzt" habe. Die letzte „Elegie", die Berceuse, hängt mit der für Orchester geschriebenen „Berceuse élégiaque" (op. 42, für sechsfaches Streichquartett mit Sordinen, 3 Flöten, Oboe, 3 Klarinetten, 4 Hörner, Gong, Harfe und Celesta) zusammen. Das Werk entstammt aus tiefer seelischer Erschütterung über den Tod der Mutter im Oktober 1909. Es ist ein „aus Nervenfäden gewebtes" Stimmungsstück von ätherischem Zauber, losgelöst von aller Erdenschwere, und darin dem „Nocturne symphonique" (op. 43, Oktober 1912) und dem „Gesang vom Reigen der Geister" wesensverwandt. Nur Berlioz ist bisweilen diese Transparenz im Klange eigen. Von der Berceuse sagt Busoni mit Recht, daß hier „die Form in Empfindung aufgelöst" sei. Man warf damals Busoni vor, ein Nachahmer Debussys zu sein, ein Vorwurf, gegen den er sich nachdrücklich verwahrte. „Debussys Kunst", sagt er, „fördert seine persönliche, scharf begrenzte Empfindung — aus seinem Gemüt — in die Außenwelt; ich bemühe mich, aus dem Unendlichen, das den Menschen umgibt, zu schöpfen und gestaltet zurückzugeben. Die Kunst Debussys bedeutet eine Einschränkung . . .: mein Bestreben ist die Bereicherung, die Erweiterung, die Ausdehnung aller Mittel und Ausdrucksarten. Debussys Musik übersetzt die verschiedensten Gefühle und Situationen mit gleichlautenden Formeln; ich bin bestrebt, zu jedem Sujet andere und entsprechende Töne zu finden. Debussys Tongebilde sind parallel und homophon: die meinen wollen polyphon und ‚multiversal' sein. Bei Debussy sehen wir den Dominant-Nonenakkord als harmonische Grundlage, den Ganzton als Prinzip der Melodie, ohne daß die beiden sich verschmelzten; ich versuche jedes System zu vermeiden, Harmonie und Melodie zur unauflösbaren Einheit zu gießen." (Selbst-Rezension, Februar 1912.)

Fünf Monate vor dem Heimgang seiner Mutter hatte Busoni den Vater verloren (Mai 1909). Seiner gedachte er in der ernsten „Fantasia nach J. S. Bach" (über dessen Choralvariationen „Christ, du bist der helle Tag"), die für Klavier geschrieben ist. Und aus der gesteigerten Beschäftigung mit Bach entsteht ein Jahr später die „Fantasia contrappuntistica" (für Klavier allein, später — 1922 — für zwei Klaviere neu bearbeitet), eins der großartigsten Werke nicht nur der Klavierliteratur, sondern der neueren Musik überhaupt. „Die Fantasia contrappuntistica", schreibt Busoni 1912, „ist weder für Klavier, noch für Orgel, noch für Orchester gedacht[3]. Sie ist Musik. Die Klangmittel, welche diese Musik dem Zuhörer mitteilen, sind nebensächlich". Busoni plante ursprünglich „nur", die letzte Fuge aus Bachs

[3]) Es existiert eine Orgelbearbeitung von Wilhelm Middelschulte und eine Fassung für Orchester von Frederick Stock.

„Kunst der Fuge" zu vollenden; die Arbeit daran führte ihn jedoch weit über das anfangs gesteckte Ziel hinaus, und schließlich entstand ein gigantischer Bau, dessen Fundament zwar aus den Riesenquadern Bachs besteht, dessen Ausführung, architektonische Gestaltung und Profilierung aber Busoni ganz selbständig geschaffen hat. Nur ihm konnte es gelingen, einem solchen Werke derart unmittelbar überzeugende Wirkung zu geben. Alles, selbst die kompliziertesten kontrapunktischen Verknüpfungen, ist in den Dienst des Ausdrucks gestellt. „Dem Künstler", äußert sich Busoni in der schon zitierten „Selbst-Rezension", „sind die Form, die Phantasie und das Gefühl die Unentbehrlichen, die Geliebkosten, die, welchen er opfert, sich selbst opfert. Diese trug ich in meine Ergänzungsarbeit hinein, und dadurch wurde es mein Eigenes."

Um hier die Reihe der bedeutendsten Klavierwerke gleich abzuschließen, seien zunächst das „Indianische Tagebuch"[4] und die „Indianische Fantasie" (letztere mit Orchester) genannt, die 1915 in Amerika entstanden. Beide haben — wie das Orchesterstück „Gesang vom Reigen der Geister" — indianische Motive zum Vorwurf, die durch ihren fremdartigen, wilden oder unsagbar melancholischen Charakter, der sich hergebrachten Harmonisierungsversuchen widersetzt, Busoni anziehen mochten. Die Fantasie nähert sich in ihrer frei schweifenden, durchsichtigen, dabei äußerst virtuosen Art der Lisztschen Schreibweise, aber ins „Busonische" übersetzt und reich an neuen harmonischen wie rhythmischen Kombinationen. Daß auch der Klaviersatz eigenes Gepräge zeigt, versteht sich von selbst. Wesentlich schlichter gibt sich das „Tagebuch", das zum Teil dieselben Motive verwendet. Die 6 Sonatinen (aus den Jahren 1910—1921) sind keineswegs, wie man vermuten könnte, leichte mehrsätzige „Vortragsstückchen"; selbst die dritte, „ad usum infantis" geschriebene, setzt schon ein bedeutendes technisches Können voraus. Sie erfordern vom Spieler wie vom Hörer ernsthaftes Studium und reifes Verständnis. Die zweite Sonatine (1910) dürfte sogar die „widerhaarigste" aller Kompositionen Busonis sein. Die vierte (1917 „in diem nativitatis Christi" entstandene) Sonatine dagegen, ein zartes Stück voller Weihnachtsstimmung und Friedenssehnsucht, erschließt sich jedem unmittelbar. Die fünfte, „Sonatina brevis", ist „eine freie Nachdichtung" von Bachs kleiner Fantasie und Fuge d-moll; Nr. 6 endlich, die „Kammerfantasie über Carmen", greift die Form der — von Busoni als durchaus berechtigt anerkannten — Opernfantasie im Stile Liszts wieder auf; mit einem Feuerwerk des Stakkato beginnend, endet sie gleichwohl in düsterer Schwermut. Erst nach Busonis Tode erschien die vollständige (Folio-) Ausgabe der großen „Klavierübung". Keine Sammlung von Etuden, ebensowenig ein rein technisches Bildungsmittel. Busoni wendet sich ausschließlich an den denkenden Pianisten und breitet in verschwenderischer Fülle seine Erfahrungen vor ihm aus; so zeigt er ihm etwa technische Kunstgriffe oder er lehrt ihn, wie man ein Lisztsches Werk „anzupacken" hat, und er führt endlich zu den Gipfeln seiner eigenen virtuosen Spätwerke. Überall aber verlangt er geistige Arbeit in höherem Maße als mechanisches Üben. In „Romanza e Scherzoso" (1921) schuf Busoni sein letztes Werk für Klavier mit Orchester[5]. Unvergeßlich bleibt mir der Eindruck der Uraufführung, mit Busoni selbst am Klavier. Die Partitur zeugt an sich schon von unendlich differenziertem Klangsinn; von schwebender Leichtigkeit ist jeder Takt erfüllt — hier aber wurde die Materie in einer Weise überwunden, daß man glaubte geträumt zu haben.

Wesentlich naiver, von wahrhaft Mozartischer Anmut und Noblesse sind das Concertino für Klarinette und kleines Orchester (1919) und das Divertimento für Flöte und Orchester (1920), zwei entzückende kleinere Schöpfungen.

Gegen Ende seines Lebens wandte sich Busoni wieder dem Liede zu — nach einem Zeitraum von mehr als dreißig Jahren. Das ist sehr merkwürdig, weil Busoni oft betont hatte, daß das Kunstlied eine Form sei, an der er keinen Gefallen finden könnte. Nachdem er aber den lang-

[4]) Es ist mir unerklärlich, daß Hans Joachim Moser in seiner „Geschichte der deutschen Musik" zum „Indianischen Tagebuch" eine humoristische Widmung erfindet.

[5]) Busoni stellt dem Klavierspieler anheim, diesem Satze das 1890 geschriebene Konzertstück (op. 31a) vorangehen zu lassen und beide zu einem „Concertino" zu vereinen.

gehegten Lieblingsplan, zu Goethes „Fauſt" die Muſik zu ſchreiben, endgültig aufgegeben hatte, waren Lieder die einzige Möglichkeit einer künſtleriſchen Auseinanderſetzung mit Goethe geworden, der das größte geiſtige Erlebnis für Buſoni bedeutete. Dieſe letzten Geſänge — es ſind fünf an der Zahl — haben allerdings mit dem romantiſchen deutſchen Lied nicht das Geringſte zu tun. Vier von ihnen ſind in zwei Faſſungen, mit Klavier- oder Orgelbegleitung, komponiert worden. Es iſt müſſig, nach Vorbildern zu ſuchen. Mit ganz wenigen Mitteln geben die Lieder den Stimmungsgehalt der Goetheworte wieder. Die Muſik illuſtriert nicht, drängt ſich nicht vor, wird auch nicht Dienerin des Gedichtes — ſie ſchafft den Hintergrund, die Atmoſphäre, ſie läßt Unendliches ahnen. Ich glaube daran, daß dieſe Verbindung von Wort und Ton dem Ideal nahekommt.

Als Buſonis erſtes Bühnenwerk kann die „B r a u t w a h l" gelten (1908—1911 komponiert), deren Textbuch Buſoni nach E. T. A. Hoffmanns Novelle ſich ſelbſt geſchrieben hat.[6] (Die ungedruckte Oper „S i g u n e", die nicht über eine ausführliche Skizze hinauskam, und die Buſoni von Mitte bis Ende der achtziger Jahre beſchäftigte, kann hier unbeſprochen bleiben.) Wegen ihrer betonten Phantaſtik, dem Verzicht auf jegliches Pathos und ausgedehnte Liebesſzenen vermochte die „Brautwahl" ſeinerzeit bei ihren drei Aufführungen (in Hamburg, Mannheim und Berlin) nicht durchzudringen. Heute wäre die Zeit gekommen, die Oper zu neuem Leben zu bringen; die Kenntnis Hoffmanns — welche Buſoni vorausſetzt — iſt in weitere Kreiſe gedrungen, und die Muſik iſt meiſterlich und birgt eine quellende Fülle von Erfindung. Sie hat ein Anrecht darauf, nicht nur als Suite im Konzertſaal, ſondern auch im Theater wieder gehört zu werden!

Größerer Erfolg war den beiden Einaktern ‚T u r a n d o t" und „A r l e c c h i n o" beſchieden, deren erſter aus der 1904 zu Gozzis Drama geſchriebenen Schauſpielmuſik erwuchs. „Arlecchino" wurde 1914 begonnen und 1916 beendet; „Turandot" im Jahre darauf zur Oper ausgearbeitet. In beiden iſt die Idee des „Spieles" im Gegenſatz zum Muſikdrama und zur veriſtiſchen Oper verwirklicht. Die Anregung zum „Arlecchino" gab Buſoni „die meiſterhafte Darſtellung eines italieniſchen Schauſpielers, (Piccello, wenn ich mich recht erinnere), der die alte C o m m e d i a d e l l' A r t e wieder einzuführen ſuchte", und die kleine Jugendoper Roſſinis „Die Reiſetaſche", deren Darſtellung durch ein Marionettentheater ſeine helle Freude erregte. „Arlecchino", ſchreibt Buſoni zu ſeiner Deutung, „iſt ein dramatiſiertes Bekenntnis ... Es iſt zugleich eine leichte Verſpottung des Lebens und auch der Bühne, aufrichtigſter Haltung, bei aller Anſpruchsloſigkeit und Komik ernſt gemeint, und mit liebevollſter Beſorgtheit um die künſtleriſche Form unternommen." Turandot, in deren Handlung die italieniſchen Maskenfiguren eingreifen, iſt ganz auf den orientaliſchen Märchenton geſtimmt, und ſchon darum trennt ſie eine Welt von Puccinis ſpäter geſchriebenem letzten Werke, das in die „große Oper" mündet. Wie im Arlecchino, ſo arbeitet Buſoni in der Turandot mit „Nummern", die natürlich niemals bloß übernommene leere Formeln ſind.

Und endlich das Hauptwerk, der „D r. F a u ſt". Auch er war urſprünglich wohl als „Spiel" gedacht, und knüpft ja auch an das alte Puppenſpiel an. Doch weitete er ſich zu einer gedankenſchweren Dichtung, die ſogar in das Gebiet der Myſtik eindringt. Auch die Muſik iſt ſelten heiter, meiſt dunkel-verſonnen oder unheimlich oſzillierend; ſie läßt ſelbſt bei freudigerem Aufſchwunge ein beklemmendes Gefühl des drohenden Endes zurück. — Nachdem Buſoni lange Jahre daran gedacht hatte, Italien eine Nationaloper zu ſchenken, wandte er ſich im Kriege dieſem deutſcheſten aller Stoffe zu. War ein ſchöneres Bekenntnis zu ſeinem inneren Deutſchtum möglich? „Dr. Fauſt" wurde zu ſeinem Lebenswerk und zur Krönung ſeines Schaffens. Erſt in der Zukunft wird man erkennen, was Buſoni damit Deutſchland und der Welt gegeben hat. Es iſt kein Wunder, daß ſelbſt hervorragende Künſtler vor dieſer Schöpfung zunächſt ratlos ſtanden. Die Fauſt-Aufführungen der Berliner Staatsoper habe ich miterlebt und war Zeuge davon, wie die Skepſis der Sänger und des Orcheſters allmählich

[6]) Auch die Texte zu den ſpäteren Opern hat Buſoni ſelbſt gedichtet.

einer Begeisterung wich, die sich von Mal zu Mal steigerte. Mitwirkende Musiker versicherten mir noch später spontan, daß ihnen der „Faust" zu unverlierbarem Besitz geworden sei. Und Leo Blech, der sich noch während der Proben ablehnend verhielt, fand bei der Aufführung, in einer privaten Ansprache an die Künstler, ehrfürchtige Worte über das Werk, die von seiner tiefen Ergriffenheit zeugten.

All diese Zeichen scheinen mir — nicht nur für den Faust — von guter Vorbedeutung zu sein. Busoni, dessen schmerzliche Gedanken auf dem Sterbebett seinem Werke galten — er wird in seinen Werken fortleben. Sie sind von einem Meister geschaffen, aus innerem Zwang geboren und einem Herzen entsprossen, das lauter und rein war.

Ferruccio Busoni.

Rede, gehalten anläßlich der Busoni-Feier in Köln, am 5. November 1931.

Von Philipp Jarnach, Köln.

Meine Damen und Herren!

Die Werke, die Sie heute hören werden, stammen aus der reifen Schaffenszeit eines Meisters, dessen Kunst jahrzehntelang der Ruf geistiger Unnahbarkeit im Wege stand. Sie wurde einesteils deshalb mißverstanden, weil das, was an ihrer klanglich formalen Eigenart neu und ungewohnt erschien, und die verwickelten Aufgaben, die sie der Ausführung stellte, das Erfassen eines menschlich gütigen Sinnes erschwerten. Etwas anderes war es aber auch: die äußerste Verflüchtigung aller materiellen Realität, jene Atmosphäre des Rätselvollen, Unwirklichen, die diese Musik ausstrahlt, und den auf Komfort eingestellten Hörer beunruhigt und unbehaglich stimmt. In demselben Maße, als sich die Erkenntnis von der Bedeutung und Tragweite des Werkes durchsetzte, wuchs der Widerspruch; wieviel Anfechtung der Lebende erdulden mußte, wie anmaßlich und ungerecht eine pedantische Zunft ihn behandelte, weiß nur derjenige, der den seltsamen Gegensatz zwischen dem Weltruhm des Pianisten und der Einsamkeit des Schaffenden erlebte. Hatte sich die Leistung Geltung erzwungen, so wurde die Tendenz angegriffen, die man dahinter zu wittern glaubte. Merkwürdiger war es, daß Busonis ästhetische Schriften nicht weniger mißdeutet wurden, als seine Musik. Sie gaben immer wieder Anlaß zu heftigen Kontroversen, die in der Öffentlichkeit zuweilen den Charakter persönlicher Angriffe trugen. Dieser Deuter höchster Tonmysterien der Vergangenheit, dieser Verkünder eines neuen und reineren Ausdrucks der Musik galt den einen als gefährlicher Zerstörer und Futurist, den anderen als verkappter Romantiker, — während er keines von beiden war. Er litt sehr darunter, weniger deshalb, weil er sich persönlich verkannt fühlte, als weil ihm überindividuelle Entwicklungsmöglichkeiten, denen sein glühender Geist stets vorauseilte, durch die verständnislose Trägheit der Mitwelt aufgehalten oder gefährdet schienen. Persönliches Schicksal war ihm, der ganz der Idee lebte, eine Frage zweiter Ordnung. Er hätte den Beifall nicht um den Preis der kleinsten Konzession, und sei es nur in äußeren Dingen, erkaufen können. Sein wildes Unabhängigkeitsgefühl, seine Intransigenz in künstlerischen Fragen ließ ihn zuweilen hart und sogar hochmütig erscheinen. Sie gab sich mitunter mit einer Schroffheit kund, die bei seiner sonst so verbindlichen Art überraschen und befremden konnte. Und doch war er im Grunde seines Wesens von einer ergreifenden Demut angesichts alles Echten, alles Unverbildeten. Wir haben es erlebt, daß er sich — wie oft! — einem fremden Gedanken beugte, wenn er ihn als Wahrheit empfand. Dieser Mann, in dessen Werken man die geistreichen Produkte verstandesmäßiger Spekulation sehen wollte, hatte immer und stets den Sieg des Gefühls über jede spekulative Stil- und Formenanschauung, den endgültigen Sieg der M e l o d i e über jede noch so verfeinerte Kompositionstechnik verkündet.

Da aber seine Empfindung, die oft das Mystische streifte, allem Sinnlich-Realen entrückte Bezirke durchdrang, mußte seine Sprache, trotz ihrer harmonischen Klarheit, zunächst mißver-

ſtanden werden. Eine Muſik, die, im Gefühlsmäßigen verwurzelt, dennoch die maßzerſtörende Form des Affekts ablehnt, und nicht Konflikte, ſondern Syntheſen geben will; ein Klangbild, das die polyphone Linienführung impreſſioniſtiſch auflockert, aber noch in der Farbe, in der Ornamentik, ja ſelbſt im virtuoſen Element einen geiſtigen Hintergrund durchſchimmern läßt — eine ſo univerſell gerichtete, und zugleich ſo ſtrenge Kunſt iſt nicht gegenwartsgebunden. Sie war keiner Schule verpflichtet und wird ebenſowenig Schule machen, als von irgendeiner Schule abgeſetzt werden. Ich glaube, ſie hat in einigen ihrer Äußerungen den zeitloſen Ausdruck erreicht, der nicht mehr altert. Die ſpäteren Orcheſterwerke, die Goethe-Lieder, die Klavierſonatinen, die „Fantasia contrappuntistica", und vor allem das muſikaliſche Myſterium „Doktor Fauſt" gehören dazu.

Die jüngere Künſtlergeneration ſtand Buſoni näher, als er wußte, oder glauben wollte. Vielleicht war ihr die ſpiritualiſtiſche Seite ſeines Weſens fremd geblieben, aber ſie hatte ihn in dem Punkte verſtanden, der gerade für ſie von entſcheidender Bedeutung war. Im Ringen um einen ſelbſtändigen Stil hatte ſie das rhetoriſche Gewand der Neuromantik abgeworfen, verſuchte, dem Pathos zu entraten, das ſie als unwahre Konvention empfand. Auf dem Wege dieſer Reaktion hatte ſich der Expreſſionismus als Sackgaſſe erwieſen. Die Buſoniſche Kunſt dagegen vermittelte das Bewußtſein neuer Probleme und Möglichkeiten, die nicht durch Rezepte zu löſen waren. Hier war keine „Richtung", keine Manier oder Formel zu finden, die man hätte nachbilden können, ſondern das unverlierbare Beiſpiel einer Geſtaltungskraft, die nur dem Ausdruck diente und zugleich höchſte Diſziplin des Ausdrucks war. Ihre techniſchen Geheimniſſe konnte man wohl ergründen, nicht aber ſich aneignen. Denn was wir T e c h n i k nennen, iſt im Kunſtwerk nur der Ausgleich zwiſchen den Gegebenheiten des Materials und einem ſchöpferiſchen Willen; und ihre Mittel wechſeln mit der ſelbſtgeſtellten Aufgabe. Technik an ſich, d. h. losgelöſt von Eigenart, Temperament und Phantaſie, gibt es entweder nicht, oder ſie heißt: Routine. In ſeiner „Neuen Äſthetik der Tonkunſt" ſchrieb Buſoni darüber: ‚Routine bedeutet: Erlangung und Anwendung weniger Erfahrungen Kunſtgriffe auf alle vorkommenden Fälle; demnach muß es eine erſtaunliche Zahl verwandter Fälle geben. Nun erträume ich mir gern eine Art Kunſtausübung, bei welcher jeder Fall ein neuer, eine Ausnahme wäre! Wie ſtünde das Heer der Praktiker hilf- und tatenlos davor: es müßte ſchließlich den Rückzug antreten und verſchwinden. Die Routine wandelt den Tempel der Kunſt um in eine Fabrik, ſie zerſtört das Schaffen. Denn Schaffen heißt: aus nichts erzeugen. Die Routine aber gedeiht im Nachbilden . . . Man möchte rufen: meidet die Routine, beginnt jedesmal, als ob ihr nie begonnen hättet, wißt nichts, ſondern denkt und fühlt!"

Der Abſolutismus dieſer Anſchauung, die bewußt alle Zwiſchenſtufen des Könnens ignorierte und auch techniſche Probleme in die Sphäre des Schöpferiſchen rückte, erklärt hinlänglich Buſonis Unduldſamkeit aller Syſtematik, aller rhetoriſchen Unſelbſtändigkeit gegenüber. Die Freiheit, die er forderte, war nicht Willkür, ſondern das Recht auf unbefangene Deutung der Geſetze, die von Anbeginn das Kunſtwerk regieren. Die Geſetze ſind ewig die gleichen, aber je klarer wir ſie zu erkennen vermögen, deſto unendlicher erſcheint die Zahl ihrer möglichen Konſequenzen. Wer die Geſetze nicht ſieht, kann ſich ſelbſt am wenigſten finden, und es iſt gleichgültig, ob er, als Epigone oder Mitläufer, die Meiſterwerke der Vergangenheit verehrt oder verleugnen möchte. Alt oder modern ſind relative und ſehr unſichere Begriffe, die wir uns abgewöhnen müßten. Buſoni wurde nicht müde, auf die unbegrenzte Formwelt eines Bach, eines Mozart hinzuweiſen; er zeigte an ihnen, wie höchſte Unbefangenheit der Phantaſie ſcheinbar enge Schemata im freien Spiel der Melodiegewalten unerſchöpflich neu belebte. Wer ihn verſtanden hatte, lernte die Form nicht als Gerüſt, ſondern als Erlebnis zu ſehen, Ebenmaß der Proportion und Ökonomie im Ausdruck als Gefühl zu werten. Die Aufgabe des Künſtlers iſt: aus der jeweiligen Idee die Mittel herzuleiten, ihre ſichtbare Geſtalt zu prägen. Dies führt naturgemäß zu einer ſtrengeren Kontrolle des Einfalls; der gedankliche Kern muß ſoviel Kraft beſitzen, Thematik, Klang und Form als ein Ganzes gleichſam auszuſtrahlen.

Die überlieferten Organismen der Fuge und der Symphonie bleiben nur dann fruchtbar, wenn wir sie nicht als Schemata, sondern als Symbole empfinden, und aus uns heraus erneuern. Keine Vorschrift, keine Schranke von außen, nicht die Form und nicht die Gattung, kann die künstlerische Tat im voraus festlegen. Denn jeder dieser künstlich eingestellten Gattungen, und selbst in der Oper (der man musikalische Sondergesetze erst seit Wagner andichtet) bleibt die Musik immer nur sich selber treu, als die unmittelbarste und zugleich ungegenständlichste Emanation menschlichen Fühlens. Sie kann und will nur sich vollenden. Ihr Kreis ist weit genug, den Reigen der Lebenserscheinungen in sich zu fassen, ohne daß ihr Wesen je getrübt erschiene.

So erkannte Busoni die Einheit der Musik, die von allen individuellen und zeitlichen Bindungen unberührte Absolutheit ihrer übergedanklichen Sphäre. Indem er solchermaßen das Subjektive, das Besondere und Einmalige (als welches er jedes wirkliche Kunstwerk ansah) einem unveränderlichen Prinzip unterordnete, suchte er nicht Vergleiche, aber doch Maßstäbe, und prägte den Begriff der „jungen Klassizität". Das Wort ist bezeichnend für sein eigenes Wirken und für das, was er von einer kommenden Entwicklung erhoffte. Hier muß ich aber leider sagen, daß er damit sehr mißverstanden wurde. Die junge Klassizität war eine Zeit lang Parole, die gemeinsame Etikette für alle möglichen Stilversuche, bis man sie nach und nach mit dem Schlagwort der neuen Sachlichkeit verwechselte. Was aber Busoni damit meinte, war nicht die Bevorzugung irgendeines Stiles, sondern: das Wiederergreifen der Musik an ihrer Quelle, welche die Melodie ist, die Entsinnlichung der Kunst und der Weg zur Objektivität, ein Bemühen um den geläuterten Ausdruck, der die Zeitwandlungen überdauern kann. Durch alle Gegensätze hindurch empfand er vor allem die Einheit eines geistigen Willens. Nur wo er diesen spürte, konnte er bejahen; denn was er im einzelnen Werk suchte, waren weniger die Merkmale der Zeit und der Persönlichkeit als vielmehr die Verwandtschaft mit einem Höheren, Unwandelbaren, das zugleich Ursprung und Ziel des künstlerischen Triebes ist.

Meine Damen und Herren! Über die Werke unseres Programmes darf ich mich kurz fassen. Die Stücke, die Sie hören werden, sind als Musik durchaus nicht problematisch, sie wollen weder erklärt noch gedeutet werden. Die „Toccata und Ciaccona" ist im Jahre 1920 entstanden, als die vorletzte unter den größeren Klavierkompositionen; sie gehört mit dem „Indianischen Tagebuch" zu den reifsten und eigentümlichsten Dokumenten eines neuen Klavierstils.

Die erfinderische Genialität, mit der hier die technischen Möglichkeiten der Tastatur zu den kühnsten Kombinationen ausgenützt wurden, ist ohne Vergleich. Doch wird selbst diese magische Virtuosität von einem geistigen Prinzip gelenkt. Nur ein höchstentwickelter Klangsinn vermag es, so wie hier, auch den abstrakten Gedanken in die instrumentale Wirklichkeit zu bannen. Neben den genannten Werken bringt das Programm einige Stücke, die für die allmähliche Wandlung des Busonischen Stils besonders charakteristisch sind: die erste Sonatina und zwei Sätze aus den großen Elegien. Die Fantasie nach Bach, das Capriccio Paganinesco und die Sonatina super Carmen sind als Nachdichtungen selbständige Stücke, also nicht etwa Transkriptionen, und auch nicht Paraphrasen im üblichen Sinne. Die freie Umwandlung fremder Motive ersetzt bei Busoni die frühere Variationenform, wie sie alle großen Meister seit Beethoven gepflegt hatten. So vermittelt vielleicht diese kleine Auswahl einen einigermaßen zutreffenden Eindruck. Die monumentalen Übertragungen der Orgelwerke von Bach sind zu allgemein bekannt, als daß es nötig gewesen wäre, sie in unserem Programm zu berücksichtigen. Ist doch auch die Gesamtausgabe der Bachschen Klavierwerke, die Busoni unter Mitwirkung von Egon Petri herausgegeben hat, in den Händen aller Pianisten.

Gestatten Sie mir zuletzt, den Meisterinterpreten, der wie kein zweiter zum Mittler solcher Kunst berufen ist, den Mitarbeiter und Helfer Busonis in guten und schlechten Tagen, meinen lieben Freund Egon Petri hier zu begrüßen, und auch ihm zu sagen, wie sehr wir ihm dankbar sind, daß er, auf einer langen Reise begriffen, und trotz des schwierigen Datenkontrapunkts seines Konzertkalenders es möglich gemacht hat, uns den heutigen Abend zu schenken.

Busonis persönliche Beziehungen zu Anton Rubinstein.

Von Friedrich Schnapp, Berlin.

Auf das Klavierspiel Busonis haben zwei Meister bestimmenden Einfluß ausgeübt: Liszt und Anton Rubinstein. Obwohl Busoni bereits als Elfjähriger mit Liszt bekannt wurde und ihn selbst noch öffentlich spielen hörte, so wurde Liszt als klavieristisches Vorbild doch erst nach seinem Tode für Busoni richtunggebend. (In der Zeit seiner Entwicklung stand Busoni übrigens dem Meister als Komponisten durchaus ablehnend gegenüber.) Anders war es mit Rubinstein, der als Pianist gerade auf ihn als jungen Menschen wie kein zweiter eingewirkt hat.

Busoni erzählt in dem Fragment seiner Autobiographie[1], daß sein erstes Zusammentreffen mit Rubinstein in Wien im Hotel „Erzherzog Carl" stattfand, wo sein Vater Ferdinando Busoni alsbald die Gelegenheit ergriff, seinen Sohn vorspielen zu lassen. Dies dürfte etwa zu Anfang 1876 gewesen sein, als Busoni fast zehn Jahre alt war. Damals riet Rubinstein, den Jungen ja nicht „in ein Konservatorium zu stecken". In einem „Album", welches der Vater mit Programmen, Kritiken und Zeugnissen des Sohnes füllte, findet sich auch ein Brief Rubinsteins — und es ist erstaunlich, wie richtig Rubinstein das Wunderkind beurteilt, wie treffend er ihm Weg und Ziel gewiesen hat. Der bisher ungedruckte Brief (Original umseitig) lautet:

> „Le jeune Ferruccio Busoni a un talent très remarquable autant pour l'exécution que pour la composition — à mon avis il devrait travailler sérieusement la musique, et avoir les moyens de ne pas devoir jouer en publique pour gagner de quoi vivre — une éducation intellectuelle soignée et l'étude assidu de son art feront qu'un jour il fera honneur à son pays comme illustre musicien.
>
> Vienne le 6 Février 1878 Ant. Rubinstein."
>
> (Der junge Ferruccio Busoni besitzt ein sehr bemerkenswertes Talent sowohl für den Vortrag wie für die Komposition — meiner Ansicht nach müßte er ernsthaft Musik studieren und die Geldmittel zur Verfügung haben, um nicht für seinen Lebensunterhalt öffentlich spielen zu brauchen — eine sorgfältige geistige Erziehung und das eifrige Studium seiner Kunst werden ihn eines Tages dahin bringen, daß er seinem Vaterlande als berühmter Musiker Ehre macht.
>
> Wien, den 6. Februar 1878. Ant. Rubinstein.)

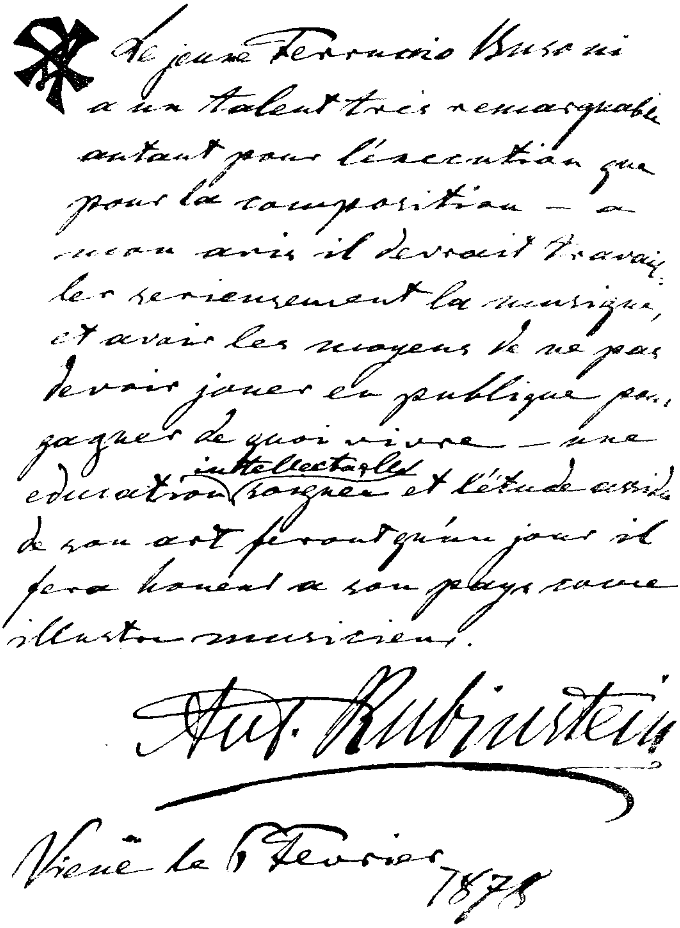
In der Tat litt ja Busoni während seiner ganzen Kindheit und Jugendzeit unter dem Zwange, öffentlich konzertieren zu müssen, um nicht nur sich, sondern auch seine Eltern zu ernähren. Daher bestand auch keine Möglichkeit, daß er — was doch das Natürlichste gewesen wäre — nach Weimar zu Liszt ging, um dort zu studieren; ein Weg, der ihm ein Jahrzehnt des jugendlichen Irrens und die Entfremdung von Liszt erspart hätte. Einzig glückte es durch die Verwendung von Gönnern, ein Jahr ruhigen Studiums bei Wilhelm Mayer in Graz zu erlauben, in welchem der fünfzehnjährige Knabe, was die Technik der Komposition betrifft, nach dem Urteil seines gestrengen Lehrers zum Meister reifte.

Ob Busoni schon als Kind Rubinstein (wie Liszt) spielen hörte, weiß ich nicht; es ist aber wohl anzunehmen. Wirklich nahe traten sich die beiden erst im Februar 1884, als Rubinstein einen Zyklus von fünf Klavierabenden in Wien absolvierte. Inzwischen hatte sich der junge Busoni als Pianist bereits einen allgemein anerkannten Namen gemacht und auch als Komponist schon Beachtung gefunden. Wie im Jahre 1876, so wohnte er auch diesmal im selben Hotel wie Rubinstein. Dieser ließ sich von ihm die kurz zuvor entstandene große Klaviersonate vorspielen (in f-moll; sie ist ungedruckt geblieben), äußerte seine vollste Anerkennung darüber und nahm die Dedikation an. In der „Chiacchierata d'un musicista", die Busoni

[1]) Zum ersten Male veröffentlicht in der „Musik", Oktober-Heft 1929.

am 7. Oktober 1885 in Frohnleiten niederſchrieb[2], ſchildert er Rubinſteins weltmänniſche, liebenswürdige Perſönlichkeit und erzählt, welch unvergeßlichen Eindruck ihm der Vortrag des c-moll-Nocturnos von Chopin machte — ein Vortrag, der „mehr wert war als ein ganzer Kurſus von Lehrſtunden".

Im Nachlaſſe Buſonis fand ich mittlerweile noch eine ausführliche Kritik über Rubinſteins Wiener Konzerte, die unter dem Anagramm „Bruno Fierosucci" in der Trieſter Zeitung


Le jeune Ferruccio Busoni a un talent très remarquable autant pour l'exécution que pour la composition — à mon avis il devrait travailler sérieusement la musique, et avoir les moyens de ne pas devoir jouer en publique pour gagner de quoi vivre — une éducation intellectuelle soignée et l'étude assidue de son art feront qu'un jour il fera honneur à son pays comme illustre musicien.

Ant. Rubinstein

Vienne le 11 Fevrier 1878

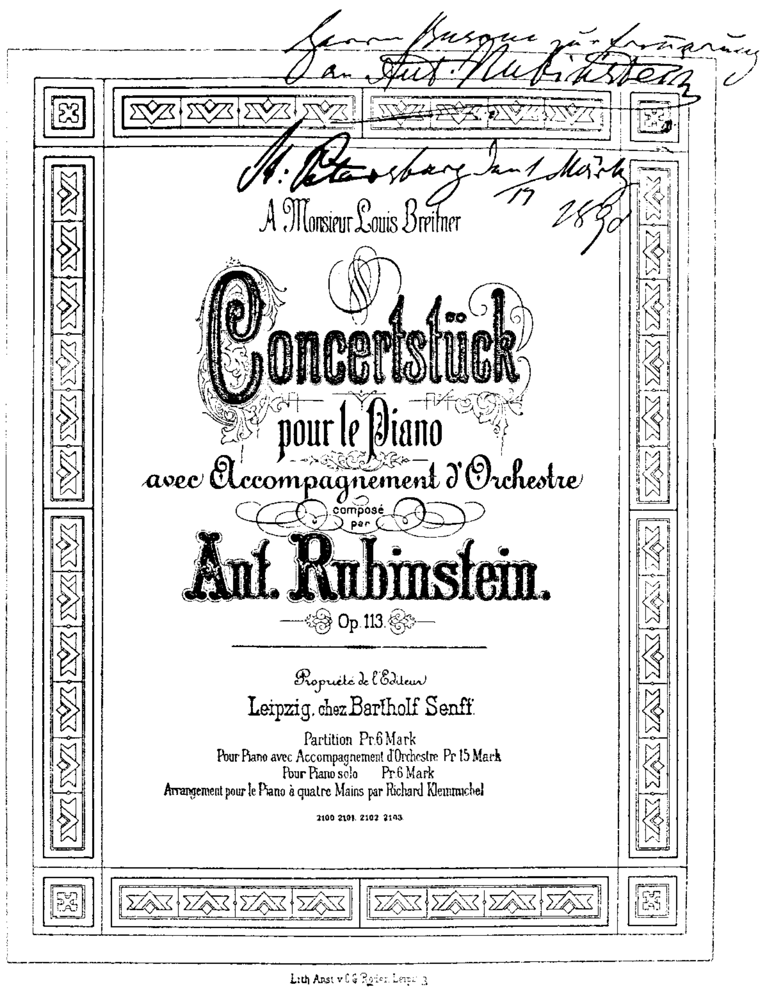
Zeugnis Anton Rubinſteins für den 11jährigen Buſoni

„L'Independente" vom 3. März 1884 erſchien, und die in einem ſpäteren Heft mitgeteilt werden wird.

So ſehr ſich auch der junge Buſoni bemüht, in ſeiner „Kritik" eine objektive Haltung zu wahren (und die Kompoſitionen des großen Pianiſten hatten ihm allerdings zeitlebens wenig zu ſagen): Rubinſtein wurde für ihn von nun an das ideale Vorbild ſeines eigenen Klavierſpiels. Zu Ende der achtziger und noch in den neunziger Jahren wirkte Rubinſtein auf ihn ſo ſtark, daß Buſoni den ruſſiſchen Meiſter oft genug direkt kopierte. (Erſt dann begann allmählich Liſzt, deſſen Geſtalt und gleichſam entmaterialiſiertes Spiel wie ein Schatten aus früher Kindheitserinnerung aufſtieg und dann durch unabläſſiges, liebevollſtes Studium ſeiner Werke

[2]) Auszugsweiſe von mir in „Weſtermanns Monatsheften" (September 1929) veröffentlicht.

blühendes Leben gewann, Rubinstein zurückzudrängen.) Es kann hier nicht meine Aufgabe sein — so verlockend sie auch erscheinen möchte —, über die Wandlungen des Pianisten Busoni zu sprechen und eine „Rekonstruktion" seines Spieles in den verschiedenen Perioden seines Lebens zu versuchen. Es mag der Hinweis genügen, daß diese Wandlungen fast immer mit einer Änderung (oder Läuterung) des musikalischen Geschmacks in Zusammenhang stehen.



Widmung des Konzertstücks op. 113 von Anton Rubinstein an Busoni

Der Raum, den Rubinsteins Name in dem pianistischen Repertoire Busonis einnimmt, ist klein; um 1900 verschwinden seine Werke fast völlig aus den Programmen. Zur Erläuterung diene das nachfolgende Verzeichnis:

Etuden: F-dur, op. 23, Nr. 1 (1884, Triest[3])
G-dur und eine andere Etude (1901, London)
Variationen: G-dur, op. 88 (1900, Brüssel)
Klavierkonzerte: Nr. 4 d-moll, op. 70 (1889, Helsingfors, unter A. Sitt)
Nr. 5 Es-dur, op. 94 (1896, Wien, unter Hans Richter)

[3]) Jahreszahl und Ort geben an, wann und wo Busoni das betreffende Werk zuerst gespielt hat.

Kammermusik: Klaviertrio g-moll, op. 15, Nr. 2 (1901, London, mit Eugène Ysaye und Hugo Becker)
Klaviertrio B-dur, op. 52 (1894, Berlin, mit Carl Halir und Hugo Dechert)
Klavier-Violinsonate Nr. 2 a-moll, op. 19 (1902, Mailand, mit César Thomson)
Klavier-Violinsonate Nr. 3 h-moll, op. 98 (1901, London, mit Eugène Ysaye).

Im Jahre 1890, als Busoni schon seit zwei Jahren seine erste „amtliche" Stellung, nämlich die eines Klavierlehrers am Konservatorium in Helsingfors, innehatte, wurde von Petersburg aus zum ersten Male der Rubinstein-Preis ausgeschrieben. Er gründete sich auf eine Stiftung Rubinsteins von 25 000 Rubeln, kam alle fünf Jahre zur Verteilung und betrug je 5000 Franks für den preisgekrönten Komponisten und für den Pianisten. Bedingung war, daß der Bewerber nicht älter als 26, aber auch nicht jünger als 20 Jahre war. — Busoni, eben 24, bewarb sich gleichzeitig um beide Preise. Von eigenen Kompositionen reichte er ein: das Rubinstein gewidmete Concertstück op. 31a für Klavier und Orchester, die Klavier-Violinsonate op. 29, Zwei Klavierstücke op. 30a (Contrapunktisches Tanzstück und Kleine Ballettscene), sowie Zwei Kadenzen zu Beethovens G-dur-Konzert. Das Preisrichterkollegium, dem Rubinstein in seiner Eigenschaft als Direktor des Petersburger Konservatoriums präsidierte, erkannte sämtlichen Kompositionen Busonis den Preis zu.[4]

Jetzt galt es, auch als Pianist gekrönt zu werden — was für Busoni nicht viel bedeutete, denn er hatte in der Tat keine ernsthaften Konkurrenten am Klavier. Er schlug die Mitbewerber im Vortrag klassischer Werke, wie des d-moll-Konzertes von Rubinstein, bei weitem, und von allen Seiten empfing er schon die Glückwünsche zu dem errungenen „Doppelpreis". Nach langen Beratungen verkündete jedoch die Prüfungskommission aus „nationalen Gründen", daß ein Russe den Klavierpreis erhalten solle (er hieß Dubassow). — Diese russische „Schiebung" (man verzeihe das Wort) vermochte indessen nicht, Busonis Beziehungen zu Rubinstein, die mittlerweile einen fast freundschaftlichen Charakter angenommen hatten, zu trüben. Durch seinen Einfluß wurde Busoni noch im selben Jahre die Professur am Moskauer Konservatorium übertragen, eine Stellung, die bis zum Jahre 1881 Nikolai Rubinstein (der Bruder Antons) innegehabt hatte. Dieser war noch nach seinem Tode der Abgott aller russischen Pianisten und galt allgemein für noch bedeutender als sein berühmter Bruder. So kam es, daß Busoni in Moskau mit bedeutenden Widerständen zu kämpfen hatte; jedes Stück, das er vortrug, wurde alsbald mit Nikolai Rubinsteins Interpretation verglichen und entsprechend kritisiert.

Schon früher hatte Anton Rubinstein Busoni aus Helsingfors und Leipzig nach Petersburg gerufen; er gab seinem Schützling nicht nur Gelegenheit, dort eigene Klavierabende zu veranstalten, sondern forderte ihn auch wiederholt auf, unter seiner Direktion als Solist zu spielen. Diese musikalische Verbindung wurde während Busonis Moskauer Jahre besonders gepflegt und Rubinstein wußte ihn aufs ehrenvollste auszuzeichnen. — Hier noch zwei hübsche Anekdoten, die mir Frau Gerda Busoni als Augenzeugin erzählte. Im Winter 1890/91 kam Rubinstein seinerseits nach Moskau und erklärte in liebenswürdiger Weise, für die Schüler des Konservatoriums gratis spielen zu wollen. Busoni geriet in große Aufregung: im Konzertsaal der Anstalt stand nur ein alter, längst verbrauchter „Schröder"-Flügel. Alle Bemühungen, in der Eile ein anderes Instrument dorthin zu schaffen, waren vergeblich. Anton Gregorowitsch erschien . . . seine Leistung wurde vielleicht gerade durch den unzulänglichen Flügel nur gesteigert. Unter seinen Händen ertönten Klänge von vollendeter Schönheit — es war wie Zauberei. Das Außerordentlichste war Rubinsteins Wiedergabe des „Erlkönig" (von Schubert-Liszt), worin seine unerhörte dramatische Gestaltungskraft zu überwältigender Wirkung kam. Busoni schluchzte wie ein Kind; Tränen der Ergriffenheit und Freude rannen ihm über die

[4]) Ein Urteil, das noch viel später einem deutschen Kritiker den Stoßseufzer auspreßte: „Hätte Herr Busoni doch nicht den Rubinsteinpreis für Komposition erhalten — dann wäre er bei seinen Bachbearbeitungen geblieben". (!)

Wangen. — Welche Begeisterung Rubinstein allenthalben hervorrief, zeigt die rührende Tatsache, daß im selben Winter zwei alte Damen seinen Wagen wärmten und infolgedessen auf den Genuß seines Spieles verzichteten.

Im Jahre darauf reiste Busoni nach Amerika; 1891—92 war er in Boston, dann in New York als Klavierprofessor tätig. Im Frühling 1894 nahm er seinen endgültigen Wohnsitz in Berlin. Hier war es, wo er, kurz nach seiner Rückkehr, zum letzten Male mit Rubinstein zusammentraf. Ein Frühstück mit Frau Gerda Busoni und Frau Louise Wolff im Hotel Kaiserhof — festlich-heiter, wie es Busoni liebte — wurde zur Abschiedsfeier. Rubinstein war merklich gealtert und machte einen müden Eindruck. Er starb am 20. November desselben Jahres.

Nicht viel später wurde durch Eugène Ysaye noch einmal bei Busoni die Erinnerung an Rubinstein wachgerufen. Derselbe Typus trat ihm entgegen: erfüllt mit wilden Urinstinkten und doch von königlicher Würde und Gelassenheit — ein Löwe.

Ferruccio Busoni: Brief an Giuseppe Verdi.

Berühmter und verehrter Meister!

Schon seit langer Zeit enstand und wuchs in mir der Wunsch — der dann zu einer Notwendigkeit wurde und jetzt ein unbezwingliches Bedürfnis ist — mich Ihnen mitzuteilen, in irgendeine Beziehung zu dem Ersten der Komponisten Italiens zu treten, zu einem der edelsten Menschen unserer Zeit.

Aber immer hielten mich Schüchternheit, der geringe Ruf, dessen ich mich rühmen konnte, die unbedeutenden Talentbeweise, die mir zur Verfügung standen, um mir das Recht auf eine so ehrenvolle und außerordentliche Beziehung zu geben, davon zurück. Ich vermochte nicht, einen Schritt zu unternehmen, der so leicht den Anschein von Anmaßung hätte annehmen können und als solche jedenfalls gegolten hätte.

Meine Jugend verging unter ernsten Studien, beharrlichen Arbeiten und Betrachtungen, die von den deutschen Künsten und Wissenschaften genährt und gestützt wurden. Aber kaum hatte ich das Stadium der Theorien durchschritten, in der Zeit zwischen Jugend und Mannesalter — in der ich mich jetzt befinde —, als ich den Geist und das Herz der Kunst zu begreifen, zu verstehen und mich selbst ihnen zu nähern begann. So kam ich relativ zu spät dazu — verzeihen Sie mir! — Ihre Meisterwerke zu bewundern und mich an ihnen zu berauschen. Schließlich rief der Falstaff in mir eine derartige Revolution des Geistes und des Gefühls hervor, daß ich von da an mit vollem Recht eine neue Epoche meines künstlerischen Lebens datieren kann.

Dies Ereignis machte mir das Herz schwer; wußte ich mich doch so weit entfernt von einem hochgeliebten und verehrten Meister, der für meine Kleinheit fast unerreichbar war. Doch hätte das Bewußtsein, endlich zu einem Verständnis Ihres Genius' gelangt zu sein, mir noch nicht als genügende Berechtigung für den Versuch einer Annäherung gegolten, wenn es mir zu selben Zeit nicht gelungen wäre, ein Werk zu schreiben, wodurch ich mir Ihnen gegenüber eine Empfehlung und eine Legitimation geschaffen zu haben glaube.

Ich erlaube mir, berühmter Meister, diese Arbeit bescheidentlich Ihrem Urteil zu unterbreiten; sie wird zusammen mit meinem Briefe zu Ihnen gelangen.

Ich bebe und hoffe: mein Herz wird bis zur Ankunft irgendeines Zeichens von Ihnen unruhig bleiben. Ich wage nicht, ein Wort von Ihnen zu verlangen, noch zu erbitten. Es wird mir aber — wenn Sie mich einer solchen Auszeichnung würdigen wollen — eine unschätzbare Wohltat sein und mir vielleicht Trost und Ermutigung bringen, mich mit Selbstvertrauen erfüllen und meine Einsicht befruchten.

(Aus dem italienischen Konzept übersetzt von Friedrich Schnapp.)

Anmerkung des Übersetzers. Der vorstehende Brief wurde 1894 geschrieben und niemals abgeschickt. Das Werk, das Busoni erwähnt, ist das im selben Jahre erschienene „Symphonische Tongedicht“.

Ferruccio Busoni: Brief an Marcel Remy,

Musikkritiker und Korrespondent des Brüsseler „Courrier musical" in Berlin.

Verehrter Herr und Freund!

Ihren Aufsatz über meine Berliner Klavierabende, für den ich Ihnen herzlich danke, habe ich gelesen. Ich fühle mich zu einer Rechtfertigung Ihnen gegenüber verpflichtet und benutze diese Gelegenheit, einige Gedanken über mein Spiel und die Interpretation im allgemeinen auszusprechen.

Sie gehen von einer falschen Voraussetzung aus, wenn Sie glauben, daß es meine Absicht sei, die Werke zu „modernisieren". Im Gegenteil. Indem ich sie von dem Staub der Tradition säubere, suche ich sie jung zu machen — so, wie sie in dem Augenblick empfunden wurden, als sie aus dem Kopf und der Feder des Komponisten hervorgingen.

Die „Pathétique", zu ihrer Zeit eine fast revolutionäre Sonate, muß „revolutionär" klingen — man kann nicht genug Leidenschaft in ein Werk wie die „Appassionata" legen, die der Höhepunkt des leidenschaftlichen Ausdrucks ihrer Epoche gewesen ist. Bei meinem Beethoven-Spiel habe ich versucht, mich der Freiheit, der Nervosität der Menschlichkeit zu nähern, welche die Kompositionen des Meisters im Gegensatz zu seinen Vorgängern kennzeichnen. Ich vergegenwärtige mir den Charakter des Menschen Beethoven, ich dachte daran, was man von seinem Spiel berichtet; auf diese Weise habe ich mir ein Ideal gebildet, das man fälschlich als „modern" bezeichnet und das nichts anderes als lebendig ist. — Ebenso wie bei Beethoven verfahre ich bei Liszt, und — merkwürdig genug — man hat mir hier Recht, dort Unrecht gegeben. Die gleichen Ideen — um auf unseren Fall zu kommen, — haben mich bei dem „Prélude, Choral et Fugue" des Meisters Franck geleitet.

Ich kann nicht zugeben, daß Franck moderner sei als Beethoven. Existiert überhaupt so etwas wie „modern"? Für mich gibt es nur große oder kleine Geister, gute oder schlechte Werke. Die Chromatik bei Franck ist eine persönlich-harmonische Empfindungsart, die Sie entwickelter bei Bach, als bei Beethoven finden; ein Zeichen, daß es sich dabei nicht um einen Gegenstand des Fortschrittes oder der Zeit handelt. Die „Seufzer" im Recitativ der Sonate op. 110 scheinen mir menschlicher und infolgedessen weniger „klassisch" als die analogen Stellen bei César Franck. Beethovens Fuge ist sogar weniger theoretisch als die des belgischen Meisters. —

Als ich den rein musikalischen Inhalt des Franck'schen Werkes studiert hatte, stellte ich mir die Frage nach seiner psychologischen Bedeutung und dann nach den notwendigen Mitteln, sie zum Ausdruck zu bringen. Ich habe dieses Werk ebensowenig vom Komponisten oder von seinen Zeitgenossen spielen gehört, wie es bei Beethoven der Fall war. Aber ich weiß (und selbst ohne es zu wissen, hätte ich es merken müssen), daß Franck keine so sichere Autorität über seine Mittel und seine Wirkungen war, wie Beethoven. Chopin und Liszt haben mir das in ihren Klavierkompositionen bewiesen. Man kann eine Fortissimo instrumentierte Phrase mit Zartheit spielen, aber nicht ein pianissimo orchestriertes Werk sehr stark. Man kann die Trompeten abdämpfen, aber man kann die Flöte nicht heroisieren. Wir haben dafür ein Beispiel in Francks „Choral", wo er drei verschiedene Klangstärken verlangt, ohne den Klaviersatz zu modifizieren. Ich glaube der Intention des Meisters wohl entsprochen zu haben, indem ich die „Instrumentation" veränderte.

Ich könnte Ihnen die Logik einiger kleiner Änderungen beweisen, wenn Sie die Güte haben würden, mir einmal mit den Noten in der Hand zu folgen, wenn ich Ihnen am Klavier vorspiele.

Ich fürchte ein barbarisches Französisch geschrieben zu haben, aber ich bin sicher, von Ihnen verstanden zu sein.

Mit den besten Grüßen verbleibe ich, lieber Remy,

[Berlin, 1902.]

Ihr ergebener
F. Busoni.

(Übersetzt von Friedrich Schnapp.)

Ferruccio Busoni: Schnitzel und Späne.

Die Einheit der Musik.

Ich bin nun zu der Gewißheit der Einheit aller Musik gelangt, insofern als Musik stets Musik bleiben muß und sie nur verschiedene Deutung durch die Situation gewinnt, in die sie gestellt wird. Immer wird man gute und schlechte, geistvolle und unbegabte, meisterhafte und stümperhafte Musik unterscheiden; hingegen erscheint mir die Auseinanderhaltung von Kammer-, Opern- oder Kirchenmusik als äußere Suggestion; nicht minder von alter und neuer, ernster und heiterer. Eine Ausnahme bilden Tänze und Märsche, insoweit als diese sich selbst ihre Situation schaffen und unbiegsam bleiben. Das gesamte Werk Mozarts, andererseits, stellt eine vollkommene Einheitlichkeit dar. [Etwa 1910.]

Das Plagiat in der Musik.

Reminiszenz (Ähnlichkeit, Plagiat) — der Triumph von Dilettantenerkenntnis — bezieht sich im landläufigen Sinne auf die gleichartige Gestaltung zweier Melodien von verschiedenen Komponisten. Die Reminiszenz ist dank unseren Ton- und Formensystemen keine Seltenheit; diatonische Melodien im Marschrhythmus müssen z. B. einander ähneln. Ebenso Trompetenfanfaren, Leitmotive, Orgelpunkte, Choräle.

Eine Reminiszenz ist noch gar kein Beweis für Unoriginalität. Es kommt auf Geist und Gestaltung des Motivs an. Die Madonnen von Rafael sind untereinander und von anderen verschieden, trotzdem auf allen eine junge Frau mit einem Kinde zu sehen ist.

Bezeichnender, bedenklicher und meist weniger bemerkt ist jene innere Ähnlichkeit, die ein selbständiges Motiv zu einem unselbständigen Gedankengang benutzt. Diese Ähnlichkeit, diese Reminiszenz ist es, die bewirkt, daß man an einem unbekannten Werke einen bekannten Autor erkennt. Im Finale von Brahms' d-moll Konzert sind die Motive neu, das ganze Stück, die „Idee" aber dennoch eine „durchgepauste" Kopie vom Finale in Beethovens c-moll Konzert. (Schema.)

Oft inspiriert die gleiche Tonart gleiche Ideen; so haben alle c-moll-Stücke Beethovens etwas Gemeinschaftliches, sie „erinnern" aneinander.

Es gibt Plagiate des Stiles — Plagiate der Technik — Plagiate der Empfindung.

Wenn die Ähnlichkeit zu auffällig wird, dann stellt man sie als Absicht hin und sagt: „Im alten Stile", „Hommage à Chopin", „Im Volkston", „Un poco di Schumann" (Tschaikowsky schrieb letzteres).

Wo beginnt und wo endet das Plagiat? In und mit der Persönlichkeit des Autors.

[Etwa 1910.]

Sozialismus vom Künstler aus geschaut.

Wenn Menschen massenweise sich zusammentun, beratschlagen und wirken, dann entsteht naturgemäß das Durchschnittliche, als Ergebnis solchen Vorgehens. Das Durchschnittliche, derart einstimmig zum Gesetz geprägt, muß und wird gleichfalls naturgemäß das Undurchschnittliche, das Außergewöhnliche zum Ungesetzlichen stempeln, es abstoßen und schließlich verpönen. Wollte man die Bestrebungen des Sozialismus auf eine ideellste Formel bringen, so könnte man wohlwollenderweise sagen, sie erzweckten die höchste Ausbildung des Einzelnen zum Wohle der Allgemeinheit.

Doch wäre der Gedanke kaum entstanden, daß ihm die folgenden Gewißheiten entgegentreten würden. Der wahrhaft Tüchtige wird seine eigene höchste Ausbildung ohne Hilfe und Mitwirkung einer Gemeinschaft zur Reife bringen; die Masse aber sich seiner Errungenschaften auf Umwegen und nach einem klug eingehaltenen Abstand von Zeit (der sie der Pflicht enthebt, mit jenem Einzelstehenden persönlich sich auseinanderzusetzen) zu bemächtigen wissen, um sie zum „allgemeinen Wohle" auszubeuten. Und zu guterletzt wird auch dies auf ein Mißverständnis hinauslaufen. [Etwa 1918, Zürich.]

E. T. A. Hoffmann und Edgar Allan Poe.

Mit E. T. A. Hoffmann hat der Amerikaner Edgar Allan Poe vieles gemeinsam. Sie sind beide die Philosophen des Unwahrscheinlichen, und beiden steht das Unwahrscheinliche an der Grenze des Möglichen. Aber während Poe, der unbeirrbare Logiker — seine ihm nicht zu entreißende Monumentalität abgerechnet — ausgebeutet und literarisch geplündert wurde[1], verblieb Hoffmann anscheinend „unnachahmlich" und ohne namhafte novellistische Nachkommen. Er galt auch nicht für ernstlich nachahmungswert unter den Literaten der 80er Jahre; in dieser Zeit, da die Lektüre des Romantikers mir manches ersetzte, was die Epoche meiner künstlerischen Sehnsucht nicht zu geben vermochte[2].

Man las damals den „Kampf um Rom", „Eine ägyptische Königstochter" und den „Trompeter von Säckingen". Die Erwähnung von Hoffmanns Namen rief ein nachsichtiges Lächeln auf den Physiognomien ernstmeinender Leute hervor; man betrachtete ihn als harmlos und verderblich zugleich; hielt ihn für sprunghaft, verzerrt und, vor allem, für u n w a h r. Im übrigen kannte man ihn nur von ungefähr. — Es wäre anzunehmen, daß einer, der von einer Sache viel weiß, gegen den, der von derselben Sache weniger weiß, ohne Anstrengung Recht behalten müßte. Es ist aber durchaus nicht der Fall: ich, der wohlausgerüstete Hoffmannleser, zog damals gegen die leugnenden Nichtkenner das kürzere Ende.

Paris, 2. Février 1914.

Der Virtuose.

Ein jüngst [1918] erschienenes Buch, „Der Virtuose" — von einem Virtuosen der Feder, A. Weißmann, geschrieben — gibt Veranlassung zu den folgenden Betrachtungen.

Das Wort Virtuose, ethymologisch ehrenvoller Ableitung (von virtus — Tugend, Fähigkeit), hat in unseren Tagen eine erniedrigende Nebenbedeutung gewonnen: Virtuose, weniger als Musiker, beinahe sein wertloser Gegensatz. Absolut bedeutet Virtuose: ein Mensch, der einen Zweig der Kunst spezialisiert und mit Vernachlässigung der Nebenbezirke, die höchstmögliche Entwicklung und Meisterschaft in seinem Fache erwirbt. Je bedeutender oder vielfacher die Kunstzweige, die dieser Mensch in seine Sphäre zieht, sein werden, desto wichtiger seine Erscheinung als Virtuose. Eine umfassende, gleichmäßig-hohe Beherrschung eines Instrumentes und alles dessen, was zu diesem in Beziehung steht, ist jedoch strenge Voraussetzung für des Virtuosen Rangstellung: erst so beginnt er künstlerischer Beachtung würdig zu sein. (Es gab und gibt Virtuosen des Trillers, des Flageolets, des Staccato: sie sind sämtlich als unterzuordnende Nebenabteilungen des Virtuosentums anzusehen.)

Das Maß von Talent, Fleiß und Charakter, das allein solche „primäre" Form des Virtuosen zeitigen kann, sichert diesem die Stellung und das Recht geachtet zu werden. Seine Stellung und die ihm gezollte Achtung werden aber mit seinem Abgang vom Podium zugleich schwinden, wenn das, was er vermag, nur eine Wiederholung dessen ist, was andere vor ihm bereits vermocht hatten. Was ihn weiterrückt und von anderen unterscheidet, ist das Hinzukommen persönlicher Züge im Vortrage und im Gebaren, die mit dem Anwachsen ihrer Bedeutung und Vielfältigkeit auch den Reiz und das Interesse, sowie die Rangstellung der Leistung steigern werden.

Jedoch einzig der Virtuose, der den Wagen der G e s c h i c h t e, wenn auch nur um eine halbe Drehung des Rades, w e i t e r g e f ö r d e r t haben wird, hat Anspruch auf ernstliche Würdigung und bildet ein Glied in der Kette. [1918]

[1]) Als unmittelbare Nachfolger Poes sind zu nennen: in Frankreich Jules Verne und Villiers de l'Isle Adam, in England R. L. Stevenson und Conan Doyle. Stevenson führt die Idee des „William Wilson" zur äußersten Konsequenz in „The strange case of Dr. Jekyll und M. Hyde", einen Vorläufer dieser beiden erkenne ich aber in E. T. A. Hoffmanns dämonischer Figur des Goldschmiedes Cardillac („Das Fräulein von Scudery").

[2]) Anders in Frankreich, wo Hoffmann geradezu populär war; wie, nebenbei, das Textbuch zu Offenbachs „Les contes d'Hoffmann" beweist, welches derart verfaßt ist, daß es beim Publikum die Kenntnis der Personen und Handlungen offenbar voraussetzt.



Ferruccio Busoni
im Alter von 42 Jahren



Ferruccio Busoni
im Alter von 50 Jahren mit seinem Bernhardiner „Giotto"
(Zürich, 1916)

Deutsches Musizieren.

Von Hermann Zilcher, Würzburg.

Gibt es überhaupt eine typisch deutsche Art des Musizierens? Jeder deutsche Musiker kennt sie, und doch ist sie schwer mit Worten zu beschreiben und zu erklären. Wir verstehen gut, was gemeint ist, wenn es heißt: „Der Dirigent X. brachte das ‚Verdi'sche Requiem' allzu italienisch heraus," — oder: „Y. überfranzösierte die ‚Carmen'," — oder: „in der Tschaikowski'schen Symphonie roch es förmlich nach Wuttki" u. s. f. — Auf der anderen Seite sprechen wir von dem Beethovenspieler, von dem Brahmsdirigenten, lesen wohl auch gelegentlich „sein Mozart war etwas zu süddeutsch gehalten!" (und je nach dem Breitegrad auch zu „norddeutsch"!).

Mit all diesen Behauptungen sind die verschiedensten Gebiete angeschnitten, für die eindeutige Erklärungen schwer zu formulieren sind, die zum Teil noch wenig erforscht, sich vielleicht überhaupt nicht mit dem Verstand messen lassen. Es kommen ja auch noch allerlei umstrittene Dinge dazu, wie: „Weiß der Komponist immer genau, wie sein Werk zu erklingen hat?" — „Ist der Komponist immer sein bester Interpret?" — „Bleibt die Interpretation eines Musikstücks sich im Laufe der Zeiten immer gleich?", und schließlich: „Hat wirklich jedes Land seine typische Interpretationsweise?"

Wie dem auch sei, ein erfreulich starkes Besinnen auf deutsche Art geht durch unser Volk und da ist es schon Pflicht, sich gedanklich mit den Fragen auseinanderzusetzen, die der deutsche Musiker ja mehr oder weniger instinktiv sein Leben lang schon praktisch durch die Art seines Musizierens beantwortet hat.

Man wird sich klar darüber sein müssen, daß in der Brust des Deutschen viele Seelen wohnen; es ist dies seine Stärke und seine Schwäche. Die Sehnsucht nach dem Seltengehörten, nach Unerhörtem lockt ihn oft zu Fremdländischem. Es sei in diesem Zusammenhang an das verfängliche Kriterium erinnert, das der Deutsche so oft ausspricht, wenn er urteilt: „irgend etwas sei nicht weit her!". — Stets (auch vor dem Weltkrieg!) genoß das Ausländische eine besondere Achtung vor dem Einheimischen — und zwar nicht nur in undeutschen Kreisen! —, ob es sich nun um Kunst, Erziehungsfragen u. dgl. oder um Mode schlechthin handelte. Man wird diese Tatsachen im Auge behalten müssen, um sich nicht zu wundern, wenn auch in Zukunft die Menge sich nicht plötzlich anders einstellen wird. Zudem braucht ja eine gewisse Anregung, Beeinflussung durch fremde Elemente noch keineswegs ein Aufgeben der eigenen nationalen Eigentümlichkeiten zu bedeuten. Wenn Beethoven eine slawische Melodie hört und benutzt, wenn Schubert ungarische Weisen verwendet, dann bleiben ihre Werke schließlich doch in der Hauptsache deutsch; ganz abgesehen von dem Einfluß, den Kunstwerke anderer Länder von je auf deutsche Komponisten gehabt haben. (In der Kunst lassen sich die Landesgrenzen nicht mit Betonmauern schützen!)

Ähnlich gibt es in der Interpretation auch Beeinflussungen, — ja, muß es Kenntnisse fremdländischer Stileigentümlichkeiten geben, um ein Werk wesensgetreu wiedergeben zu können. Der fremde Einfluß darf aber nicht überwiegen.

Es muß und wird so ähnlich sein wie mit den Fremdwörtern in der deutschen Sprache: wenn sie solche gut verdauen kann, ist das sicher kein Zeichen von Schwäche, sondern eher von Stärke; allerdings schadet ein Bemühen um möglichste Reinhaltung keineswegs.

Wenn man nun trotz aller Schwierigkeiten versuchen wollte, einiges anzuführen, was typisch für deutsches Musizieren ist, so kann man etwa sprechen von einer gewissen Sauberkeit im Rhythmischen und Melodischen, von dem starken Bedürfnis nach Klarheit im architektonischen Aufbau und (trotz allem Temperament) von einer etwas gezügelten Ruhe. Alles andere dürfte und müßte auch guten Musikern anderer Nationen eigen sein: Notentreue, lebendiges Empfinden für das Wesen einer Musik oder Stilkenntnis überhaupt.

Gerade dieses letztere setzt nun allerlei voraus: Wissen um die obengenannten Einflüsse und möglichst umfangreiche Kenntnisse aller Werke eines Komponisten. Es genügt nicht, daß der Klavierspieler von Bach nur dessen Klavierwerke, daß die deutsche Sängerin nur die Lieder von Schubert, Schumann und Brahms kennt, sondern (übertreibend!) kann gesagt werden, der wird eine zweistimmige Invention von Bach am besten spielen, der auch die Passionen und recht viele Kantaten von Bach liebt, — die Sängerin findet für das Brahmssche Lied den geeigneten Ausdruck, wenn sie außer den Orchesterwerken auch Kammermusik von Brahms studiert hat.

Somit ergibt sich für den idealen deutschen Interpreten die Forderung (neben der selbstverständlichen einer starken Begabung), eine möglichst umfassende Literaturkenntnis und vollständige Beherrschung des Instrumentes, des Orchesters, des Klangmittels, das er zu betreuen hat.

Nun liegt ja dem deutschen Musiker ein gewisses Spintisieren schon im Blute, so daß er von Haus aus dem Musikhistoriker etwas auf dessen Weg entgegenkommt. Die Hauptsache scheint mir aber doch sein musikantisches Wesen zu sein, und dieses trifft bei guter Vererbung und guter Schule auch im allgemeinen ohne jede spitzfindige musikwissenschaftliche Abhandlung schon das Richtige.

Die treibende Kraft sollte immer sein, die Freude am „Musikmachen", am Musizieren; und diese Freude ist in immer zunehmendem Maße in den letzten Jahrzehnten bedroht worden.

Nicht erst seit dem Weltkrieg (!) sind bedenkliche Einflüsse in unser deutsches Musikleben eingedrungen; und mir scheint besonders interessant hierbei die Rolle von Amerika zu sein.

Als ich vor 25 Jahren in New-York in der Metropolitan-Oper einen Abend erlebte, der (mit szenischer Aufführung!) nur etwa zwölf kleine Ausschnitte aus den verschiedensten Opern mit den hohen „*c*'s" und „*h*'s" für die großen Stars brachte, da hielt ich es noch für unmöglich, daß deutsches Publikum auch einmal an Stelle guter Ensemble-Leistungen, Stars bevorzugen würde. Allmählich tauchten auch die fetten, geschmacklosen amerikanischen Schlagzeilen in der deutschen Presse auf, die geschäftliche Seite trat immer mehr in den Vordergrund. (Unsere Opernsänger zogen gastierend nach Amerika und kamen mit gepfefferten Star-Forderungen an unsere Bühnen zurück usw. usw.) Der jetzt weltbeherrschende Negerrhythmus zog mit der materiellen Welle übers große Wasser und behexte nicht nur die Tanzenden in Europa. Das übrige tat die Technik in Amerika und Europa, die ja auch heute noch unaufhaltsam die lebenden Musiker bekämpft. (Die Wenigen, die Vorteile durch Verdienst bei Radio, Grammophon, Tonfilm usw. haben, spielen keine Rolle im Vergleich zu der großen Menge, die brotlos geworden ist, und die immer größer werden wird, wenn es nicht gelingt, Abhilfe zu schaffen.)

Wer in Zukunft diesen ganzen Komplex bestimmend beeinflussen will und kann, muß sich etwa folgende Aufgaben stellen:

1. Kann oder darf die Technik aufgehalten werden, um den deutschen Musikern wieder Brot zu verschaffen? Oder in welcher Weise könnte die Technik selbst helfend eingreifen?
2. Prinzipiell erhalten in Deutschland deutsche Musiker in erster Linie Stellungen und Verdienstmöglichkeiten.
3. Eine Stützung für alle deutschen Komponisten.
4. Was kann schon in der Schule geschehen zur Erstarkung des „Deutschen" in der Musik? Was sind in diesem Sinn die Hauptaufgaben der Musikschulen und anderer Institutionen?
5. Wie steht es mit Radio und Unterhaltungsmusik?
6. Aber auch: Erkennen der großen Gefahr, daß nun an Stelle deutscher und fremdländischer, doch irgendwie ausgewählter Kunst, nun eine wahllose Parteibuchkunst propagiert werden könnte!

Zur ersten Frage: Die Technik wird sich nicht aufhalten lassen; es wäre aber vielleicht zu erwägen, ob nicht durch steuertechnische Maßnahmen den brotlosen Musikern geholfen werden könne, wie dies meines Wissens durch Besteuerung von Kinos, Platten u. a. schon längere Zeit in Italien geschieht.

Die zweite Forderung: „Deutschland den deutschen Musikern" ist eine Selbstverständlichkeit und müßte schon deswegen erfüllt werden, weil ja die anderen Nationen schon seit Jahren ihre eigenen Musiker bevorzugen und ihre Länder deutschen Musikern fast ausnahmslos sperren.

Zu 3: Wenn es auch schwer sein mag, deutsche Musikerart mit der Sicherheit eines Zollbeamten zu erkennen, muß immer wieder daran erinnert werden, daß wir alle genau wissen, was undeutsche Musik, wer nicht-deutscher Komponist ist. Ich neige zu der Taktik, weniger das Fremde zu bekämpfen, als das gute Einheimische nach jeder Richtung hin zu fördern, durch Drucklegung, durch Aufführungsmöglichkeiten u. dgl. (Wann kommt der deutsche große Nobel-Preis für deutsche Musiker und Komponisten?)

Eine gründliche Revision der Agentenfrage tut dringend not!

Zu 4: Die Schulen haben große Aufgaben zu erfüllen, um deutsches Musikempfinden zu stärken. Da und dort, auch in den verschiedenen Jugendbewegungen sind gute Ansätze vorhanden, die auch das „Selbstmusizieren" anregen, die auf diese Weise den Kampf gegen die Musikplatte (auch gegen die „platte Musik") aufnehmen. Auch gewisse deutsche Ausgrabungen mögen ihr Gutes haben; doch möchte eindringlich vor Übertreibungen gewarnt werden. Der junge Schüler wird oft in seiner natürlichen Entwicklung unterbrochen und muß Sprünge bis ins 16. Jahrhundert machen. Das „Selbstschaffen" hat auch sehr bedenkliche Seiten, sowohl in ästhetischer wie in erzieherischer Hinsicht überhaupt.

Die Blockflötenepidemie wird ja wohl auch bald von selbst in vernünftiges Mittelmaß zurückgeblasen werden!

Die Musikschulen müssen schon deswegen die deutsche Musik an erster Stelle „lehren", weil ja glücklicherweise unsere Literatur die reichhaltigste ist. Hier wird die Pflege einer lebendigen Tradition im Musizieren immer das Wichtigste sein und bleiben.

Was andere Institutionen betrifft, so sei hier nur angedeutet die wichtige Mission, die deutsche Musik in der protestantischen Kirche erfüllen könnte! Möchte dieser Punkt von allen hierzu Berufenen doch recht eingehend geprüft werden!

Zu 5: Das Radio, d. h. jeder deutsche Sender, hat in erster Linie deutsche Musik zu senden. Es ist nicht Aufgabe deutscher Rundfunkgesellschaften, Uraufführungen fremder Werke vor deutschen Erstaufführungen zu bringen.

Die Unterhaltungsmusik (in Cafés, Kinos usw.) spielt meines Erachtens eine nicht zu unterschätzende Rolle. Wenn man heute ein großstädtisches Café betritt, so hört man fast 90% fremdländische „Schmarren". Ich will einmal zugeben, daß es auch deutsche Schmarren gibt, aber sogar diese wären für eine Zeitlang besser als die sinnlose Bevorzugung der gewissen mondänen Allerweltsmusik. (Ganz abgesehen davon, daß auch den deutschen Unterhaltungskomponisten eine Einnahmequelle vor den andern zu gönnen ist.) Es gibt zudem — hierauf sei besonders hingewiesen —, von den deutschen Klassikern (und vorher) sogar angefangen bis in die zeitgenössische Musik hinein, überall „amüsante" Unterhaltungsmusik; es braucht also keineswegs fast ausschließlich Musik aus dem entlegensten Osten oder Westen herangeholt zu werden, um eine Portion Eis oder Schokolade mit anmutigen Tönen zu garnieren. Jedenfalls ist es nicht gleichgültig, was die breite Masse in den genannten Lokalen immer an „Kunst" serviert bekommt.

Allerdings wird nötig sein, daß zeitgenössische Musik (für Radio, Tonfilm usw.) nicht ausschließlich an zwei oder drei Zentralstellen „hergestellt" wird, sondern daß diese Zentralstellen möglichst weitgehende Fühler ausstrecken, wenn schon überhaupt alles zentralisiert sein soll, was in künstlerischen Dingen immer seine Bedenken hat.

Zu 6: Zum Schluß sei noch einmal eindringlich auf die Gefahr einer unfreien, „politischen Gesinnungskunst“ hingewiesen. Es gibt keinen musikalischen „Nationalphonometer“, den man nur an ein Musikstück oder eine Interpretationsweise hinzuhalten brauchte, um mit Sicherheit den Gehalt an „Deutschem“ festzustellen. Trotzdem wird es die ernste Forderung der nächsten Jahre sein müssen, alles Fremde erst an zweiter Stelle zu bringen, so schön der Traum der weltumspannenden Musik auch sein mag.

Als bei dem ausgiebigen „Sommer der Musik in Frankfurt a. M. 1928“ der damalige französische Unterrichtsminister Herriot eine bedeutsame Rede hielt, sprach er auch von dem internationalen Wesen der Musik, das alle Menschen verbrüdern könne. „Und doch,“ — fuhr er dem Sinne nach, so wie ich ihn verstanden habe, fort — „wenn ich Bach, Beethoven, Verdi, Tschaikowsky, Grieg, Debussy usw. höre, will es mir scheinen, als ob jedes Land doch seine ureigenste musikalische Sprache habe, als ob jede Nation eine Musik hervorbringe, die nur ganz von ihr verstanden werden könne; hier gäbe es noch viel zu studieren. Jedenfalls“, schloß er, „sollte jedes Land erst dann von internationaler Kunst sprechen, wenn es gelernt hat, in künstlerischen Dingen erst einmal national zu empfinden!“

Es wäre herrlich gewesen, wenn damals ein deutscher Minister hätte so sprechen können. . . . .

Johann Sebastian Bach in unserer Hausmusik.

Von Th. Wallenberg, Danzig.

Die folgenden kurzen Erörterungen über zweckmäßige Durchführung von Bach-Hausmusiken, deren Abhaltung sich mir in meinem Heimatsorte seit nunmehr zehn Jahren als gangbar und nützlich erwiesen hat, verfolgen lediglich den rein praktischen Zweck, auch in kleinem Kreise nach Möglichkeit wirksame Bach-Propaganda zu betreiben. Trotzdem wage ich es, sie den Bach-Freunden als gelegentliche Anregung zu eigenen ähnlichen Veranstaltungen vorzulegen.

Die „Neue Bach-Gesellschaft“ hat ihren Mitgliedern, zu denen ich mich fast seit ihrer Begründung zählen darf, in dem jetzt vollendeten ersten Vierteljahrhundert ihres Bestehens eine solche Fülle unvergeßlicher, erhebender Seeleneindrücke auf ihren Wander-Bachfesten vermittelt und soviel geistiges Material von dauerndem Werte durch ihre wundervollen Jahrbücher und Notengaben geschenkt, daß wir ihr für alle Zeiten unauslöschlichen Dank dafür schulden. Diesen Dank sollte aber jedes Mitglied nach Kräften auch in seiner engeren Heimat dauernd in eigene werktätige Mithilfe und Werbearbeit umsetzen. Nur so können wir dem großen gemeinsamen Ziele unserer Gesellschaft näher kommen, die Freude an Bachscher Kunst nicht nur in den Herzen der schon vorhandenen Bachfreunde lebendig zu erhalten, sondern sie auch in immer weiteren, ihr bisher fernstehenden Hörerkreisen erst neu zu wecken und zu beleben. Freilich gehört dazu eine nicht überall ganz leichte Werbe-Pionier-Arbeit. Denn nicht überall ist das allgemeine Interesse für Bachsche Musik schon so bodenständig vorhanden und heimisch geworden wie in den großen Musikzentren mit ihren bereits eingebürgerten Chor- und Orchesterdarbietungen und ihrer dauernden Bachpflege. In der „Provinz“ gibt es auch heute noch immer viele, selbst ernsthafte Musikliebhaber, denen die Schönheit alter Musik erst langsam erschlossen werden muß. Der Kampf gegen unberechtigte Vorurteile und gegen die Abneigung vieler Hörer vor „gelehrter“ oder „trockener“ Musik, die angeblich nur noch „historischen Wert“ besitze, und vor allem gegen die hartnäckige Scheu vor eigener geistiger Hörmitarbeit erfordert vielfach zähe Ausdauer und bringt oft Enttäuschungen. Aber es wäre durchaus verkehrt, deshalb die Flinte immer gleich ins Korn zu werfen und sich mit Sarastro's Ausruf zu begnügen: „Zur Liebe kann ich dich nicht zwingen!“ Im Gegenteil, gerade die Schwierigkeit dieser Aufgabe muß uns reizen und anspornen, ihr erfolgreich zu die-

nen. Es gilt da, noch ein weitausgedehntes Neuland zu erobern und manchen „Saulus zu einem Paulus" umzuwandeln.

Im Folgenden möchte ich nun kurz einige Wege andeuten, die zur Überwindung der oben angedeuteten Schwierigkeiten führen können, und zwar ohne den kostspieligen und nicht überall zur Verfügung stehenden Apparat der — natürlich noch eindrucksvolleren — öffentlichen Chor- und Orchesterkonzerte.

Zunächst gilt es, manchen Hörern erst einmal die vielen von ihnen leider abhanden gekommene oder von Jugend auf nicht genügend geweckte und geübte Fähigkeit beizubringen, mehrere selbständig geführte Stimmen gleichzeitig mit dem körperlichen und geistigen Ohre auffassen und verfolgen zu können. Mit andern Worten: „polyphon" zu hören, eine Fähigkeit, die bis zur Zeit der Wiener Klassiker bei jedem Musikliebhaber als selbstverständlich vorausgesetzt werden durfte, die dann aber mit dem Überhandnehmen der sogenannten „galanten" homophonen Musik leider vielfach verloren gegangen ist. Sie muß erst wieder geweckt und Allgemeingut aller Hörer werden, sonst können sie unmöglich die zum großen Teil polyphone Musik Bachs verstehen und als schön empfinden. In dieser Beziehung sind seit einigen Jahren schon recht erfreuliche Fortschritte beim Musik-Anfangsunterrichte zu verzeichnen. Man beginnt bereits, Bach an den Anfang der Musik-Erziehung statt an ihr Ende zu setzen und ihn als Untergrund des weiteren Lehr-Aufbaues zu verwenden. Und es ist erstaunlich, zu beobachten, wieviel leichter selbst ganz junge Kinder das polyphone Hören sich aneignen als Erwachsene. Wenn diese Lehrmethode, die z. B. mit den ganz vorzüglichen Studien von Martin Frey beginnt und dann sehr bald zu Bachs Inventionen und Sinfonien vorschreitet, erst überall durchgeführt sein wird, dann kann auch das allgemeine Musikbildungsniveau wieder zur Höhe der Zeit Bachs emporsteigen. Dann wird es auch keinen Kampf gegen Feinde Bachscher Kunst mehr geben. Denn wer Bach begreift, der muß ihn lieb gewinnen. Auch dafür geben die unbefangenen jungen Kinder wieder das beste Beispiel, indem sie die natürlich und naiv empfundene Bach-Musik nicht nur leicht verstehen, sondern sie auch fast immer gerne spielen und hören. Ich halte deshalb die leider noch immer vielfach verbreitete Meinung für durchaus irrig, daß jüngeren Kindern etwa noch das nötige „geistige Verständnis" für Bach abgehe, und daß man z. B. seine Inventionen erst „reiferen" Schülern, nicht vor dem 16. Lebensjahre, vorsetzen dürfe. Dann ist es oft schon zu spät, um ihre inzwischen durch allerlei andere Musik bereits verbildeten Ohren noch leicht an polyphones Hören zu gewöhnen, abgesehen davon, daß Erwachsene aus praktischen Gründen nicht mehr genügend Zeit finden werden, um bis zum eigentlichen Tempel Bachscher Kleinkunst, dem „Wohltemperierten Klavier", vorzudringen und daher in den „Vorhöfen" stecken bleiben müssen.

Vorläufig gilt es nun aber, älteren Hörern erst einmal den Sinn für die mehrstimmige Kunst Bachs allmählich zu erschließen und anzuerziehen, gleichzeitig sie aber mit seinem Wunderwerke, dem „Wohltemperierten Klavier", näher bekannt zu machen, damit sie es ebenso liebgewinnen wie etwa die Sonaten Mozarts und Beethovens, und Lust bekommen, sich selbst eingehend mit ihm zu beschäftigen.

Diesen Zweck glaube ich nun in Danzig am besten durch regelmäßig veranstaltete Bach-Hausmusiken erreichen zu können. Die Programme dieser Hausmusiken richteten sich in ihrem Umfang und ihrem Abwechslungsreichtum selbstverständlich nach den gerade zur Verfügung stehenden musikalischen Kräften und könnten anderwärts natürlich beliebig vermehrt und geändert werden. Im allgemeinen zeigen sie einen Aufbau, der sich vom Leichtverständlichen zum Schwierigeren steigert. Sie enthalten in ihrem Mittelpunkte das ganze „Wohltemperierte Klavier" (Teil I und II), ferner die Inventionen und Sinfonien sowie den größeren Teil der Suiten und Partiten für Klavier, das italienische Konzert, die chromatische Fantasie und Fuge, das Capriccio B-dur, endlich auch einige der schönsten Orgelkompositionen im vierhändigen Klaviersatz. Den Schluß der Programme bildeten dann die Sonaten für

Violine oder Flöte mit Klavier, sowie andere Kammermusiken, auch Konzerte für ein oder zwei Klaviere mit Streichquartettbegleitung; dazwischen einige Gesänge für Alt.

Die schönen Vereinsgaben der Neuen Bach-Gesellschaft, insbesondere die Gesänge mit obligater Instrumentalbegleitung, würden sich z. B., je nach den vorhandenen Ausführungskräften, zur Bereicherung derartiger Programme sehr gut eignen.

Noch ein kurzes Wort über die Ausführungsmöglichkeiten derartiger regelmäßiger Bach-Hausmusiken. Ihre Schwierigkeiten sind für einen einigermaßen vorgeschrittenen Klavierspieler bei gutem Willen keineswegs unüberwindlich und liegen weniger auf technischem als auf geistigem Gebiet.

Die leichteren Einleitungsstücke jedes Programms können nach Möglichkeit von den jüngeren und jüngsten Familienmitgliedern gespielt werden, wodurch bei den Hörern der Mut zum Selbststudium nach meiner eigenen Erfahrung wesentlich gesteigert wird.

Als nützlich haben sich mir zur Erleichterung des Verständnisses bei den Hörern kurze mündliche Erläuterungen vor Beginn der jedesmaligen Musik bewährt. Sie müssen sich jedoch, um nicht allzu lehrhaft zu wirken, auf das Allernotwendigste beschränken, z. B. auf eine kurze Darlegung des Fugenaufbaus, Andeutungen über den seelischen Gehalt der Musik, die Klangbedeutung der verschiedenen Tonarten. Lange, ausführliche Erörterungen müssen dabei durchaus vermieden werden. Sie wirken ermüdend und abschreckend, statt Teilnahme für die vorzutragende Musik zu wecken.

Diese soll ja auch nur anregend wirken. Die tiefer eingehende Beschäftigung mit der Bach-Musik muß natürlich dem eigenen Studium der Hörer überlassen werden.

Die wahren Ursachen für den Niedergang der deutschen Hausmusik.

Von Hans A. Martens, Berlin.

„Musik brauchen wir vor allem in unseren Häusern".
Aus dem Nachlaß von Dr. Karl Storck.

Hausmusik ist die Musikausübung im Heim durch musikliebende Nichtberufsmusiker, allein oder mit Gleichgesinnten. Sie ist also etwas durchaus Aktives. Wer sich an Musik freut, sie gern hört, ist nur Musikfreund; er ist niemals Hausmusiker. Ebenso wenig wie ein Mann, der allsonntäglich seinem Lieblingssport zusieht oder die neuesten Sportnachrichten mit den Augen oder Ohren verschlingt, ein Sportsmann ist. Hausmusik bedeutet immer ein Stückchen Sehnsucht, selbst ein Priester am Altare der Musik sein zu wollen.

Maschinenmusik ist Musik, die auf mechanische Weise erzeugt und zu Gehör gebracht wird: In gleicher Reihe stehen also der Leierkasten, das elektrische Klavier und das Grammophon. Auch die Rundfunkmusik gehört zu ihr, solange sie nicht original erzeugte Musik im Entstehen überträgt. Maschinenmusik hat Polyhymniens heilige Kunst entweiht. Diesen Vorwurf kann man besonders der Rundfunkmusik, deren gute Seiten ich keineswegs verkennen will, nicht ersparen: Sie ist von früh bis spät zu haben, wird einem ins Haus gebracht wie die Morgenbrötchen und die Abendzeitung; so ist die Musik zum Bedarfsartikel des täglichen Lebens geworden. Wie soll heute die große Masse klassische Musik als etwas Hohes und Hehres empfinden, wenn sie ihr bei den banalsten Tagesverrichtungen entgegentönt? Ganz richtig schreibt ein Leser in einer Tageszeitung: „Ist es wirklich gleichgültig, daß, während ein Oratorium von Bach, eine Sinfonie oder gar ein Streichquartett von Beethoven im Radio gespielt wird, Menschen bei Bier und Wurst sitzen, andere sich beim Frisör rasieren lassen oder wieder andere ihr nichtiges Tagesgeschwätz fortsetzen?" Wie weit liegt unsere Jugendzeit zurück, da wir die Sinfonie-Konzerte unter Hans von Bülow nur im feierlich schwarzen Rock mit pochendem Herzen zu besuchen wagten!

Längst haben sich die Begriffe „Hausmusik" und „Maschinenmusik" verwischt. Anzeigen in Zeitungen bieten „Hausmusik auf Kredit, 1.— RM. Wochenrate" an und meinen ein Grammophon oder empfehlen unter „Hausmusik" einen „gediegenen und besonders klangschönen Sprechapparat". Die wüsteste Musikbarbarei aber war jene, von mir im Jahre 1927 entdeckte Schaufenster-Anschrift eines Figaro in Leipzig, der Stadt des Gewandhauses und des großen Richard von 1813, die da lautete:

Kluges Haarhaus
Das hat die Welt noch nicht geseh'n!
Bedienung mit Musik. Rasieren 20 Pfg.!

Hausmusik bedeutet Kultur. Diese aber gedeiht nur auf dem Grunde eines gewissen Wohlstandes. Ohne ihn ist die Veredelung des Menschen, eines ganzen Volkes durch einheitliche Durchbildung des Geistes nur schwer möglich. Es darf daher nicht Wunder nehmen, wenn die heutige Verarmung das deutsche Volk kulturell absinken läßt. Die guten Mittel- und Oberschichten, die immer die Träger kultureller Bestrebungen sind, versinken in fatalistisches Hindämmern, bar allen edlen Strebens außerhalb der täglichen Frohn: Die Sorge um das tägliche Brot, vermehrte Arbeit und kärgliche Einkünfte verscheuchen Stimmung und Ruhe des Gemüts, die der musischen Betätigung so nötig sind. So ist das deutsche Volk zu der auf musikalischem Gebiet so tief beklagenswerten Passivität gekommen. Und doch ist mir nicht bange, daß das deutsche Volk der Musik verlustig gehen könnte; denn sie wurzelt zu tief im deutschen Gemüt. Begabung und Interesse für Musik sind allenthalben vorhanden. Man sehe sich aufmerksam die bei einem Reichswehr- oder Schupo-Platzkonzert lauschende Menge an. Auch klassische Musik des Konzertsaals zu volkstümlichen Preisen findet noch immer ihre Zuhörer. Die Jazzrhythmen haben sich überlebt: Eine bekannte Jazzband sah ich im Anfang dieses Jahres ihre Quarrerei ins Publikum schmettern in einer Form, die man nur als musikalische Hanswurstiade ersten Ranges bezeichnen konnte, weil die reine Jazzmusik nicht mehr zieht. Gottseidank. Altpreußische Militärmarschmusik ist z. Zt. der Ausdruck musikalischen Empfindens breiter Schichten eines Volkes, das sich auf sich selbst zu besinnen beginnt. Und die jugendlichen Wanderscharen nehmen sich der Musikpflege an in einer frischen Munterkeit, über die man sich nur freuen kann.

So darf man hoffen, daß die Hausmusik auch wieder im deutschen Volke aufleben wird, wenn sie nur gut geführt wird. Musikalisch ist sie gestorben an der Idee, nur hohe klassische Musik zu pflegen, was außer Begabung hohe wirtschaftliche Anforderungen stellt. Der Hausmusiker soll kein Künstler sein. Man sehe sich doch einmal die einfachen, leicht spielbaren und noch heute zu Herzen gehenden Weisen an, die anno Mullschleifchen unsere Altvorderen in Familie und Freundschaft erfreuten. Hier müssen unsere Tonsetzer beginnen, anstatt sich in der der großen Menge unverständlichen und von ihr nicht spielbaren Neutönung zu ergehen, die nur zu ihrem eigenen Ruhm und zu dem der Interpreten führen soll. Leicht zu bewältigendes Spielgut wird von der musikalischen Seite her den Aufbau der Hausmusik erleichtern. Die Führer der Blockflöten-Bewegung haben sicherlich mit richtigem Blick das Ziel erkannt.

Aber von dieser Seite allein darf der Erfolg nimmer erwartet werden. Denn die wahren Ursachen für den Niedergang der deutschen Hausmusik liegen in der wirtschaftlichen Not, die stets kulturhemmend ist. Und deshalb scheint mir die Hauptaufgabe des neuzeitlichen Dienstes an der Hausmusik darin zu beruhen, die wirtschaftliche Belastung des häuslichen Musizierens zu erleichtern. Man muß über Mittel und Wege nachdenken, der Seele durch eigenes Musizieren Feierstunden zu verschaffen, ohne daß es der Geldbeutel zu schmerzlich spürt.

Die Elemente der Hausmusik, gleichbedeutend mit den Vorbedingungen zu ihrer Ermöglichung sind: Abgesehen von der musikalischen Begabung, dem kostbaren Geschenk des Himmels, Zeit, Stimmung, Instrument, Noten und für den Anfänger Unterricht. Es ist nicht immer leicht, eine musikalische Feierstunde im seelischen Gleichgewicht zu finden. Oft höre ich von ernsthaften Musikfreunden: „Wenn ich dem Rundfunk zugehört habe, dann bleibt keine

Zeit mehr zum eigenen Musizieren". Wie falsch gedacht! Am Rundfunk wird viel zu viel Zeit vertrödelt. Ging man denn in der Vorrundfunkzeit zu jeder Veranstaltung Abend für Abend? Rundfunk bedeutet, falsch genützt: Übersättigung, Zeitvergeudung, Vertreiben der Langeweile. Not tut eigenes Denken, Eigentätigkeit in der Muße: Hausmusik ist und bleibt Freude aus eigener musikalischer Arbeit! Sie führt ihre Jünger ins Traumland, fern aller Erdenschwere. Die drei letztgenannten Elemente sind Funktionen des Geldes. Um es vorwegzunehmen: Wer singt, spart die Ausgabe eines Instruments. Darum hinein mit allen Sangesfreudigen in die Gesangvereine, auf daß der häusliche Gesang — dies finsterste Kapitel der Hausmusik — neu belebt werde. Dem Musikfreund aber, der nicht singen kann, bleibt nur noch das Erlernen eines Instruments übrig. Vorhanden ist auch heute noch in vielen Familien als Überrest aus früheren besseren Zeiten ein Klavier, das zu malträtieren einst mehr eine Sache standesgemäßer Bildung — namentlich bei dem weiblichen Nachwuchs — als musikalischen Dranges war. Heute wird das Klavier seltener, weil es fast unerschwinglich ist und zu viel Raum wegnimmt in den Heckkästchen von Neubauwohnungen. Auch eine Violine oder ein Cello findet sich nicht selten aus Altbesitz vor. Glücklich die musikliebende Jugend, die im elterlichen Hause noch brauchbare Musikinstrumente vorfindet. Blasinstrumente, wie Flöte, Klarinette und Horn, diese Desperados der Hausmusik, finden sich kaum noch. Hier beginnt schon die wirtschaftliche Not der Hausmusik schier unübersteigbare Schranken aufzurichten. Wieviele Beispiele könnte ich anführen. Mit elendester Schundware, vielfach überbezahlt, weil sachverständiger Rat beim Ankauf mangelte, versuchen begeisterte Musikjünger Musik zu erlernen und quälen sich so lange herum, bis ihnen die Lust vergeht. Es sollte ein „einfaches" Instrument nur zum Anfangsunterricht sein, weil nur wenige Mittel verfügbar waren. Denn gute, brauchbare Instrumente kosten 100.— RM. und das Doppelte und bleiben deswegen unerreichbar. Wie kann man helfen? Zunächst muß jeder Hausmusiker es für seine Ehrenpflicht halten, Unkundigen beim Ankauf von Instrumenten mit Rat und Tat zur Seite zu stehen: Zuverlässige Firmen an Stelle von Händlern empfehlen, bei der Auswahl mitwirken, das gelieferte Instrument ernstlich proben und etwaige Fehler ohne jede Rücksicht feststellen und bei der Rückgabe an die Firma die sachverständige Begründung schriftlich vorbereiten. Preiswürdige Musikinstrumente nur zu fertigen und zu verkaufen ist erste Forderung in Zeiten, in denen die musikalische Kunst notleidet. Auch durch unmittelbare Abgabe gebrauchter noch brauchbarer Instrumente an Musikliebhaber kann geholfen werden; denn jeder Zwischenhandel — Abgabe an Musikalienhandlung — verteuert auch ein gebrauchtes Instrument. Also spendiere, lieber Musikfreund, ein paar Groschen für eine kleine Anzeige, wenn du ein Instrument abzugeben hast. Ein Klavier, eine Geige, ein Cello wird man sehr schnell los; aber eine Flöte oder eine Klarinette findet schon seltener einen Liebhaber, werden auch ungern aus zweiter Hand genommen, obwohl eine sachverständige Aufarbeitung, wo es sich noch preiswert lohnt, auch Blasinstrumente hygienisch durchaus einwandfrei herrichtet. Daß die Blockflöte seit wenigen Jahren einen wahren Siegeszug angetreten hat, ist nur ihrem geringen Anschaffungspreis und ihrer — scheinbar — leichten Erlernbarkeit zuzuschreiben. Daß ich sie nur als das Sprungbrett zur Konzertflöte ansehe, habe ich früher in dieser Zeitschrift ausgesprochen.

Wiederum meldet sich die geldliche Sorge, wenn es den Musikunterricht gilt. Er soll gut und billig sein. Die Musiklehrer sind sicher heute auch nicht auf Rosen gebettet. Aber haben nicht früher auch Vater oder Mutter die ersten musikalischen Schritte der Kinder geleitet und betreut? So könnte man auch heute recht oft Geld sparen bis zur Zeit, wo die Musikstudien besser in die Hand eines zünftigen Lehrers gelegt werden. Aber welcher Vater, welche Mutter hat heute noch Zeit und Lust, bei doppelter Anspannung der Arbeitskraft und Nerven in den wenigen Stunden der Erholung den Kindern häuslichen Musikunterricht zu erteilen? So probieren es viele in reiferen Jahren mit dem Selbstunterricht nach Schulen und kommen vorwärts, namentlich wenn musikalisches Geschick und Ausdauer sowie ein leidliches Instrument

— je beſſer das Inſtrument, um ſo leichter ſpricht es an — den Eifer begünſtigen. Fortgeſchrittene können ſich an Rundfunkmuſik koſtenlos weiterbilden.

Wer Muſik machen will, bedarf des Spielgutes, vulgo Noten genannt. Wiederum nur mit dem leidigen Geld zu beſchaffen. Wie wäre es, wenn öffentliche und private Leihbüchereien, die in großen Städten wie Pilze aus der Erde geſchoſſen ſind, ihrem Bücherverleih einen Notenverleih angliederten. Einige ſtädtiſche Leihbüchereien haben damit bereits erfolgverſprechend begonnen. Und private Notenzirkel waren früher auch im Gange, wenn auch nicht ſo weit verbreitet wie „Journalleſezirkel", die man heute auch noch kennt. Vielleicht iſt der Gedanke einer Notenverleihzentrale großen Stils zur Erfaſſung eines großen Kreiſes von Teilnehmern, namentlich in der Provinz, zu erwägen und durchzuarbeiten. Die Verleger werden dagegen wenig ſagen können, denn wenn ihre Noten nicht bekannt werden, ſo werden ſie auch nicht gekauft. Und wenn ein Kauf von Noten wirklich möglich iſt, dann muß er ſich ganz anders abſpielen wie heute, namentlich in kleineren Städten. Viel entgegenkommender muß der Muſikalienhändler im Vorlegen von Noten zur Anſicht ſein; denn gekaufte Noten, die man nicht bewältigen kann oder die nicht gefallen, bedeuten vergeudetes Geld. Keine andere Ware wird ohne Beſichtigung gekauft; alſo warum anders beim Notenverkauf?

Die Liebe zur Hausmuſik wird belebt durch die Möglichkeit des gemeinſamen Muſizierens mit Gleichgeſinnten. Oft iſt es ſchwer, ſolche zu finden. Der Rundfunk bietet ſeit längerer Zeit die Möglichkeit zum Zuſammenſpiel mit übertragener Muſik. Aber ihm fehlt doch das Schönſte, der perſönliche ſeeliſche Kontakt gemeinſamen Muſizierens, ſo daß dieſer Rundfunkverſuch nur kümmerliches Surrogat bleiben muß. Es verdient an dieſer Stelle der Breitkopf- und Härtel-Dienſt Erwähnung, der das Zuſammenſpiel der Hausmuſiker durch Sammlung und Bekanntgabe von Anſchriften und entſprechenden Wünſchen zu fördern ſucht und ſich regen Zuſpruchs erfreut. Man entbehrt ungern das Zuſammenſpiel und muß oft zu Berufsmuſikern — in der Sommerfriſche, oder nehmt, ihr lieben Muſikfreunde, Euer Inſtrument nicht mit? — greifen, was natürlich Koſten verurſacht und den Grundſatz der Hausmuſik durchbricht.

Unſere Betrachtungen laſſen ſich kurz zuſammenfaſſen: Trotz der Verarmung darf die Hausmuſik nicht zugrunde gehen. Mannigfache Möglichkeiten bieten ſich, das Ziel zu erreichen, Muſik im deutſchen Hauſe zu pflegen. Es muß nur Klarheit darüber herrſchen, daß die Hemmungen von der wirtſchaftlichen Seite her ſich durch gemeinſame Arbeit aller intereſſierten Kreiſe, in erſter Reihe der Hausmuſiker ſelbſt, überwinden laſſen. Man muß nur ſelbſt kühn und kräftig mitkämpfen. So darf die ſichere Zuverſicht ausgeſprochen werden, daß eines der edelſten Kulturgüter der deutſchen Familie erhalten bleiben und der Seele des deutſchen Volkes zu reichem Segen gereichen wird.

Atonale Jugenderziehung[1]).

Von Hans Baſſermann, Weimar.

Die Vorſchläge, die heute vielfach zur Reinigung unſeres Muſiklebens gemacht werden, enthalten ohne Zweifel vieles Brauchbare, gehen aber meines Erachtens an dem wichtigſten und dringlichſten Punkte vorbei, nämlich an der atonalen Jugendmuſik. Vor mir liegt ein vom Verlag Schott herausgegebenes ſogenanntes „Geigenſchulwerk" von Erich und Elma Doflein

[1]) Anmerkung der Schriftleitung: Wir freuen uns, dieſen Aufſatz zu bringen, weil er, von einem bedeutenden Praktiker ſtammend, den Beweis erbringt, daß nunmehr gerade auch Künſtler nicht mehr geſinnt ſind, dem Unfug auf dem Gebiete der muſikaliſchen Jugendmuſik, hier des Geigenunterrichts, länger zuzuſehen. In Konzert und Oper, vor allem aber auch im Rundfunk, hat die moderne Muſik verderblicher Richtung ihre Rolle ausgeſpielt, ihre Vertreter wenden ſich nun aber um ſo nachdrücklicher an die Jugend, um ſie an die Wonnen des muſikmarxiſtiſchen Paradieſes recht frühzeitig zu gewöhnen. Und da kommt ein Aufſatz wie vorliegender gerade zur rechten Zeit.

(Ed. Schott Nr. 2201, 2202, 2203). Abgesehen davon, daß dieses Erzeugnis nicht den geringsten geigenpädagogischen Wert besitzt, enthält es Kinderstücke von geradezu grotesk atonalem Gepräge. Diese Beiträge sind unter altklassische Musikstücke gestreut und haben die Tendenz, die Jugend zur neuen Musik „hinzubringen". Auch wenn man selbst gelegentlich atonale Konzertmusik, wofern sie Geist oder sonstige Qualitäten birgt, aufführt, so greift man sich angesichts dieser Kinderstücke an den Kopf und fragt sich, ob hier ein Bierulk oder blutiger Ernst vorliegt. Zwar wird dieses Machwerk von allen ernst zu nehmenden Konservatoriumsdirektoren und Lehrern schroff abgelehnt, aber hier versagen gerade diejenigen, denen speziell die Jugend anvertraut ist. Nach Ansicht solcher Musiklehrer ist die Konsonanz bekanntlich der fossile Überrest einer entschwundenen Zeit und die Dissonanz der einzig normale Zustand. Es muß ja auch für einen gewissenlosen Violinlehrer sehr bequem sein, die Kinder scheußliche Mißklänge spielen zu lassen, da sie ja schon von Natur aus falsch und unrein greifen. Wenn solche „Jugenderzieher" trotzdem auch noch Mozart und Bach — letzteren allerdings ganz mißverständlich rein konstruktiv-motorisch und nicht als Ausdruckskunst — gelten lassen, so tun sie es nur, weil die Konjunktur dieser Komponisten noch nicht ganz zu Ende ist. Wird der Atonalismus in der Kindermusik nicht ausgerottet, so sind die ganzen nächsten Generationen für die Meisterwerke der Klassik und Romantik rettungslos und endgültig verloren (was ja auch das Ziel von Vielen ist). Wozu erklären wir einem jungen Musikschüler, welche Hintergründe und seelische Tiefen ein einziger Akkord von Schumann birgt — und zwar allein d u r c h d i e H a r m o n i e —, wenn das Ohr des Schülers nur in greulichen Dissonanzen zu denken gewohnt und gegen alles Harmonische unempfindlich geworden ist? (Der Furtwängler-Beschimpfer Stuckenschmidt möge mir die vollständig verkalkte Antithese Konsonanz — Dissonanz verzeihen!)

Vor mir liegt eine Nummer des Schottschen Reklameblattes „Weihergarten". In diesem Heft fühlt sich eine Mannheimer Geigenlehrerin, meines Wissens eine Musikerstochter, bemüßigt, Dofleins Geigenschulwerk in den begeistertsten Tonarten zu loben. Um die heutige Jugend als für solche Übungsstücke besonders geeignet hinzustellen, meint die Schwärmerin, „unsere Jugend sei musikalischen Dingen gegenüber weit unmittelbarer eingestellt — wohl eine Folge gesünderer sportlicher Erziehung!!" Sieh mal einer an! Daß Tennisspielen und Schwimmen den Körper abhärtet, haben wir ja gewußt, aber daß auch die seit Generationen vererbten musikalischen Instinkte durch den Sport eine radikale Umwandlung erfahren, für diese Erkenntnis sind wir der Geigenlehrerin außerordentlich dankbar. Am Schluß redet die Verfasserin von der „Echtheit und Güte" der ausgewählten Musikstücke. Zur rechten Zeit folgt in der letzten Nummer des Weihergarten ein Dithyrambus über Dofleins Geigenschulwerk von Fritz Jöde. Er schreibt: „Ich bedaure, kein Geigenlehrer zu sein, sonst würde ich sofort alles liegen lassen und nur mit diesem Werk arbeiten. Ich halte es für eine entscheidende Tat usw." Endlich ist der Messias gekommen. Da haben nun — unserer durchaus senilen und überholten Ansicht nach — große Geiger wie Spohr, Flesch, Ferd. Küchler, Moser, Klingler dicke Bände geschrieben, um der Jugend durch genaueste Analysen technischer Vorgänge die handwerkliche Basis zu geben, auf der sich erst das stolze Gebäude echter, wahrer Kunst erheben kann, da kommt Herr Professor Jöde, „läßt sofort alles liegen" und stürzt mit Begeisterung auf die atonalen Musikstücke des Herrn Doflein. Hier kommt es in erster Linie darauf an, daß Herr Jöde „alles liegen läßt", d. h. daß er bezeichnender Weise gar keine textliche Erklärung manueller Vorgänge benötigt, sondern einfach, wenn er Violinlehrer wäre — wovor Gott schützen möge — darauflos fiedeln ließe. Hier ist der Übergang zur Jugendbewegung zwanglos hergestellt. Das rote Tuch für diese Richtung ist ja, wie dies jüngst Walter Abendroth in herzerfrischender Weise darlegte, der Mann, der zu Hause ein Streichquartett spielt. Verkörpert er doch den fluchwürdigen „Individualismus" des Bürgers, während das Ideal doch die „bündische Jugend" ist, d. h. strammer Durchschnitt auf der Landstraße mit Blockflöten und verstimmten Zupfgeigen. Herr Prof. Jöde oder andere brauchen also durchaus nicht zu befürchten, daß wir

„die Zeichen der Zeit“ nicht verstanden haben. Wir haben sie verstanden. Sie sind: Ausrottung wahren Künstlertums, Niederwalzung persönlicher Kultur, Entartung des Geschmacks und hoffnungsloser Dilettantismus. Wir hoffen aber, daß das Beharrungsvermögen im Weltall stark genug ist, und daß diese Zeichen der Zeit erst nach unserem Tode in Erfüllung gehen.

Erinnerungen aus Bruckners letzter Zeit.

Von August Stradal †.

(Schluß.)

Weitere Begebenheiten.

So oft ich zu Konzerten nach München kam, besuchte ich die Abendzusammenkünfte in der „Allotria“, deren Präsident damals Franz Lenbach war, und gab ab und zu den Kunstmalern dort Klavierkonzerte auf dem wundervollen Steinwayflügel, welchen Lenbach der Allotria geschenkt hatte. Diese Vorträge begannen meistens erst gegen 12 Uhr nachts und endeten 2 Uhr morgens. Nicht nur Kunstmaler wie Defregger, Kellner, Oberländer, Gabriel Max, Grützner, Hübner usw. sondern auch Bildhauer wie Ferdinand Miller, Dichter, z. B. Paul Heyse, und Musiker wie Richard Strauß und Hofkapellmeister Franz Fischer und viele andere verkehrten in dem künstlerischen Heim dieser Vereinigung, deren Mittelpunkt Franz Lenbach war, der in wahrhaft generöser Weise — ein zweiter Franz Liszt — für das Gedeihen der Allotria eintrat.

Anläßlich der ersten Aufführung der siebenten Symphonie von Bruckner unter Levi in München, weilte auch Bruckner einen Abend unter den Allotrianern. Ich fragte Lenbach, wie sich der Meister dort benommen habe, und Lenbach erzählte:

„Nach dem Konzert bat Levi Bruckner, er möchte ihn in die Allotria begleiten, was Bruckner abschlägig beantwortete, und unwillig fügte er bei: Bin i denn a Kunstmaler, daß ich dorthin gehen soll? — Aber schließlich kam er doch mit, bestellte sich ein Geselchtes mit Knödel, und noch eine zweite Portion dieser seiner Lieblingsspeise, aber das bayrische Bier schmeckte ihm nicht, weshalb man ihm aus einem nahegelegenen Gasthaus sein geliebtes „Pils“ — Pilsner Bier — holen ließ. Bruckner wurde nun ganz gemütlich und heiter und als wir ihm später Chiantiwein einschenkten, sagte er: „Dös is a feines Lokal — und die feinen Kellner! So bin i no nie bedient wor'n.“ Mich sprach er per „Euer Gnaden, Herr von Lenbach“ an, erzählte uns auch, wie Hanslick ihn in Wien mißhandelte und von den Symphonien des Dr. Brahms, die er nicht verstehen könne. Bis dahin ging alles glatt; nun nahte aber das Verhängnis in Gestalt Fritz von Uhdes. Als er eintrat, ging er voller Begeisterung auf Bruckner zu, zollte ihm seine Bewunderung über die siebente Symphonie, deren Aufführung er beigewohnt hatte, und sagte schließlich, daß er begonnen habe, „das heilige Abendmahl“ zu malen und bat Bruckner, ihm zum Kopfe des Judas Ischariot einige Sitzungen zu gewähren. Da sprang Bruckner entrüstet auf und schrie: „... A, na, Herr von Uhde, als Judas laß' i mi nit malen! Hab' i denn den Herrn um a paar Markeln verraten? Na dös fallt mir nit ein!“ Dem Entrüstungsausbruch des frommen Meisters folgte natürlich große Heiterkeit. Uhde hat aber später Bruckners Kopf nach einer guten Photographie doch auf das Bild gebracht. Um den Gast zu unterhalten, zeigten wir ihm unsere, von allen großen Kunstmalern ausgestattete Chronik. Eine der ersten Karikaturen darin stellt Hofkapellmeister Franz Fischer als Bierfaß dar. Bruckner, der selbst so gern Bier trank, war darüber entrüstet und sagte: „Da möcht' ich nit hineingemalen sein!“

Max von Herbeck, ein alter Herr, Sohn des berühmten Herbeck erzählte mir einmal: „Als Bruckner durch Herbeck nach Wien berufen wurde und die Stelle am Konservatorium und in der Hofkapelle erhalten hatte, erschien er bei Frau Herbeck, die allein zu Hause war. Bruck-

ner war sehr aufgeregt, der Schweiß brach ihm aus allen Poren, er rutschte fortwährend auf dem Sessel herum und brachte vor Aufregung kein Wort heraus. Endlich sprang er auf, zog aus der Tasche 20 Gulden und reichte diese Frau Herbeck und sagte: „Der Herr Gemahl hat soviel Gutes mir getan, bitte, bitte kaufen Sie sich dann selbst etwas Schönes". Herr Herbeck hat dann den Bruckner ausgezankt."

Ferdinand Löwe sollte einen vierhändigen Klavierauszug von Bruckner herstellen. Bruckner war schon ärgerlich, daß Löwe ihn damit so lange warten ließ. Durch Kollegen versichert Bruckner den Löwe von seiner Ungnade. Löwe wird nicht fertig. Endlich denkt Löwe, daß es am besten sei, wenn seine Schwestern den Bruckner besuchen und ihm erzählen, daß Löwe durch viele Umstände vom Klavierauszug abgehalten wurde. Die Schwestern gehen also zu Bruckner; wie sie eintreten, sagt Bruckner: „Vor den Damen meine Hochachtung, vor den Schwestern des Löwe meine Mißachtung."

Konstitution und Umgang des alternden Meisters. Zwischenfälle.

Meister Bruckner gehörte bis zu seiner schweren Erkrankung im hohen Alter zu den Glücklichen, die eigentlich nie krank waren. Sehen wir ab von der seelischen Erkrankung, welche er als junger Mann in Linz durchmachte und von welcher ihm einige rätselhafte Erscheinungen im Geiste zurückgeblieben sind, wie z. B. das Zählen der Fenster, seine Aufregungen, wenn ein Verbrecher hingerichtet werden sollte, und lassen wir noch manches fast Anormale außer Betracht, so müssen wir sagen, daß er nicht bloß geistig, sondern auch körperlich die gesündeste Veranlagung hatte, die es überhaupt gibt. Im Winter, bei Schneestürmen, ging er stets den Mantel offen lassend durch die Straßen Wiens. Er speiste dann in der „Schwemme" des nahegelegenen Hotels Imperial und schlief nach dem Mittagsmahl ein Stündchen auf einem harten Sessel in einem Zimmer des Konservatoriums. Freilich kamen dann noch weitere Störungen durch die Privatstunden, das Lektorat an der Universität und den Dienst in der Hofburgkapelle dazu. Wenn man dieses alles bedenkt, muß man über seine Arbeitskraft staunen, die trotz der vielen Hemmnisse eine so sehr große Anzahl von Werken schaffen konnte. Ach! Wäre das Konsortium, das ihm am Ende seines Lebens eine Unterstützung gewährte, doch schon früher zusammengetreten. So aber mußte der Meister, da seine Werke ihm gar nichts eintrugen, und er sich glücklich schätzen mußte, wenn ein Verleger eine Symphonie annahm, den Lebensunterhalt sich selbst mit Hintansetzung seiner Werke verdienen. Diese schwere, die Inspiration fast tötende Arbeit konnte nur ein kräftiger Körper und ein ganz gesunder Geist aushalten. Eine schwache Natur wäre dadurch zugrunde gegangen.

Hier möchte ich betonen, daß die leider verbreiteten Nachrichten, die melden, daß der Meister ein sehr starker Trinker war, ganz unrichtig sind. Zu Mittag, wo er oft im Geiste an seinen unsterblichen Werken weiter arbeitete, trank er außer einem Viertel Wein, dazu noch mit Gießhüblerwasser gemischt, gar nichts. Meistens kam er erst gegen 9 Uhr abends zum Nachtmahl und war glücklich, wenn er seinen Geist in harmlos lustigem Gespräch ausruhen lassen konnte. Während Liszt im Whist-Spiel im Kreise seiner Schüler sich von seiner kompositorischen Tätigkeit erholte, gönnte Bruckner in Gesellschaft seiner nächsten Freunde seinen musikalischen Gedanken Frieden. Er sprach auch da selten von seinen Werken. Diese Sehnsucht nach ein paar Stunden Ruhe ist ja bei Genies, deren Gedanken meist unerbittlich kommen, drängen und aufregen, vollständig begreiflich.

War ich mit dem Meister in der Schwemme eines Restaurants allein, so trank er höchstens vier bis fünf kleine Gläser. Kamen aber die sogenannten Honoratioren und ging es lustig zu, dann trank der Meister schon etwas mehr. Ich sah ihn aber nie „beduselt". Bruckner, der infolge seiner urgesunden Körperkonstitution stets bei gutem Appetit war, konnte deshalb auch mehr als ein anderer Pilsner Bier trinken.

Nun möchte ich auch das zweite Ammenmärchen zerstören, das dahin lautete, daß der Meister „bildungsfeindlich" war. Bruckner, der jede freie Stunde seinen Riesenwerken widmete,

hatte eben nicht die Zeit, ſich mit der Weltliteratur und den bildenden Künſten zu beſchäftigen. Außerdem bedenke man, daß der Meiſter noch zur Zeit, als er die größten ſeiner Kompoſitionen niederſchrieb, ſich mit allen möglichen kontrapunktiſchen Studien beſchäftigte und eigentlich nie aufhörte, zu lernen und ſich zu bilden. So brachte er einmal ins Gaſthaus eine ſehr ſchwierige kontrapunktiſche Arbeit, die er ſeinem ehemaligen Schüler Joſef Vockner, der ſpäter Bruckners Nachfolger im Unterricht auf der Orgel wurde, zur Entſcheidung vorlegte. Vockner war nur um 10 Jahre jünger als der Meiſter, der ihn „Du" nannte. Niemand konnte die Aufgabe löſen, worüber der Meiſter ſich ſehr erheiterte.

Dieſer ſtändige Drang nach Bildung in der kontrapunktiſchen Kunſt erweckt hiſtoriſche Erinnerungen an Michelangelo, der bis zu ſeinem Tode anatomiſche Studien betrieb. Der Meiſter ſprach ſich nie gegen die allgemeine Bildung aus, wenn er auch, kindlich fühlend, ärgerlich wurde, ſobald ein Schüler wegen einer Theatervorſtellung nicht zum Gauſe kam oder ihn zu ſpät aufſuchte. Auch war es ihm nicht lieb, wenn gelehrte Geſpräche geführt wurden; denn er wollte ſeinen Geiſt, wie ich oben ſchon ſagte, am Abend ruhen laſſen, um am nächſten Morgen erholt weiterſchaffen zu können. Daß die Bibel eigentlich faſt ſeine einzige Lektüre war, kann man ihm auch nicht verargen, liegt ja in dieſer eine ſo große Weisheit, die wie ein Balſam ſeine ſeeliſchen Schmerzen beruhigte und heilte.

Aus letzter Krankheitszeit.

Eines Abends (1892) humpelte der Meiſter in das Reſtaurant Gauſe herein und erzählte, daß er ſchwer gehen könne; denn beide Füße ſeien angeſchwollen, er könne ſich aber gar nicht erinnern, irgendwie geſtolpert zu ſein oder ſich die Füße verletzt zu haben. Ich erſchrak und ahnte gleich, daß es ſich um Waſſerſucht handle; hatte ich doch den Anfang dieſer ſchweren Krankheit bei Liſzt erlebt. Am nächſten Tag beſuchte Bruckner den berühmten Profeſſor Schrötter, welcher den Beginn dieſes Leidens und eine ſchwere Nierenaffektion konſtatierte. Es begann nun die ſchwere Leidenszeit des Meiſters. An Stelle des geliebten „Pils" kam die Milch. Schrötter mußte oftmals vom Körper des Meiſters das Waſſer entfernen, eine Prozedur, die Bruckner ſehr angriff. Frau Kathi, die früher nur aufräumen kam, überſiedelte nun in des Meiſters Wohnung als Pflegerin und Köchin. Nach dem großen Erfolge ſeiner vierten Symphonie (unter Hans Richter mit den Wiener Philharmonikern am 5. Januar 1896) beſuchte ich den Meiſter. Ich hoffte, daß die ſtürmiſchen Ovationen, welche das Publikum ihm bereitete, auf ſein Gemüt günſtig wirken würden. Ich ſah mich aber ſehr enttäuſcht, da er ſagte: „Zu ſpät, ich bin ja ſo ſehr krank; ja, früher hätte der Erfolg mich ſchon ſehr gefreut, nun kommt alles zu ſpät." Tränen ſtanden ihm in den Augen, und auch ich mußte weinen, ahnte er ja ſchon ſeinen Tod. „Zu ſpät" — wie belaſten dieſe Worte das Wiener Muſikleben! Es trug ſich dieſes ſchon in ſeiner Wohnung in dem Nebengebäude des Belvedere zu, welches Kaiſer Franz Joſef auf Bitten ſeiner Tochter Valerie dem Meiſter zur Verfügung geſtellt hat. Da die Wohnung im Parterre lag, konnte er, ohne wie in der Heßgaſſe fünf Stockwerke herab- und hinaufzuſteigen, etwas im Belvedere-Garten ſpazieren gehen. An ſchönen warmen Tagen ſaß er oft auf einer Bank, in unmittelbarer Nähe ſeiner Wohnung. Hier genoß er die herrliche Ausſicht über Wien und den fernen Wienerwald nach dem Kahlen- und dem Leopoldsberg. Hier traf ich ihn manchesmal ſitzend, abgemagert und meiſt von Todesahnungen erfüllt. Unter ihm lag die weite große Stadt, der er ſeine Werke, das Göttlichſte, was es in der Muſik gibt, geſchenkt hatte, jene Stadt, die ihm ſo gar nicht als das „Capua der Geiſter", wie ſie Grillparzer nannte, entgegengekommen war und dem Meiſter ſein unſterbliches Geſchenk mit ſchnödem Undank gelohnt hatte. Einmal ſagte er mir. ob es denn nicht beſſer geweſen wäre, wenn er ſein ganzes Leben in St. Florian zugebracht hätte. Dort würde er ja auch ſeine Werke geſchrieben haben, ohne daß er von der Wiener Preſſe befehdet worden wäre. Was er in Wien gelitten habe, ſei oft unerträglich geweſen. Im Wiener Wagner-Verein ſei man, obgleich dieſer viel für ihn getan habe, der Meinung, er ſei ein Epigone Wagners, was ganz unrichtig ſei, obgleich er dieſen wie einen Gott verehre. Auch

kümmere man sich dort viel mehr um Wolf als um ihn. Ich wußte nicht, was ich darauf erwidern sollte; so sagte ich ihm, als er so traurig über den Belvedere-Garten und das Wiener Häusermeer zu dem Wienerwald hinüberblickte, daß der Kampf doch nötig gewesen sei und daß er zum Siege eingehe. „Ja", meinte er, „der Sieg ist der Tod." Ich konnte nicht weiterreden. Das wunderbare Bild im Frühlingsschmuck, die plätschernden Fontänen und dazu der so sehr leidende Meister, dem die Todeskrankheit schon tiefe Spuren im Antlitz eingeprägt hatte, bewegten mich so tief, daß ich kaum die Tränen unterdrücken konnte. Und da dachte ich an den Beginn des Adagios der Neunten — Abschied vom Leben.

Ich hatte im vorhergehenden Winter in England und in München das Adagio der achten Symphonie (von mir zweihändig für Klavier bearbeitet) in Konzerten gespielt. Nun drängte es mich, dem Meister das Adagio vorzuspielen. Nachdem ich geendet hatte, zeigte mir Bruckner das Adagio der Neunten, von dem er selbst mühsam mit zittrigen Händen einen kleinen Teil spielte.

Ging Bruckners Frömmigkeit auch schon in früheren Zeiten über das normale Maß hinaus, so nahm sie im letzten Jahre in solcher Weise zu, daß man fast befürchtete, es könnte bei ihm ein religiöser Wahnsinn ausbrechen. Er widmete die Hauptzeit des Tages religiösen Übungen. Während er sich sonst freute, wenn ich kam, lag jetzt ein Schatten von Mißtrauen über unserm Verhältnis; auch verlangte er, daß man seine Gebete mitbete, und als ihn mein etwas knarrender Schuh beim Gebete ungeschickterweise störte und Bruckner wild ausrief: „Nicht einmal ruhig beten kann man", verließ ich, bis zu Tode betrübt, seine Schwelle. Bruckner kam mir nach und rief, ich solle noch bleiben. Doch ich Tor lief fort, tief gekränkt, und sah ihn so zum letztenmal. Freilich war ich dem Meister in den letzten zwei Jahren etwas entfremdet worden, da ich viel auf Konzertreisen weilte und ihn daher selten besuchen konnte. Außerdem traute Bruckner manchesmal meiner Begeisterung für ihn nicht, da er, der der ganzen Erscheinung Liszts wie ein Antipode in jeder Beziehung gegenüber stand, nicht begreifen konnte, wie ich zugleich ihn und Liszt verehren konnte.

Ungefähr anderthalb Jahre vor Bruckners Tode erschien bei ihm ein junger Mann, den ich früher nicht gekannt hatte, der auch nie bei der „Tafelrunde" abends anwesend war. Er hieß Anton Meißner, hatte unter Professor Schenner am Wiener Konservatorium pianistische, unter Bruckner theoretische Studien absolviert und war in dem Großgeschäft Mathias Salcher als Beamter angestellt. Meißner, sehr begeistert für Liszt, spielte sehr gut Klavier, es machte mir aber den Eindruck, als ob er eigentlich den Werken Bruckners fernstehe. Nun wurde in diesen anderthalb Jahren Meißner der Famulus Bruckners, der ihm alles besorgte. Meißner war eng befreundet mit dem berühmten Prediger Jesuitenpater Abel, der in flammenden Worten wie ein Savonarola die Abkehr des Menschen von jeder irdischen Freude verlangte. Es schien mir nun, daß Meißner vom Pater Abel zu Bruckner gesandt wäre, um des Meisters Seele für den Himmel vorzubereiten, und ich dachte mir, daß Bruckner, der als Künstler so sehr gelitten hatte und dabei ein so guter Mensch und so glaubensstark war, auch ohne den Jesuitenpater Abel in die ewige Seligkeit gekommen wäre.

Der fanatisch religiöse Meißner hielt nun mit Bruckner täglich stundenlange Betübungen ab, so daß der Meister der Welt immer mehr abzusterben schien und sein Geist fast nur noch im Gebete weilte. Vielleicht wäre der letzte Satz der neunten Symphonie doch noch vollendet worden, wenn der Meister sich nicht fast von seinen Werken abgewandt hätte. Wenn man ihn besuchte und auf seine ewigen Werke zu sprechen kam, so lenkte er stets das Gespräch zurück zu religiösen Gedanken. Löwe, die beiden Schalk kamen das letzte Jahr auch seltener, so daß damals Meißner dem Meister in allem behilflich war, was ihm ja nicht genug zu danken ist. Aber Meißners religiöser Fanatismus erschien mir nicht segensvoll für den hinscheidenden Meister. Dieser bedurfte der Aufheiterung bei seinem schweren Leiden. Ich habe Meißner oft gebeten, seine Erinnerungen an Bruckner aufzuschreiben und hauptsächlich das letzte Lebensjahr Bruckners zu schildern, was er stets ablehnte.

Meißner erzählte mir, daß Bruckner in den letzten Tagen seines Daseins entsetzlich litt und insbesondere Erstickungsanfälle hatte. Da sei Meißner in die Kapelle des Belvedere gegangen und habe Gott angefleht, daß er den Meister zu sich nehmen und von seinem Leiden erlösen möge. Wie er nach einer halben Stunde in Bruckners Wohnung eintrat, war der Meister verschieden.

Meißner verständigte mich sofort durch einen Boten, und so war ich der erste, der den toten Meister sah. Sein Körper war ganz abgemagert; ein feierlicher, beglückter Ausdruck lag über seinem Antlitz, als hätte er alle Erdenpein abgestreift und erschaute das Paradies. Ich sank auf meine Knie, küßte die Hand, die mir so viel Liebes erwiesen, und schwur ihm treu zu bleiben bis zum Tode, wo ich hoffe, den Meister wiederzusehen und ihm nahen zu dürfen als „ein treuer Diener seines Herrn".

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Eine Uraufführung zeigte der Opernspielplan der letzten Wochen an: „Der Schmied von Gent", vertont von Franz Schreker. Der Dichterkomponist bediente sich in seiner bisherigen Schaffensperiode zum ersten Male einer fremden Vorlage. Er entnahm den Stoff den Flämischen Mären des Charles de Coster. Es ist die Geschichte des Smetse Smee, der einen siebenjährigen Pakt mit dem Teufel schließt, den Abgesandten der Hölle allerlei Schabernack zufügt (die langweiligste Stelle des Librettos infolge einer dreimaligen Verwendung derselben dramatischen Idee), schließlich aber eines natürlichen Todes stirbt und seine Wanderung ins Jenseits antritt. Aus der Hölle wird er hinausgeworfen, im Himmel findet er keinen Einlaß, bis sich der Heilige Joseph seiner erbarmt und ihm aus Dankbarkeit für eine auf Erden empfangene Wohltat die Himmelstür öffnet. Das nicht besonders bühnenmäßige Libretto leidet an einer allzu nüchternen, derben Realisierung eines Märchenstoffes, der jeglicher Romantik entkleidet erschien. Mag man auch einwenden, daß die Psyche des flämischen Bauern einer derartigen Darstellungsform entspricht, so hätte Schreker immerhin die Pflicht gehabt, die Grenzen des guten Geschmackes weitgehend zu wahren. Statt dessen läßt er Maria mit dem Christuskind auf einem Esel in Begleitung von Joseph auftreten und legt ihnen seine „teuflischen" Weisen in den Mund. Petrus erscheint wie eine Witzblatt-Figur vor dem Himmelstor, an das „Gloria in excelsis" schließt sich ein unerfreuliches Saufgelage, und das Glöckchen des Ministranten aus dem Hochamt taucht gar als Orchesterinstrument auf. Grenzt der Text an Blasphemie, so fehlt der Musik jegliche Wärme, jegliche volkstümliche Naivität und nahezu alle Erfindung. Der erforderliche natürliche Humor stellt sich erst im letzten Akt ein bei dem trefflich gelungenen Trink-Terzett. Einige flämische Originalweisen heben sich ansprechend aus dem trägen Strom dickflüssiger, polyphoner Thematik hervor, eingekleidet in ein aufdringliches orchestrales Gewand ohne die gewohnte Farbigkeit der Schrekerschen Tonsprache. Der Stil wirkt durch den mühsam erklügelten Versuch, zwischen archaisierenden, modernen und volkstümlichen Elementen zu vermitteln, uneinheitlich und ungeschickt. Die Inszenierung Rudolf Zindlers mit ihren Wandelprojektionen, Erscheinungen, Beleuchtungs- und Maschinerie-Effekten wirkte geradezu sensationell (für solche unfruchtbaren Experimente sind also immer noch Geldmittel vorhanden?!). Unter Paul Breisachs Leitung vereinigten sich Charlotte Müller, Joseph Burgwinkel, Harry Steier und namentlich der ganz hervorragende Wilhelm Rode in der Titelrolle zu Höchstleistungen. Lachen, Lärmen, Zischen und Pfeifen des Publikums gaben der Première die pikante Note eines regelrechten Theaterskandals.

Im übrigen ist von der Tätigkeit unserer Bühnen wenig zu melden. Bekannte Werke werden in neuer Inszenierung herausgebracht wie der „Maskenball" in einer sehr glücklichen Aufmachung Carl Eberts, in der letzten Zeit schließen sich „Martha" an und „Idomeneo"

in der an dieser Stelle bereits mehrfach besprochenen R. Strauß-Fassung. Im „Großen Schauspielhaus" hörte ich mir die Operettenverarbeitung des altehrwürdigen Volksstückes „Alt-Heidelberg" an. Revue-Stimmung, Jazz, Monstreballetts, Studentenrummel und verkitschte Romantik: da wendet sich der Gast mit Grausen. In den Hauptrollen natürlich Renommierstars aus der Opernwelt: Willy Domgraf-Faßbaender, der aus dem Verband der Staatstheater ausgeschieden ist (auch du, mein Sohn Brutus?!), und die allerliebste Maria Elsner vom Dresdner Opernhaus in den Hauptrollen. — Wollte man dem ganzen heutigen Kunstgeschmack, der gesamten Gegenwarts-Dekadenz mit all' ihren Äußerlichkeiten, Banalitäten und Geschäftigkeiten ein bezeichnendes Motto geben, so genügt als Stichwort einzig und allein — „Alt-Heidelberg".

Einige größere Aufführungen im Konzertsaal und in der Funkstunde bieten ein bescheidenes Bild zeitgenössischer Musikproduktion. Die „Singakademie" unter Leitung des hochverdienten Georg Schumann stellte erstmalig den Hymnus von Heinz Schubert zur Diskussion, der seit dem letzten Tonkünstlerfest häufig in Deutschland zu hören ist. Abgesehen von dem originellen Anfang, erscheint mir das Werk verhältnismäßig schwach und von naiver Harmoniebildung, unnatürlich geschraubter Stimmführung und unpersönlich im Ausdruck. Man wird in den besten Partien an Bruckner und Pfitzner erinnert. — Im zweiten Furtwängler-Konzert erlebte das Fünfte Klavierkonzert von Serge Prokofieff mit dem Komponisten am Flügel seine Uraufführung. Ein Gemisch von leeren Klangspielereien, Impressionismen, banalen Derbheiten, die dem Klavier mitunter die Rolle des Schlagzeugs zuweisen, asiatischer Wildheit und klassizistischer Geschlossenheit (im verhältnismäßig wertvollen vierten Satz). Das Ganze mehr eine artistische als künstlerische Angelegenheit. — Die „Funkstunde" lud zu einem Strawinsky-Konzert im Funkhause ein. Der Komponist hob persönlich neben einer anmaßend subjektiven Pergolesi-Bearbeitung ein Duo für Violine und Klavier aus der Taufe, dessen fader Gedankenbrei voll eintönig motorischer Elemente durch einige Bach-Assoziationen keinerlei Würze erhielt. Streichquartett-Abende, darunter das Konzert des vorzüglichen „Quartetto di Roma", bringen belebende Einflüsse junger italienischer Kunst.

Der Strom der Konzerte pulsiert wieder mit äußerster Regsamkeit. Bruno Walter eröffnete seine Konzertreihe mit einer ausgezeichneten Wiedergabe des Verdi'schen Requiems, dessen Effekte und opernhafte Äußerlichkeiten von Walter indes nicht gemildert, sondern eher noch unterstrichen wurden. Bruno Walter pflegt die klassische Kunst in besonderem Maße — wie er in einem Zeitungsartikel zugibt, auf Veranlassung der Konzertdirektion, d. h. des geschäftlichen Teilhabers. (Junge deutsche Komponisten — ihr könnt sehen, wo ihr bleibt!). Die Aufführungspraxis neuzeitlicher Werke steuert einer Krise entgegen. Vorboten sind beispielsweise eine Mitteilung des Pianisten Walter Gieseking an die Presse, daß er wegen „unerhörter Gebührenforderung" Debussy und Ravel vom Konzertprogramm absetzen müsse. Diese Forderung beträgt nicht mehr als 20 Mark pro Werk. Wenn schon unsere prominentesten Pianisten, die stets mit vollem Saal zu rechnen haben, die Tantièmen nicht mehr bezahlen können oder wollen . . .

Wilhelm Furtwängler bot in einem Sonderkonzert Bachs Johannespassion mit einem nicht gleichwertig zusammengesetzten Solo-Ensemble. Die ausgefeilte, auf klanglichen Wohllaut eingestellte Aufführung schien in Tempo und Dynamik, in merkwürdigen Kürzungen und formalen Freiheiten nicht ganz aus dem Geiste Bachs wiedergeboren zu sein. Eine kritische Einschränkung, die der Gesamtleistung unter Mitwirkung des vorbildlichen Bruno Kittelschen Chores keinerlei Werte nimmt. — Unter Erich Kleibers Leitung, der das klassische Stilprogramm gewissenhaft pflegt, ließ sich Franz von Vecsey nach langer Pause hören. Ein kaum merkliches Schwanken seiner künstlerischen Qualität ließ diese Darbietung hinter früheren Musterleistungen zurücktreten. — Zahllos die Solistenkonzerte, darunter Louis Graveure, Paul Bender, Lotte Lehmann (auf dem Konzertpodium weniger wirksam als auf der Bühne), Orgelabende von Walter Drwenski, dem verdienstvollen Künstler, der neuerdings

an die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche berufen wurde, Prof. Heitmann, ein vortreffliches Bach-Musizieren des Collegium musicum an der Akademie unter Leitung von Hermann Diener, dazu die Abende von Leonid Kreutzer, des „Trio de la Cour de Belgique", Egon Petri, Roſtal-Quartett, Alexandra Trianti ... Im bunteſten Wechſel der vielſeitigen Veranſtaltungen verſtärkt ſich der Eindruck, daß in Berlin wie in früheren Zeiten ehrgeizig und ernſthaft muſiziert wird.

Muſik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Die wachſende Not der Zeit wird wohl über kurz oder lang zu einer Wiederaufnahme der Planwirtſchaftsgedanken führen müſſen. So erwartet man im Weſten, daß der Rheiniſche Landesbühnenausſchuß unter der Führung des Oberpräſidenten der Rheinprovinz Verhandlungen mit verſchiedenen weſtdeutſchen Städten wegen einer künftigen Zuſammenarbeit anbahnen werde. In Köln gaben ſchon der Sängerchor Rheinland (Dirigent Pütz) und der Kölner Männerchor (Weber) ein gemeinſames Konzert, und die Vereine Gutenberg und Freie Chorvereinigung (Nicolin) und der Liederkranz (Haas) und die Polyhymnia (Kuhl) werden folgen. Die gemiſchten Chorvereinigungen ſollten dieſem Beiſpiel Gefolgſchaft leiſten! Im Rheiniſchen Sängerbund wurde der bisherige Vorſitzende Mirbach zum Ehrenmitglied und Wilhelm Kriſcher zu ſeinem Nachfolger ernannt. Um neue Wettſtreitbedingungen vorzubereiten, ſollen die veralteten bisherigen für ein Jahr außer Kraft geſetzt und neue Erfahrungen geſammelt werden. Dem Saarſängerbund wurde nahegelegt, als ſelbſtändiges Glied dem Rheiniſchen Bunde beizutreten, ebenſo wie auch den Einzelgauen hinſichtlich der Wettſingen, der Arbeitsgemeinſchaften eine größere Bewegungsmöglichkeit zugeſichert wurde. Die Verſammlung wurde eingeleitet durch einen Vortrag des Kölner Männergeſangvereins unter ſeinem genialen Dirigenten Rich. Trunk. Im öffentlichen Konzertleben leitete Hermann Abendroth die Reihe der Sinfoniekonzerte mit einer Erſtaufführung des Hauseggerſchen „Wieland", mit der Uraufführung einer unterhaltſamen Burleske von Hans Gál, der Neuaufnahme der empfindungstiefen F-dur-Sinfonie von Götz und der Wiederholung des Pfitznerſchen Klavierkonzerts ein, deſſen Solopart die junge Münchnerin Rosl Schmid mit bemerkenswerter Kunſt ausführte. Das erſte Gürzenichkonzert brachte als Erinnerung an Franz Wüllners 100. Geburtstag deſſen Chorſtück „Tränen" und das Violinkonzert ſeines einſtigen Freundes Brahms mit Kuhlenkampff als ein wenig akademiſchem Soliſten. Abendroth vertrat auch ſeinen noch in Südamerika weilenden Kollegen Szenkar am Opernhaus, indem er dort den „Fidelio", den „Siegfried" und die „Fledermaus" mit dem ſtärkſten Erfolge leitete. Den Beginn der Meiſterkonzerte machte Maria Ivogün und Emanuel Feuermann, beide wieder mit Recht ſehr gefeiert. In der neuerdings mit der Kammermuſikvereinigung zuſammengeſchloſſenen Muſikaliſchen Geſellſchaft erſchien nach Paul Bender das Pariſer Lobry-Klavierquartett, aus Damen beſtehend, das mit feiner Kultur Werke von Loeillet, Mozart und Chauſſon darbot. Im Tonkünſtlerverein ſpielte Rehberg auf dem Jankó-Klavier Bach, Chopin und eigene Stücke. Die Geſellſchaft für neue Muſik begann ihre Abende mit der Uraufführung neuer Ungariſcher Volkslieder von Bartók, deren vokalen Teil Helene Guermanowa vom Rundfunk, den überaus komplizierten pianiſtiſchen P. Baumgartner ausführte. Das einheimiſche Priska-Quartett verſammelte wieder eine andächtige Gemeinde zu einem abgerundeten Beethovenabend, der Bachverein die ſeine zu einem Kantatenabend. Auch die Donkoſaken erſchienen wieder als Vorboten der einſetzenden Spielzeit. Das Opernhaus begann mit Wagners allerdings ſtark gekürztem „Rienzi", der unter Zauns Leitung lebhaften Beifall fand, während Jalowetz die Erſtaufführung des Graenerſchen „Friedemann Bach" dirigierte. Gigli erſang ſich als Herzog im „Rigoletto" einen guten Erfolg: ſtimmlich iſt der Sänger

freilich kein Caruso und darstellerisch recht gehemmt. Im Westdeutschen Rundfunk brachte Dr. W. Buschkötter Regers „Vaterländische Ouvertüre" und Hauseggers „Barbarossa". Unter Dr. Anheißers Spielleitung sang Gertrud Bindernagel die Leonore. B. Zimmermann, der seinen Kammerchor mit Werken von Rosenmüller, Schütz und den hierbei uraufgeführten „Japanischen Jahreszeiten" von H. Unger der Öffentlichkeit vorstellte, wobei Liselotte Mann erneut als Solistin neben M. Berger ihre außerordentlichen Eigenschaften als Soloaltistin in dem Rosenmüllerschen Psalm bewies, hob im Rahmen der Sendekonzerte den interessanten „Totentanz" von K. Rößling und drei stimmungsschwere und klanglich differenzierte Chorstücke nach Dichtungen von Ernst Hardt des Konzertmeisters H. Pensis aus der Taufe. Ein aus stellenlosen Musikern gebildetes „Kleines Tonkünstlerorchester" spielte zusammen mit K. Delseit Rudi Stephans „Musik für Saiteninstrumente" und Schönbergs „Verklärte Nacht" mit ausgezeichnetem Erfolge.

Aachen bot unter Dr. Raabe die Uraufführung der „Vision des Jesaja" für Chor und Orchester von Woyrsch, die einen starken Erfolg davontrug, sodann die Urfassung der Brucknerschen 9. Sinfonie, die Orel-Wien von den Löweschen „Verfeinerungen" befreit hatte. Im Opernhaus erlebte man die Erstaufführung der von dem gebürtigen Aachener Leo Blech-Berlin vollendeten Oper „Mr. Wu" von d'Albert, bei welcher die Anerkennung der Zuhörer mehr der ausgefeilten Wiedergabe als der etwas rohen Handlung und Musik galt. In Bochum gab Reichwein die beiden Konzertstücke aus Pfitzners „Herz", in Bonn Abendroth als Gast die selten gespielte Ouvertüre zum ‚Barbier von Bagdad" von Cornelius und Glasunows recht mattes Cellokonzert (mit Feuermann), während Dr. Wedig Händels „Acis und Galathea" neubelebte und Heinrich Sauer, der verdienstvolle Vorkämpfer für Bruckner, sein Jubiläum als Gründer des Städtischen Orchesters feiern durfte. Willi van Hoogstraten begleitete seine Gattin Elly Ney zum Brahmsschen d-moll-Konzert und erntete lebhaften Dank.

In Bielefeld erlebte die weltliche Kantate „Befreiung" von R. Kahn ihre recht erfolgreiche Uraufführung unter H. Lorenz. Dortmund hörte das Brahmssche B-dur-Konzert mit Edwin Fischer als Interpreten, und W. Sieben steuerte dazu Regers Mozartvariationen und Gerhart von Westermans, des bekannten Münchener Rundfunkdezernenten, klanglich wie inhaltlich gleich wertvolle Intermezzi bei. In Duisburg hob Jochum ein gutgearbeitetes Orgelwerk des einheimischen Fritz Brand aus der Taufe. Im Opernhaus erlebte Jenö Hubays Oper „Anna Karenina" ihre deutsche Uraufführung, erfolgreich mehr durch die gesunde Sinnlichkeit als die originale Qualität ihrer Musik. Wilhelm Grümmer leitete das Ganze wie immer mit Umsicht und Sorgfalt. In Düsseldorf erschien Adolf Busch als Solist des Beethovenkonzerts, während Weisbach den Abend und die Spielzeit gleich mit dem allerstärksten Trumpf der „Neunten" eröffnete. Im Historischen Museum wurde eine Abteilung eröffnet, welche die Theaterzeit von Immermann bis auf die Gegenwart zeigen soll. Prof. Dr. Niessen, der verdienstvolle Kölner Theaterwissenschaftler, hat dabei hilfreiche Unterstützung geleistet. Die Essener Tanzbühne unter Joos hat leider in Paris infolge der höchst unglücklichen Wahl des Lokals, das bisher deutschfeindlichen Darbietungen diente, sich einer bösen Demütigung ausgesetzt, die sie freilich nicht hinderte, ihr Gastspiel fortzusetzen, während eine Schweizer Truppe sofort nach den chauvinistischen Störungen Paris verließ. Die Oper bot Puccinis „Turandot" und Wagners „Walküre". In Gelsenkirchen bot das Westdeutsche Trio mit Käthe Schellhase-Thomas Mussorgskys „Lieder und Tänze des Todes". In Hagen dirigierte Sieben als Gast u. a. Schumanns „Genoveva-Ouvertüre". Kassel erlebte Glucks „Iphigenie in Aulis" in Wagners Bearbeitung, allerdings im Orignalschluß wiederhergestellt von Dr. F. Schröder. Krefeld gab im Opernhaus Graeners „Friedemann Bach" und im ersten Sinfoniekonzert u. a. Gabrielis Sonate, dazu Beethovens Es-dur-Konzert mit Elly Ney am Klavier. Münster hat nun doch, entgegen ursprünglichen Ankündigungen, die städtischen Sinfoniekonzerte aufrechterhalten. In Osna-

brück hob Volkmann eine noch recht unreife Suite von Gerh. Maaß aus der Taufe und erzielte stärkeren Erfolg mit Regers Böcklinsuite und dem von Gieseking gespielten C-dur-Konzert Mozarts. Dr. Oberborbeck in Remscheid begann mit einem gut gelungenen Beethovenabend. Im Wuppertaler Opernhaus wurden gegen die in der Titelrolle der „Salome" gastierende philippinische Sängerin Fuentes Tränengasbomben geworfen, so daß die Vorstellung erst mit anderthalbstündiger Verspätung beginnen konnte. Der Pariser und dieser Fall sollten uns doch zu denken geben!

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Die Gesellschaft der Musikfreunde eröffnete mit einem Programm, wie es sonst gewöhnlich am Schlusse der Spielzeit erscheint: mit Beethovens IX. Sinfonie, der die große Chorfantasie vorangestellt war. Diese letztere, getragen von dem meisterhaften Klavierspiel Franz Schmidts, und durch seinen unfehlbaren künstlerischen Willen belebt, kam dabei zur allerstärksten Wirkung. Die IX. Sinfonie, die Oswald Kabasta mit dem ihm eigenen musikantischen Draufgängertum dirigierte, zerfiel wohl etwas in prächtige Einzeleffekte. Die jetzt so gern geübte anatomisierende Dirigierweise steckt selbst die Besten an. Die Gesellschaft der Musikfreunde führt infolge der Zeitnöte diese Konzerte nunmehr gemeinsam mit der „Ravag", dem österreichischen Rundfunk, durch, wobei die Spesen sich verringern, die Zuhörerzahl aber sich um Tausende erhöht: in der Übergangszeit zu der erhofften wirtschaftlichen Besserung ist dies zu begrüßen, weil es uns die zu Opfern gedrängte Gesellschaft der Musikfreunde gottlob am Leben erhält, wenn wir auch überzeugt sind, daß dieser Notweg die wahren Wiener Musikfreunde nicht abhalten wird, dennoch lieber die Konzerte selbst zu besuchen, als im Radio mit einer doch immer verminderten Wirkungsmöglichkeit zu hören; der Besuch dieses ersten Abends wies eine Fülle von ähnlich Urteilenden auf, denn er war ausverkauft — ein gutes Vorzeichen für die Zukunft. Dagegen müssen wir mit Bedauern melden, daß die sogenannten „Tonkünstler-Konzerte" infolge der Liquidation des sie garantierenden Vereines aus dem Wiener Musikleben verschwinden; es ist dies um so beklagenswerter, als diese jährlichen acht Orchesterkonzerte uns stets Gelegenheit gegeben hatten, nicht nur interessante neue Werke jeder Richtung kennen zu lernen, sondern auch namhafte Gastdirigenten hier wirken zu sehen.

Der erste Abend im Konzertverein griff, ebenso wie das erste Philharmonische Konzert, in den Rahmen des Brucknerfestes hinein, worüber wir getrennt berichten. Zur Einleitung im Konzertverein spielte Wilhelm Backhaus das Beethovensche Klavierkonzert in G-dur mit dem bei ihm schon selbstverständlich gewordenen besonderen Charme; nur die neue Kadenz im 1. Satz schien sich etwas zu weit vorzuwagen in die romantische Welt der Schubertzeit. Den Anfang des durch Bruckners IX. gekrönten ersten Philharmonischen Konzerts bildete Bachs III. Brandenburgisches Konzert neben Beethovens II. Sinfonie; der gewaltige Umfang dieses Konzertprogramms mag der Grund gewesen sein für die beschleunigte und mehr auf virtuosen Glanz als auf Tiefe gerichtete Wiedergabe der Sinfonie. Als in Wien noch unbekannter Dirigent erschien Pierre Monteux aus Paris an der Spitze unserer Philharmoniker; er zeigte sich als den geborenen und berufenen Orchesterleiter nicht nur in seiner eigentlichen Domäne, bei Dukas, Debussy und Strawinsky, die den zweiten Teil seines reichen Programms ausmachten, sondern auch mit dem Händelschen Concerto grosso in Es-dur, dessen prächtige Interpretation den höchsten Anforderungen verwöhnter deutscher Zuhörer genügen muß: Verständnis, Geschmack und Delikatesse zeichnen Herrn Monteux ganz besonders aus. Das Mozartsche Klavierkonzert in d-moll spielte sein Landsmann François Lang sehr sauber und präzis, doch mit zu wenig Wärme und Farbe.

Der 60. Geburtstag des Wiener Tondichters Carl Lafite wurde im intimeren Rahmen unserer Mozartgemeinde mit Liedern, Duetten und Frauenchören des Komponisten gefeiert,

im größeren aber noch vielseitiger mit geistlichen Chören, Orchestervariationen und melodramatischen Stücken, sowie mit der Uraufführung einer neue Wege aufsuchenden Passacaglia für die Orgel. Auch die Volksoper beteiligte sich an dieser Feier, indem sie sein, Lafites, Triptychon „Die Stunde" zur ersten Aufführung brachte. Es sind dies drei, durch eine Rahmenhandlung (ganz ähnlich wie in Hoffmanns Erzählungen) zusammengehaltene Einakter. Der erste bringt eine Liebesgeschichte eines Dorfschullehrers mit einer durchreisenden Gräfin; im zweiten kommt die junge Gattin eines alternden Mannes in Gefahr, dem Andrängen eines jugendlichen Liebhabers nachzugeben, ein Augenblick wirklicher Gefahr aber, der dem Ehemanne droht, läßt sie dessen wahren Wert und ihre eigene Zugehörigkeit zu ihm einsehen. Auch das dritte Stück feiert die eheliche Treue, die dann in besonderer Art belohnt wird, an einem Ehepaar, das eben vor der Scheidung stand. Lafites Musik zeigt sich von der liebenswürdigsten Seite, schlicht, melodiös und immer geschmackvoll, am vorteilhaftesten wohl in dem zweiten Stück, das ja auch dramatisch am knappsten gehalten und von eingestreuten guten Volkstänzen belebt ist.

Eine andere Novität der Volksoper, die Operette „Wenn Liebe erwacht" (eine musikalische Umarbeitung der älteren, einst zugkräftigen Komödie „Renaissance" von Schönthan und Koppel-Ellfeld, wenngleich keine Steigerung) verdient Erwähnung wegen der Musik von Eduard Künnecke, einem in Deutschland mehr als bei uns bekannten Singspielkomponisten; auch in dieser Operette mit dem kitschigen Titel strebt er mehr dem Singspielstil zu, schreibt gute Ensemblesätze und geht groben Schlagereffekten aus dem Wege.

Endlich brachte die Volksoper noch D'Alberts nachgelassene, von Leo Blech vollendete Oper „Mister Wu". Das Buch ist eine Enttäuschung, die Oper durch Längen ermüdend und die Musik bloß untermalendes Kolorit ohne Eigenexistenz. Nur durch Georg Baklanoff, der die Titelrolle gab, war ein äußerer Erfolg für das Werk zu erzielen möglich, denn das triebhaft echte Schauspielertum Baklanoffs und die nicht auszuschöpfende Tiefe seines gesanglichen Ausdrucks rissen die Zuhörer unwiderstehlich mit sich fort. Die Probenzeit für „Mister Wu" benützte der Künstler, um sich auch in anderen, besseren Rollen zu zeigen und der Volksoper damit aufzuhelfen, am packendsten durch seinen Escamillo.

An der Staatsoper erweist sich der neu gewonnene Tenor, Herr Max Lorenz, als kraftvolle und vielseitig verwendbare Stütze des Ensembles; die ergiebige Fülle seines leicht produzierten Tons läßt über erwünschte individuellere Feinheiten hinwegsehen. Ein Gastspiel Richard Taubers (als Don Ottavio) erweckt in uns wieder das lebhafte Bedauern darüber, daß dieser begnadete Künstler durch allzu langes Verweilen im Hörselberg der leichtgeschürzten Operettenmuse an Geschmack und Stilgefühl merkliche Einbuße erlitten hat: die leichtfertige Textbehandlung jenes Genres, die Freude an Schlagertönen und Nüancen wird man eben nicht so leicht wieder los, wenn man es auch beim Mozartsingen gerne möchte.

Für die Neustudierung der „Jüdin" Halévys hatte die Staatsoper durch Umbesetzung der Hauptrollen gut vorgesorgt. Den Eleazar singt nun Franz Völker und bringt ihn zu einer hochwertigen Glanzleistung. Ausgezeichnet neu besetzt ist die Recha durch Frau Zika und der Kardinal Brogni durch Herrn Mayr — ganz Hoheit und Güte. Diesen Hauptdarstellern schließt sich im Stimmlichen auch Herr Pataky gut an, wenngleich sein Spiel weit hinter den vollendeten Darbietungen jener zurückbleibt. Egon Pollak dirigierte wie immer sorgfältig und genau, nur zu gedehnt, was der Oper nachteilig ist. Im übrigen hat's die Direktion nicht leicht mit den Neuinszenierungsplänen, und bei dem übergroßen Wert, den man heute ganz einseitig auf die Ausstattung legt, mag es ihr doppelt schmerzlich sein, daß das Finanzministerium die angeforderten Beträge für Kostüme und Dekorationen nicht hergibt. Das ist der Grund, warum wir auf die versprochene neue „Zauberflöte" bislang noch immer warten. Freilich ließe sich dem gegenüber vielleicht gerade heute die Meinung Gustav Mahlers noch entschiedener vertreten, der gesagt hat, man „brauche gar keine Dekorationen, man müsse eben so musizieren, daß den Leuten Hören und Sehen vergeht".

Die Lösung des Lieder-Preisrätsels

von E. Dahlke, Dortmund (Septemberheft 1932).

Aus den angeführten 20 Liedzeilen war der folgende Vierzeiler Eichendorffs zum Preise des Liedes zu bauen:

Viele Boten gehn und gingen
zwischen Erd und Himmelsluft;
solchen Gruß kann keiner bringen
als ein Lied aus voller Brust.

Die richtige Lösung des Rätsels glückte insgesamt 43 Einsendern, unter denen das Los entschied:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 10.—) für Ernst Schumacher, Emden;

einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 8.—) für Lisbeth Schreiber, Sängerin, Neisse;

einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 6.—) für Elisabeth Schulte zu Berge, staatl. gepr. Musiklehrerin, Bochum;

je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 4.—) für Gertrud Kosiolek, Musiklehrerin, Neisse — Arno Laube, Kirchenmusikdirektor, Borna, Bez. Leipzig — Styrbjörn Lindedal, Kapellmeister, Göteborg — Christel Winzer, staatl. gepr. Klavierlehrerin, Lauenburg i. P.

Es ist nun schon bereits zu einer Selbstverständlichkeit geworden, daß eine Anzahl gerade unserer ältesten und eifrigsten Rätsellöser die Einsendung mit Dichtung oder Komposition umkleiden, um auf solche Weise einen Preis zu erringen. Und es bedeutet uns eine immer wiederkehrende Freude, hier Proben einer gereiften Persönlichkeit, dort Wachsen und Werden eines noch jungen Talentes zu verfolgen, bei dem einen Besinnlichkeit und Ernst, beim andern lachenden Frohsinn anzutreffen. Auch diesmal stehen, trotz der Verschiedenheit in Technik und Einstellung, Helmut Bräutigam, Crimmitschau, und Richard Trägner, Kirchenmusikdirektor, Chemnitz, mit ihren musikalischen Einsendungen obenan, so daß wir beiden einen Sonderbücherpreis von M. 10.— zuerkennen. Bräutigam fügt fünf Lieder nach Eichendorffschen Texten zu einer kleinen Kantate für Männerchor mit Solostimme zusammen, die unsere im letzten Heft gestreifte Meinung, die Romantik liege ihm nicht recht, ins Unrecht setzen soll. Wir gestehen gerne ein, daß uns der junge Komponist mit der vorgelegten Probe von der Vielseitigkeit seiner Begabung leicht überzeugen konnte, wie wir ihm ja überhaupt alles nur Mögliche gerne zutrauen. Von den sehr hübschen, gehaltvollen und vortrefflich gesetzten Liedern sollte das letztere für 3 Tenöre und 2 Baßstimmen besondere Beachtung finden. Echte Eichendorffstimmung hat Trägner in seiner Liedbearbeitung zu „Der frohe Wandersmann" für gemischten Chor eingefangen. Kunstvoll und doch gut sangbar gesetzt, bringen 3 Stimmen nacheinander die Melodie; eine kanonische Führung zwischen Tenor und Sopran endigt das ansprechende Werkchen, das manchem „abgestempelten" Komponisten gewiß keine Schande machen würde.

Einen Sonder-Bücherpreis im Werte von M. 8.— erhalten: Schwester M. Aventina, O. S. D., Speyer, die einen hübschen kleinen Kanon einsandte und dazu einen sehr ansprechenden belletristischen Beitrag, Selbsterlebtes aus der Singklasse in einer Seminarübungsschule, der von dem Zauber und der Macht des Liedes erzählt; und Studienrat Emil Lorenz, Zwickau i. Sa., für die eingesandte 3stimmige Invention über ein Wanderthema, das, von 2 Violinen und Cello vorgetragen, einen vergnüglichen Eindruck machen wird. Es erscheinen uns lediglich noch einige kleine Änderungen in der Stimmführung empfehlenswert.

Einen 3. Sonder-Bücherpreis im Werte von M. 6.— erhalten: Curt Beck, stud. mus., Rostock, der ein umfangreiches Andante für Orchester zum Preise Eichendorffs angeliefert hat. Formell ist es nicht uninteressant gestaltet, die Ausführung ermangelt jedoch noch der nötigen Technik. Wie frühere Arbeiten Becks verrät auch dieses Andante eine nicht gewöhnliche musikalische Begabung. Rudolf Kocea, Wardt, sandte diesmal ein Ritornell, das auf der sehr gelungenen, leider aber nicht durchgeführten Idee innerhalb der Komposition den Namen Dahlke musikalisch auszuwerten, aufbaut. Leider war seinerzeit infolge eines unliebsamen Versehens Rudolf Koceas Einsendung zu der im Novemberheft prämiierten Aufgabe damals unerwähnt geblieben, so daß wir heute, als Nachtrag, ihm je einen Preis von M. 6.— für diese beiden Arbeiten zuerkennen. Einen weiteren M. 6.—-Preis erhalten ferner die zwei hübschen Prosaeinsendungen von Lehrer Max Jentschura, Rudersdorf, und Gerd Ridder, Oberprimaner, Mülheim/Ruhr; die als Lösungen recht beliebten Sängersprüche

von Martin Georgi, Oberlehrer, Thum i. Erzgeb., Musikdirektor Bruno Leipold, Schmalkalden, und Studienrat Ernst Lemke, Stralsund, und die Kanons von Studienrat Paul Bleier, Obermenzing, und Bruno Wamsler, Lauscha i. Th.

Und schließlich erhalten einen Sonder-Bücherpreis im Werte von M. 4.—: Georg Amft, Studienrat, Habelschwerdt, der sich mit einem kleinen Vers einstellte; die Kanons von Emma Krenkel, Musiklehrerin, Michelstedt i. Odwld., und Dirigent Karl Meinberg, Hannover, wie auch die übrigen musikalischen Ausgestaltungen von Dr. Johannes Hübner, Bibliotheksrat, Breslau, Wilhelm Löhner, Freiberg i. Sa. und Lehrer Edwin Telschow, Jabel b. Wittstock. Es ist uns eine besondere Freude mit einer diesmaligen besonders umfangreichen Prämiierung sicher da und dort eine Weihnachtsfreude bereiten zu können und wir bitten uns die Wünsche rechtzeitig bekanntzugeben.

Gleichzeitig seien die übrigen Einsender richtiger Lösungen nachstehend noch namentlich mit aufgeführt:

Albert Baust, Musiklehrer, Karlsruhe — Rudolf Buchner, cand. germ., Leipzig —
Otto Deger, Hauptlehrer, Neustadt i. Schw. — Paul Döge, Studienrat, Borna b. Leipzig —
Immanuel Ebeling, Kaufmann, Hannover —
Gustav Gland, Amtsgerichtsrat, Schlotheim i. Th. —
Günther Köhler, stud. phil., Jena —
Helene Meyer, Kiel — Otto Müller, Präfekt, Lohr a. Main —
Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —
Walter Schiefer, Kantor, Hohenstein-Ernstthal — Maria Schoch, Musiklehrerin, Gotha — Dora Schubert, Mulda i. Sa. —
Wilhelm Steinheuser, Organist, Recklinghausen —
Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —
Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden i. Ostfriesland —
Paul Voß, Musiklehrer, Lauenburg i. Pomm. —

Silben-Preisrätsel.

Von Heinrich Bohl, Langensalza.

Aus folgenden 35 Silben sind 13 Wörter zu bilden, deren Anfangsbuchstaben von oben nach unten und deren Endbuchstaben von unten nach oben gelesen einen großen Opernkomponisten und eines seiner Meisterwerke ergeben. Die Silben lauten:

a — a — ber — bert — cen — chor — de — de — di — don — e — em — ge — ge — ger — ha — in — lin — ma — mann — nar — ner — ni — no — qui — re — re — ries — sang — si — te — ti — tu — us — wog.

Die Wörter bedeuten: 1. Deutscher Komponist. 2. Vortragsbezeichnung. 3. Gattung der Musik. 4. Berühmter Geiger. 5. Berühmter Geigenbauer. 6. Musikerfamilie. 7. Wagnersche Göttergestalt. 8. Wagnersche Frauengestalt. 9. Musikgelehrter. 10. Alter Kirchenkomponist. 11. Italienischer Kirchenkomponist. 12. Übungsstück. 13. Chorwerk ernsten Charakters, den Toten gewidmet.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. Februar 1933 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung gelangen insgesamt sieben Preise zur Verteilung, über die das Los entscheidet, und für die Bücher nach freier Wahl der Preisträger aus dem Verlag von Gustav Bosse zur Verfügung stehen. Die Preisstaffelung ist folgende:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mark 10.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mark 8.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mark 6.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mark 4.—,

Für richtige Lösungen, die in besonders gelungener Form (Dichtung, Komposition und dgl.) eingesandt werden, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung und gegebenenfalls auch Veröffentlichung vor.

Z.

Neuerſcheinungen.

Wilhelm Weismann: Weihnachtslieder. Neue Weiſen in mehrſtimmigen Sätzen. Partitur Mk. 2.—, Stimmen je Mk. —.25. Edition Peters, Leipzig.

E. von Zſchinſky-Troxler: Grieg-Briefe an die Verleger der Edition Peters. Numerierte bibliophile Ausgabe. Peters, Leipzig.

F. de la Motte Fouque: Quintett für 2 Violinen, 2 Viola und Violoncello op. 31. Afa-Verlag, Berlin.

Th. Wagner-Löberſchütz: Vier Wiegenlieder für eine Singſtimme mit Klavier. op. 33 je Heft Mk. 1.50. Verlag Rudolf Bley, Eiſenach.

Ernſt Bücken: Die Großen Meiſter der Muſik: Lieferung 3: K. Geiringer, Joſeph Haydn, Heft 2; Lieferg. 4: H. Gerigk, Giuſeppe Verdi, Heft 2. Akadem. Verlagsgeſellſchaft Athenaion, Wildpark-Potsdam.

Paul Graener: Drei ſchwediſche Tänze op. 98. Ausgabe für Klavier Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Otto Siegl: 6 Binding-Lieder für mittlere Singſtimme und Klavier. Verlag Richard Haßlwanter, Köln.

Neue Kompoſitionen von Carl Schadewitz. Der in Würzburg in aller Stille ſchaffende Tonſetzer hat ſeinen bisherigen Werken zwei neue Schöpfungen angereiht, die beide im dortigen Verlag Holm Pälz erſchienen ſind: Vier Lieder nach alten Marienweiſen für eine mittlere Singſtimme und Klavier (oder Orgel) wirken durch die Schlichtheit der Anlage und Empfindung; einfache Motivgeſtaltung, gute Sangbarkeit und ſaubere Kontrapunktik charakteriſieren die Schreibweiſe Schadewitz' auch bei dieſen Liedern, deſſen letztes „Der Wind auf leeren Straßen" durch die geſchickte, aber unaufdringliche Tonmalerei eines kleinen Motives die Kunſt des Tonſetzers am beſten offenbart, mit wenigen Mitteln viel zu ſagen.

Drei Lieder für gemiſchten Chor als op. 30a veröffentlicht, verraten dank ihrer gewandten Satzweiſe den verſierten Chorkomponiſten. Auch hier obwaltet eine klare und ſchlichte Linienführung, eine ſinnige Harmonik, dem Textgehalt gut angepaßt, und eine jeder Effekthaſcherei abholde Themenverarbeitung. Gerade deshalb dürften dieſe Chorlieder manchem Verein eine willkommene Gabe ſein.

Dr. Fritz Jahn.

Verſteigerungs-Katalog 62. Muſikmanuſkripte W. A. Mozarts. Aus dem Beſitz von André Erben. 2. und letzter Teil. Liepmannsſohn, Berlin, Berlin SW 11.

Enthält 29 koſtare Nummern. Schätzungsweiſe von 225—250 000 M. (Krönungskonzert). Verſteigerung 9. Dezember.

Verſteigerungs - Katalog 63. Autographen von Muſikern, Schriftſtellern uſw. Ebenda.

Die Muſik betreffen 208 Nummern, vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Verſteigerung ebenfalls am 9. Dezember. Beide Kataloge, vor allem der erſte enthalten Facſimiles.

Beſprechungen.

Bücher.

ERNST KURTH: Muſikpſychologie. Max Heſſes Verlag, Berlin 1931. 8° Lexikonformat, XII und 324 S.

Das Unternehmen einer ſyſtematiſchen Muſikpſychologie, wie es Ernſt Kurth in ſeinem jüngſten Monumentalwerk gewagt hat, iſt wiſſenſchaftlich neu. Denn mit Recht darf der Verfaſſer ſie gegen eine „Tonpſychologie" einerſeits, gegen eine „Muſikäſthetik" andrerſeits als durchaus wohlunterſchiedene Diſziplin herausgrenzen; und die ſo verſtandene Aufgabe nimmt er ohne nennenswerte Vorausſetzungen in der bisherigen Literatur in Angriff.

Tonpſychologie iſt die Wiſſenſchaft vom „Sinnesgebiet der Muſik", nicht eigentlich von der Muſik ſelbſt, beſchäftigt ſich analytiſch mit ihren Elementen. Muſikäſthetik hingegen hat die Aufgabe, das Kunſtwerk als ſolches und ſeine „Inhalte" zu betrachten und vor allem auch zu werten. Der Muſikäſthetik überläßt Kurth überdies auch die Pſychologie des muſikaliſchen Schaffens und die Frage der Gefühlswirkung der Muſik, überhaupt allgemein das Problem der ſog. Ausdrucksäſthetik. Danach bleibt für Kurth als Aufgabe der Muſikpſychologie, die „pſychiſchen Funktionen" zu erforſchen, die dem Muſikhören zugrundeliegen, d. h. das Hören als aufbauende Tätigkeit darzuſtellen. Dies bedeutet freilich eine etwas enge Faſſung des Begriffs Muſikpſychologie — was Kurth auch ſieht —; in dieſer Einengung, die bei der Neuheit des Unternehmens gewiß nur heilſam iſt, wird das Gebiet mit einem um ſo gewaltigeren Aufwand an Gründlichkeit (bis zur Breitſpurigkeit) durchgeackert. — Auch die

persönlichen und typologischen Unterschiede im musikalischen Hören — überhaupt das Problem der Musikalität — werden bei Kurth zurückgestellt, vielmehr wird immer stillschweigend von einem Normalfall des Hörens gehandelt, über den sich im einzelnen streiten ließe.

Im 1. Hauptteil bringt das Buch diese Ausmessung des Bereichs der Untersuchung und überdies die tonpsychologischen Voraussetzungen, deren sie bedarf. Der 2. Hauptteil stellt sodann drei musikalische Grundphänomene auf und dar: „Kraft, Raum, Materie"; der 3. befaßt sich unter dem Titel „Erscheinungsformen der Klangmaterie" mit der Welt der Harmonik, der 4. und letzte unter „Erscheinungsformen des Bewegungsverlaufs" mit Melodik, Rhythmik und Form, Kurths Hauptgedanken sind hiebei die folgenden:

Der Ton und seine Zusammenballungen sind mehr als bloß im bildlichen Sinne der Stoff der Musik, sie haben Materie-Eigenschaften, zwar nur in ungenauer Analogie zur Physik. Diese Ton-„Materie" tritt in ein Kräftespiel: der Ton als solcher ist, im Hinblick auf die Musik gesehen, schon ein Kraftzentrum, hat neben den klanglichen auch „energetische Inhalte". Die Töne gravitieren, üben Druckwirkungen aufeinander aus, usw., alles wiederum in weitgehender Analogie zum Physikalischen und doch auch von Grund auf anders. Stellenweise neigt Kurth dazu, diese Kräfte als Äußerungen des „Willens" im Hörer zu deuten. So soll es z. B. „Frage des Willens" sein, ob man im gegebenen Zusammenhange „c oder his hört". Im übrigen wird die Ganzheitlichkeit der „dynamischen" Zusammenhänge betont: „die geringste Veränderung (an einem musikalischen Ganzen) verändert schon den Spannungszustand im Einzelton, das ganze System der dynamischen Beziehungen wird verschoben". Die Tonmaterie und ihr Kräftespiel baut sich nun auch, physik-analog, in einem raumartigen Gefüge auf. Dieser Raum der Musik ist „mehr ein Raumgefühl als eine Raumvorstellung"; „Undeutlichkeit ist . . . ein wesentliches Moment" an ihm. Schon der Begriff der Form schließt Raum einerseits, Materie andererseits in sich, der Begriff der Ton-Bewegung, und der „Dynamik", Kraft und abermals Raum.

Bei dieser verstofflichenden Musikauffassung kommt Kurth die Konsonanztheorie von Carl Stumpf sehr gelegen, die die Konsonanz als „Verschmelzung" der Töne betrachtet; im einzelnen freilich wird diese Theorie kritisch überprüft und verschiedenen Verbesserungsversuchen unterworfen. Die Übergangswirkung aufeinanderfolgender Zusammenklänge wird als „Berührungseffekt" beschrieben, aus welchem sich das Verbot paralleler Quinten (merkwürdiger Weise aber nicht das der Oktaven) erklären soll. Weiter wird die „Dynamik" der Harmonien im größeren musikalischen Zusammenhange, namentlich dem der Tonart, nicht bloß als Kraftgeschehen, sondern wieder auch als „Willensphänomen" geschildert. Die Dissonanz als „Spannung" äußert sich in Schwere- und Druckwirkungen, die Konsonanz als Lösung ist Gravitationszentrum, Ziel- und Ruhepunkt eben jener „energetischen" (dunkel willenmäßigen) Tendenzen. Ein Träger dieser Gravitationen ist anderseits der Baß oder auch das mit ihm nicht schlechtweg identische „Fundament" der Harmonie-Grundtöne; durch seine Sprungkraft wiegt der Baß die Schwere der auf ihm lastenden Akkorde auf, hält den Harmonieaufbau in Schwebe. Als treibende Kraft der Harmoniebewegung wird eine zwiefache Leittonspannung — nach oben oder nach unten — angenommen. Jene wird im Keime dem Dur-, diese dem Moll-Dreiklang zugeschrieben; auf erstere ist letztlich jede Dominant-Fortschreitung, auf letztere jede Subdominant-Fortschreitung zu deuten; noch allgemeiner, im System der Tonarten, entspricht der positiven Leittonwirkung jede Wendung zu Kreuztonarten, der negativen Leittonwirkung die Wendung zu B-Tonaren. Beruht das System der Tonart auf der übergreifenden Gravitation zur Tonika, so das System der Modulationen in einer Spannung der jeweils in Beziehung tretenden Toniken gegeneinander, bei zwiespältiger Gravitation der Töne jeweils zur Tonika der eigenen Tonart und der Ausgangstonart. Nach Kurth kommt es hiebei auf „gedächtnismäßiges Festhalten" dieser Grundtöne an. Schon dem einzelnen Akkord wie auch der instrumentalen Klangfarbe, mehr noch aber beidem in Kontrastwirkung wird „Farbigkeit" zugesprochen, die normaler Weise nicht optisch deutlich und eindeutig ist. Auf ersterer — der „absoluten" — Farbigkeit beruht die „Tonartsfarbe" und auch das „Kolorit" des Akkords, das in Konsonanzen klarer und leuchtender, in Dissonanzen gedämpfter und trüber ist, so zwar, daß die „Buntheit" in den Septakkorden, namentlich den alterierten, „kulminiert". Wesentlich ist im harmonischen Hören schon beim Einzelakkord, vollends bei modulierenden Akkordfolgen, die Vieldeutigkeit und die deutende Tätigkeit des Ohres; das Moment des Ordnens, das in dieser Tätigkeit gelegen ist, schafft eine räumlich zu verstehende „Übersicht" über das zeitlich Gehörte. In dieser „Gegenspannung von räumlichen und zeitlichen Momenten beruht bereits" das Prinzip der musikalischen Form.

Form, Melodie und Rhythmus sind stark in-

einander verschränkte Begriffe; alles drei beruht in der Bewegung, diese in der „Kraft“. Form ist Rhythmus im Großen, Makrorhythmus, durch den die Brücke vom Zeitlichen ins Räumliche, d. h. überschaubar Einheitliche, geschlagen wird. Gliederung größerer und selbst kleinerer Abläufe ist nur durch gedächtnismäßiges Bewahren möglich, und dieses bedeutet Entzeitlichung. Solche Gliederung nimmt ihren Ausgang von den „Kurven“ der melodischen Entwicklung, die in „charakteristischen Ablaufstypen“ zusammengeordnet sind. Zu dem Zurückhören nach dem schon Verklungenen tritt das „Voraushören“, das auch schon für die Harmonik wesentlich ist; es entsteht ein „doppelspuriger Hörverlauf, auf die augenblickliche Teilkurve und auf die übergreifende Kettung gerichtet“. Es handelt sich dabei um die Verbindung der Hauptpunkte, die als solche wohl durch äußere Betonung oder Dehnung gekennzeichnet sein können, aber nicht müssen. Sie folgen einem Streben nach „Gleichgewicht“, wovon zahlenmäßige Symmetrie nur eine von vielen Möglichkeiten ist; es kann auch ein rein „dynamischer“ Kräfteausgleich, sehr entgegen äußerer Symmetrie, solches Gleichgewicht herstellen. Auf Gegenpolen stehen diesbezüglich Klassik und Romantik, früher auch Harmonie und Polyphonie. Die „Bewegungseinheit“ wird durch Motivik und Thematik geschaffen, d. h. durch das Wiederholungsprinzip; und zwar kann das „motivische Material“ entweder abschnittsweise kontrastieren (klassisch-homophones Prinzip), oder aber es kann einzügig fortgesponnen werden (barock-kontrapunktisches Prinzip). Der Rhythmus im engeren Sinne, als „Betonungsrhythmus“, bringt ein Schwere-Moment eigener Art zu den ursprünglichen Schwere-Erscheinungen an der Ton-„Materie“ hinzu; er ist einer der wesentlichen Träger des Raumhaften, Stoffhaften und hauptsächlich der Bewegung in der Musik, wie er ja überhaupt dem Körperlichen am nächsten ist. Der Rhythmus hat die Tendenz der Selbstpotenzierung, indem er sich nach Takten und Taktgruppen zu immer größeren metrischen Gruppen zusammenschließt, so weit, bis er sich zu den Großrhythmen der Form emporsteigert, die kein Betonungsrhythmus mehr sind. Im übrigen beruht die Schönheit rhythmischer Wirkungen, ähnlich wie schon die der harmonischen Wirkungen, sehr oft in ihrer Mehrdeutigkeit.

Es ist schlechthin unmöglich, der Fülle des gerade psychologisch wesentlichen Details, das sich zwischen diesen Hauptlinien der Kurthschen Arbeit aufbreitet, hier in der Kürze zu gedenken. Auch müssen wir uns eine nähere kritische Stellungnahme hier versagen, da sie tief in rein psychologische Probleme hineinführen würde. (Eine solche wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk Kurths unternimmt der Referent in den „Acta Musicologica“, wo der interessierte Leser nachsehen möge.) Hier kann in Kürze nur gesagt werden, daß ungeachtet zahlreicher Bedenken, die der Psychologe im einzelnen erheben muß, das Buch Kurths eine ebenso kühne und einfallsreiche wie tiefgründige wissenschaftliche Leistung bedeutet. Viele von den durch Kurth überhaupt erst aufgestellten Problemen finden bei ihm auch schon glänzende Lösungen; und selbst dort, wo Kurth irrt, gilt, daß man noch aus den Irrtümern eines bedeutenden Kopfes mehr lernen kann als aus den Wahrheiten eines mittelmäßigen. Wie immer ein System der Musikpsychologie sich in Zukunft gestalten wird: das Werk Kurths wird ihm Grundlage und unvergleichliche Anregung bleiben.

Albert Wellek, Wien-Leipzig.

MAX KRONBERG: Feuerzauber. Ein Lebensroman Richard Wagner. Gr. 8°, 285 S. Leipzig, Koehler u. Amelang (1932).

Der Roman setzt mit Wagners Tannhäuser-Pariser-Aufenthalt ein und führt bis ins Lebensende. Das Buch ist im ganzen schlicht und kundig geschrieben, wenn's auch gelegentlich „Böcke“ absetzt (so wird das „Lied an den Abendstern“ im zweiten Akt gesungen: S. 60), trotzdem aber so spannend, daß man es fast in einem Zuge liest. Immer wieder zeigt sich, daß Wagners Leben — und wie oft hat man es gelesen — wie kaum ein spannendster, erdichteter Roman in Bann schlägt. Nicht, daß der Verfasser sich an die tieferen psychologischen Probleme machte, aber er hat ein natürliches Empfinden für Wagners Wesen und seine engere Umwelt und erzählt frisch drauflos. Breiteren Kreisen kann das Buch durchaus empfohlen werden. —s.

BERTHOLD KELLERMANN: Erinnerungen. Ein Künstlerleben. Hrsg. von S. Hausmann und Hellmut Kellermann. Gr. 8°, 238 S. Erlenbach, Zürich u. Leipzig, E. Rentsch. M. 4.—.

In diesem Erinnerungsbuch ist Berthold Kellermann, dem einstigen Lisztschüler und Akademieprofessor in München, bekannt geworden noch besonders durch Wolzogens Künstlerroman „Der Kraftmayr“, ein wohlverdientes Denkmal gesetzt worden insofern, als die Erinnerungen nicht von Kellermann selbst, sondern von einem ihm nahestehenden Freund und seinem Sohne aufgeschrieben wurden. Und dies so lebendig, schmucklos und überzeugend, daß der verstorbene Künstler ganz gut der Verfasser sein könnte. An Liszt- und Wagner-Erinnerungen sind wir zwar wirklich nicht arm, aber es ist allerlei Neues, was uns hier mitgeteilt wird. Seine innerste Bedeutung erhält dieses Künstlerleben aber dadurch, daß

Kellermann seinen Lehrer Liszt sich in menschlicher Beziehung in einer Weise zum Vorbild nahm, wie es in diesem Ausmaß, und nur etwa Liszt betreffend, ganz selten vorkommt. In diesem Sinn gehört das Buch nicht nur zur Musikliteratur, sondern auch in die der Charakterbildung, der Erziehung überhaupt. (S. „Aus Neuen Büchern")

A. H.

PLATTDEUTSCHE VOLKSMÄRCHEN AUS OSTPREUSSEN, aufgezeichnet von Hertha Grudde. Mit einem Nachwort von W. Ziesemer und J. Müller-Blattau. Herausgegeben vom Institut für Heimatforschung der Universität Königsberg i. Pr. Verlag Gräfe & Unzer, Königsberg.

Der musikwissenschaftliche Wert vorliegender Sammlung beruht auf der Veröffentlichung von Melodien, die die märchenerzählenden Frauen aus dem Volke, in deren Kreis die Autorin sich einordnete, ihren Erzählungen beigaben. Es handelt sich hier um ein Stück deutschen Kulturguts, das Frau Grudde mit unendlicher Mühe sammelte und naturgetreu aufzeichnete. Nicht nur der heimattreue Ostpreuße, jeder für Volksmusik und Volkshumor Interessierte wird an der originellen Sammlung seine Freude haben. Für volkskundliche Forschung bedeutet das Werk eine einzigartige Quelle hohen Wertes. K. Schurzmann.

„MUSIK IN POMMERN". Das erste Heft dieses vom „Verein zur Pflege Pommerscher Musik" herausgegebenen Mitteilungsblattes widmet der Schriftleiter Hans Engel Bestrebungen bodenständiger heimatlicher Musikpflege. In dem beachtenswerten Geleitwort wird der Arbeitsbezirk des erfreulicherweise einmal kräftig zum heimatlichen Schollengrund weisenden Pommerschen Musikvereins umrissen: „Erstrebt wird eine Zusammenfassung aller Bemühungen um eine bewußt heimatlich eingestellte Musikpflege, in Kunst- und Volksmusik, in Forschung zur Musikgeschichte und zur musikalischen Volkskunde Pommerns". Der an der Universität Greifswald als Privatdozent der Musikwissenschaft tätige Herausgeber eröffnet diese erste Nummer des Mitteilungsblattes mit einem kulturgeschichtlich fesselnden und aus umfassender Quellenkunde schöpfenden Beitrag über „Spielleute und Hofmusiker im alten Stettin zu Anfang des 17. Jahrhunderts". Der Abschnitt „Pommersche Musiker der Gegenwart" bringt diesmal einen kurzen Nekrolog auf Gustav Hecht, den im Juli 1932 verstorbenen Senior der Pommerschen Musikerschaft, eine „Kurze Selbstbiographie" des in stiller Zurückgezogenheit schaffenden Komponisten Eduard Behm sowie eine autobiographische Plauderei des Kirchenmusikers D. Ulrich Hildebrandt. Wegbahnend und sehr dankenswert für die Belebung heimatlicher Musikforschung ist die bibliographische Zusammenstellung des Pommerschen Musikschrifttums in 15 Jahren Nachkriegszeit (1918—1932), wie sie von dem regsamen Dr. Erdmann Werner Böhme, dem musikwissenschaftlichen Assistenten an der Universität Greifswald, dargeboten wird. Ortsberichte aus dem Pommerschen Musikleben sowie eine heimatkundliche musikwissenschaftliche Bücherschau beschließen dieses anregende erste Heft jenes musikbeflissenen heimatlichen Vereins in der niederdeutschen Landschaft. Dem vorbildlichen, mutigen Unternehmen ist ein glückliches Weitergedeihen für die Zukunft zu wünschen.

Dr. Paul Bülow (Lübeck).

Musikalien:

JOHANN CHRISTIAN BACH: Klavierkonzert D-dur op. 13 Nr. 2. Partitur und Bearbeitung für zwei Klaviere (Ludwig Landshoff). C. F. Peters, Leipzig.

Die große Zeitwelle der Renaissance alter Musik hat auch dem jüngsten, immer ein wenig über die Achsel angesehenen Sohn Joh. Sebastians, dem Londoner oder Mailänder Bach, zu seinem Recht verholfen: den älteren Phrasierungs-Neuausgaben einiger Klavierkonzerte und einer Sonate durch Hugo Riemann (Steingräber) ist nun Ludwig Landshoff bei Peters mit einem überaus schönen Auswahlband mit zehn seiner Klaviersonaten und zwei Klavierkonzerten aus dem op. 13 gefolgt, von denen nun zunächst das zweite in D vorliegt.

Dieses dreisätzige Konzert ist echtester Johann Christian Bach: anakreontisch-idyllisch im galanten Grundcharakter, elegant, feurig, klangspielerisch in der flüssigen und immer bewegten Figuration, durchaus homophon trotz kleiner thematischer Engführungs-Versuche (S. 11/13) im ersten Satz und stilgeschichtlich interessant in dem Auftauchen und raschen Verschwinden eines kantablen zweiten (Dominant-)Themas im ersten Solo (S. 7/8) dieses Satzes. Auch darin ist dieser Bach der unmittelbare Vorläufer Mozarts und der klassischen Sonatenform. Wenn man freilich das auf dem Prinzip figurativer Variierung aufgebaute Andante und das sinnig-vergnügte Final-Rondo spielt, erkennt man doch, daß er innerlich doch nur eine Vorstufe zu Mozart darstellt. Und als solche, als ideales Schulkonzert, als kleine Vorhalle in die große Mozartsche Tempelhalle, lassen sich unseres Christian Bach Klavierkonzerte auch im Unterricht am schicklichsten verwenden.

Landshoffs Neuausgabe ist in der Sorgfalt einer genauen Vergleichung dreier authentischer Vorlagen, in der Aussetzung des Generalbasses, in der

Ausführung der kleinen Kadenz im letzten Satz, in der Beobachtung der alten „Affektenlehre“ (Echowirkungen), in der klaren Unterscheidung alter originaler und neuer eigener dynamischer usw. Zeichen text- und stilkritisch vorbildlich und musikgeschichtlich unanfechtbar. Vivant sequentes!

Dr. Walter Niemann.

JÓN LEIFS: Island-Ouvertüre, op. 9. Kistner u. Siegel, Leipzig.

Bei diesem vielgespielten Werk muß man sich fragen, ob es die Dirigenten aus ethnologischem Interesse aufführen oder ob sie sich wirklich seiner Bedeutung bewußt sind. Es ist gewissermaßen der Inbegriff der neuisländischen Musik überhaupt in ihrer blühenden Gesundheit, starken und herben Großartigkeit und — ihrer absoluten Konzessionslosigkeit an den südeuropäischen Hörer. Jón Leifs selber ist ihr Vorfechter mit großer Leidenschaftlichkeit praktisch und theoretisch geworden. Dabei ist nicht zu vergessen, daß er auf eine uralte Musikentwicklung, bis in die Zeiten des Quintenorganums zurück, als Island besiedelt wurde, sich stützt und ihr nur mit modernen Orchestermitteln Ausdruck verleiht. Neben die etwas formalglatten Jungdänen, die weicheren, aber allerdings auch herb bedingten Jungschweden, neben die biederen Jungnorweger, die einen gewissen Zusammenhang mit ihr nicht verleugnen, tritt diese neuisländische Musik starr, geschlossen, erhaben. Diese Musik wirbt nicht, sie will umworben sein — schließlich verlangt das jede in der Tiefe verankerte Kunst.

Damit ist eigentlich das Wesentliche der Island-Ouvertüre umrissen. Sie ist eine gewaltige Hymne auf das Vaterland, seine Tänze, seine Lieder, die nichts von süßer Schwärmerei verraten, und endlich ein Preislied auf die Kampfesfreude und die Heimat, Themen, die für den gesamten skandinavischen Kulturkreis grundlegend sind. Der Aufbau ist rhapsodisch, die Melodik von ungewöhnlicher Wucht und Geschlossenheit; harmonisch geht Leifs davon aus, daß im Grunde das isländische Volkslied unharmonisierbar ist (wie alle skandinavischen Volkslieder, die nur in der Zeit der Romantik einen unpassenden harmonischen Unterbau erhalten haben). Die Quintengänge gehen zunächst dem Ohre schwer ein, da wir verbildet sind; sie gehören aber unbedingt zu dem Bilde, das wir uns von Island machen müssen, dazu. Der Schluß bringt als Krönung und notwendige Endsteigerung einen gemischten Chor mit Kinderstimmen.

Das ganze Werk ist heroischen Charakters. Es geht uns aber erst als solches auf, wenn wir mit dem Herzen herantreten und nicht eine musikalische Sonderbarkeit in ihm suchen. Diese Musik gehört zu uns. Mit größerer Berechtigung als die Exoten, die uns europäisiert vorgesetzt werden.

Dr. Fritz Tutenberg.

WALTER NIEMANN: Weihnachtsglocken (Peters-Leipzig).

Der Titel des Werkes erinnert an den vielen Weihnachtskitsch, der unter dieser Überschrift bereits verzapft worden ist: konnte man keinen besseren Titel finden, zumal der Inhalt durchaus gut und echt ist. Niemann hat hier eine feine englische Weihnachtsmusik geschaffen in Variationenform; damit entgeht er auch dem Zwang, „Übergänge“ schaffen zu müssen. Aber gerade das Nebeneinander ergibt bei ihm ein organisches Ganzes. Das Stück sei den Musiklehrern empfohlen; die Jugend wird's auch ohne Empfehlung lieben und gern spielen. Dr. Alf Nestmann.

HANS LANG: Wenns die Soldaten . . . Eine Reihe von Soldatenliedern für gemischten Chor. Karl Hochstein, Heidelberg,

Vier bekannte Soldatenlieder in der jetzt so beliebten polyphonen Setzart. Lang hat seine Aufgabe sehr geschickt gelöst, so daß Chöre, die mit einer schlichten Fassung nicht zufrieden sind, hier durchaus auf ihre Rechnung kommen werden.

G. K.

ARTHUR PIECHLER, op. 11: „Der verliebte Pilger“ (Shakespeare). Nr. 1 „Einst der Tag“ (fünfstimmig); Nr. 2 „Schön Röslein rot“ (sechsstimmig). Verlag N. Simrock G. m. b. H., Berlin-Leipzig.

Es ist Piechler durchaus gelungen, den beiden wundervollen und inhaltlich gegensätzlichen Shakespeare-Texten in Erfindung und Gestaltung gerecht zu werden. Der Chorsatz ist interessant, meidet alles Schablonenhafte und läßt Schulung an alter Madrigalkunst erkennen. Nicht minder gut wie im ersten: „Einst der Tag“ der zart duftige und naiv unbekümmerte Grundton getroffen ist, kommt in: „Schön Röslein rot“ die innere und äußere Tragik durch stilles Verhalten zum Ausdruck. G. K.

HERAKLIT NESTOROFF, op. 6: Poème Nocturne für Orchester. Verlag von Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky), Wien-Leipzig.

Eine aufgeplusterte Angelegenheit, die uns nichts mehr bedeutet als konturloser impressionistischer Nachläufer mit dünner musikalischer Substanz. Was sollen noch derart gehäufte koloristische Klangreize in maßloser Überladenheit, wenn nichts dahinter steckt. Seitenlang weiter nichts als Arpéggienstudien für die Streicher. Wozu das ganze Aufgebot! Georg Kiessig.

Kreuz und Quer.

Albert Gorter — 70 Jahre.

Von Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics, Graz.

Am 23. November waren es 70 Jahre, daß Albert Gorter als Sohn eines Großkaufmanns in Nürnberg zur Welt kam. Schüler Rheinbergers an der Münchner Akademie, die er mit dem Königswarter-Preis, dem Mendelssohn-Preis und dem Rom-Preis aus der 2. Michael-Beer-Stiftung gekrönt verließ, war er 1882 Bühnenassistent in Bayreuth, wo ihn Mottl kennen und schätzen lernte und ihn nach Karlsruhe mitnahm. Seine weiteren Stationen waren Regensburg, Elberfeld-Barmen, Breslau, Leipzig, Straßburg. Dazwischen noch ein zweitesmal Karlsruhe, bis er zuletzt in Mainz als Städtischer Generalmusikdirektor landete, wo er durch fünfzehn Jahre die Oper leitete. Seit seiner 1925 erfolgten Pensionierung lebt er in Herrsching am Ammersee. Gorter ist als Opernkomponist in der Vorkriegszeit als eine markante Erscheinung der neudeutschen Schule viel genannt worden. Sein prächtiger, vieraktiger „Schatz des Rhampsinit" (Mannheim 1894), das reizende Musiklustspiel „Das süße Gift" (einaktig, Köln 1906 — ging über 43 Bühnen!), der herb-glutvolle „Paria" (Straßburg 1908, einaktig), waren nicht nur viel genannte, sondern auch viel aufgeführte Werke. Noch schrieb er zahlreiche Lieder, kleinere Chorwerke, Klaviersachen, die symphonischen Dichtungen „Sonnenuntergang" und „Ideal und Leben", ebenso wie das vielaufgeführte Chorwerk „Das Glück von Edenhall" und heute — wer kennt seinen Namen? Welche Bühne gedachte seines 70. Geburtstages? Da mich wegen eines ganz besonders schönen Kanons im Orchesterzwischenspiel des „Schatz des Rhampsinit", den ich aus einer Musikbeilage her kannte, Gorters Opernschaffen interessierte, habe ich es mir genauer besehen und finde, daß in ihm ein ausgesprochenes Bühnentalent mit Erfindung und Geschick Werke schuf, die denen anderer neudeutscher Meister, was Adel des Ausdruckes, Melodienreichtum, Harmonik und glanzvolle Beherrschung des Orchesters anlangt, in nichts nachstehen. Auch heute würde das „süße Gift", die witzige Geschichte von der Erfindung des Weines, in ihrer ansprechenden musikalischen Einkleidung und prickelnden Spritzigkeit gefallen; auch einer Reprise des „Schatz des Rhampsinit", dem seinerzeit wohl das ägyptische Milieu in der Verbreitung hinderlich war, möchte ich das Wort reden. Wer kann Theatererfolge prophezeien? Vielleicht würde gerade dieses Werk heute einschlagen! Aber recht war es gewiß nicht, den 70. Geburtstag eines echt deutschen Meisters, noch dazu eines aus dem Bayreuth-Kreise ungefeiert und in weiteren Kreisen unbeachtet vorübergehen zu lassen, war er doch einst von Frau Cosima mit Oskar Merz und Humperdinck ausersehen gewesen, Wagners Leiche von München nach Bayreuth zu geleiten! Ist also den Intimen des Bayreuther Kreises zuzuzählen. Trotz aller Unrast der Zeit scheint aber der deutsche Michel sich eines sehr guten Schlafes zu erfreuen und die Mütze tief über die Ohren herabgezogen zu haben. Wird dies jemals anders werden?

Musiker- und Musik-Gedenktage im Jahre 1933.

Von Dr. Wilhelm Virneisel, Dresden.

Das Jahr 1933 steht im Zeichen der Erinnerung an die großen Antipoden der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts, an Richard Wagner und Johannes Brahms. Die 50. Wiederkehr des Todestages des Bayreuthers (13. II.), bei dem man sich gleichzeitig an den 300. Geburtstag von J. Ch. Wagenseil (26. XI.), den Historiker des Meistergesanges erinnern mag, wird sich im Bild der praktischen Musikpflege vielleicht weniger bemerkbar machen als die Erinnerung an den 100. Geburtstag von Johannes Brahms (7. V.). Mögen diese beiden großen Musiker auch im Vordergrunde des Gedenkens stehen, so sei im folgenden noch eine Reihe von Namen aufgeführt, an die zu erinnern Pflicht des Chronisten ist. Sechzehnhundert

Jahre — wenn wir der Überlieferung glauben dürfen — ſind dahin, ſeit der Schöpfer zahlreicher Hymnen und der Förderer des abendländiſchen Kirchengeſanges, Ambroſius, das Licht der Welt erblickte, dem, als um 1150 Jahre jünger, der Vater des evangeliſchen Kirchenliedes, Martin Luther (geb. 10. XI. 1483) zur Seite genannt ſei. 175 Jahre ſpäter iſt Henry Purcell, Englands bis heute immer noch größter Muſiker geboren, der ſeinerſeits wiederum 25 Jahre älter iſt als der franzöſiſche Theoretiker und Komponiſt Rameau (geb. 1683), als Graupner (13. I.) und Heinichen (17. IV.), zwei Hofkapellmeiſter aus der Bach'ſchen Zeit zu Darmſtadt und Dresden, als endlich Gottfried Silbermann (14. I.), der hervorragende Orgelbauer, deſſen Kunſt heute noch Inſtrumente in Dresden, Freiberg und Zittau bezeugen. Vor 200 Jahren ſtarb der bedeutende Klavierkomponiſt François Couperin, le Grand (12. IX.). — Gedachte man 1932 an K. F. Zelters 100. Todestag, ſo wird man ſich am 11. XII. 1933 an ſeinen 175. Geburtstag erinnern. Das Todesjahr eines Neffen von Gottfried Silbermann, Johann Andreas Silbermann (geſt. 11. II. 1783), der ſeine Orgelbaukunſt beſonders im Elſaß pflegte, iſt gleichzeitig das Geburtsjahr von H. von Chézy, der unglückſeligen Euryanthe-Librettiſtin (26. I.), von Joh. N. Poißl (15. II.), einem ſeiner Zeit berühmten und geſchätzten Opernkomponiſten, und von Stendhal (23. I.), dem die Muſikliteratur charakteriſtiſche Beiträge verdankt. Im gleichen Jahre — 1783 — ſtarb der „Neapolitaner" J. A. Haſſe (16. XII.), Ignaz Holzbauer (7. IV.), Mitarbeiter an einer deutſchen Nationaloper, J. Kirnberger (27. VII.), der bedeutendſte Theoretiker des 18. Jahrhunderts, der uns auch Auflöſungen der kontrapunktiſchen Künſte in J. S. Bachs muſikaliſchem Opfer geſchenkt hat. 125 Jahre ſind dahin ſeit der Geburt M. Balfes (15. V. 1808), deſſen Ouvertüre zur Oper „Zigeunerin" noch heute in Gartenkonzerten ein beſcheidenes Daſein führt, E. F. Richters (24. X.), des geſchätzten Theoretikers („Harmonielehre") und K. F. Weitzmanns (10. VIII.), deſſen „Geſchichte der Klaviermuſik" ſeinen Namen lebendig erhält. Die Meiſter der muſikaliſchen Bühne des 19. Jahrhunderts, Verdi und Wagner, ſind nur ein knappes halbes Jahr im Alter auseinander (10. X. und 22. V. 1813). Mit Brahms haben eine Reihe bedeutender Perſönlichkeiten das gleiche Geburtsjahr; ſo um nur die wichtigſten zu nennen: J. Becker (11. V.), der Begründer des Florentiner Streichquartetts, Ch. W. Beriot (12. II.), die Verleger A. Fürſtner (2. IV.) und Robert Forberg (18. V.), ferner Ed. Mertke (17. VI.), Lina Ramann (24. VI.), Hermann Deiters (27. VI.), J. Brambach (14. VII.), J. E. Habert (18. X.), A. Borodin (12. XI.), Peter Bohn (22. XI.), R. v. Hornſtein (6. XII.). Daſſelbe Jahr bedeutet für den „Zampa"-Komponiſten Hérold (19. I.), Heinrich Werner, den Komponiſten des „Heideröslein" (3. V.) und Abt Stadler (8. XI.) das Todesjahr. Hans von Wolzogen, der treue Bayreuther, feiert ſeinen 85. Geburtstag (13. XI.), ihren 75. eine ſtattliche Anzahl verdienter Männer (in alphabetiſcher Reihenfolge), von denen ein großer Teil nicht mehr unter uns weilt: C. Bellaigue (24. V.), J. Bolte (11. II.), Simon Breu (15. I.), G. Erneſt (5. VII.), Albert Fuchs (6. VIII.), Max Heſſe (18. II.), R. Hirſchfeld (17. IX.), J. Hubay (15. IX.), Ch. Kjerulf (22. III), R. Leoncavallo (8. III.), O. Lohſe (21. IX.), S. Ochs (19. IV.), C. Perron (3. I.), G. Radiciotti (25. I.), Emil Söchting (22. II.), R. Sternfeld (15. X.), Luigi Torchi (7. XI.), Ludw. Wüllner (19. VIII.), Eugen Yſaye (16. VII.), Bogumil Zepler (6. V.). Des 75. Todestages von J. B. Cramer (16. IV.) und Anton Diabelli (7. IV.) wird ſich vorwiegend die klavierſpielende Welt erinnern. F. Delius (29. I.), E. Lewicki (4. III.), W. Golther (25. V.), F. Weingartner (2. VI.), J. v. Wöß (13. VI.) ſind in dieſem Jahre ſiebzigjährig, Hugo Kaun (21. III.), Franz Schalk (27. V.), O. Singer (14. IX.) war es nicht vergönnt, in das 8. Lebensjahrzehnt zu treten. Sechzig Jahre werden Karl Straube (6. I.), Viktor Keldorfer (14. IV.), Max Arend (2. VII.) und Carl Fleſch (9. X.). Auch der bekannte Muſikgelehrte Theodor Kroyer vollendet ſein 60. Lebensjahr (9. IX.). 1873 iſt auch das Geburtsjahr Max Regers (19. III.), Karl Storcks (23. IV.) und Dirk Schäfers (25. XI.). Eine Reihe Dirigenten beenden ihr 5. Lebensjahrzehnt, ſo H. Abendroth (19. I. 1883),

der auch als Komponist hervorgetretene Tübinger Universitätsmusikdirektor Karl Hasse (20. III.), V. Talich (28. V.), Fritz Stiedry (11. X.), Ernst Ansermet (11. XI.), desgleichen die Komponisten (alphabetisch): Erich Anders (29. VIII.), R. Bossi (9. IV.) Alfredo Casella (25. VII.), Arnold Ebel (15. VIII.), Joseph Matthias Hauer (19. III.), Robert Hernried (22. IX.), Karol Szymanowski (?), Anton von Webern (3. XII.), Riccardo Zandonai (28. V.), denen noch die Musikgelehrten und Musikschriftsteller G. Beckmann (28. II.), A. della Corte (5. IV.), Otto Erich Deutsch (5. IX.), Siegfried Eberhardt (19. III.), Friedrich Gennrich (27. III.), Wilhelm Heinitz (9. XII.), Georg F. Kaiser (1. III.), der Weberforscher († 1918), Julius Kapp (1. X.), Hans Kleemann (29. VII.), Max Unger (28. V.) angeschlossen seien. Mit Wagner teilen das Todesjahr der Beethovenforscher Wilhelm von Lenz (19. I.), der „Martha"-Komponist Friedrich von Flotow (24. I.), der Schubert-Freund Franz Schober (13. IX.), Vesque von Püttlingen (29. X.), Robert Volkmann (29. X.), der Sohn des Komponisten der „Weißen Dame" A. L. Boieldieu (9. VII.) und der Volksliedforscher Ludwig Erk (25. XI.). Dreißig Jahre sind seit dem Tode Hugo Wolfs (22. II.), Friedrich Grützmachers (23. II.), Heinrich Bellermanns (10. IV.), Luigi Arditis (1. V.), Th. Kirchners (18. IX.), Hermann Zumpes (4. IX.), August Reißmanns (1. XII.) und Julius Otto Grimms, des Brahms-Freundes (7. XII.) verflossen, 25 seit dem Wirken von Mac Dowell (24. I.), Pauline Lucca (28. II.), Emil Vogel (18. VI.), Nikolaus Rimsky-Korssakow (21. VI.), August Wilhelmj (22. I.), Eduard Kretzschmer (13. IX.), Pablo Sarasate (21. IX.) und F. A. Gevaert (24. XII.) ein Ziel gesetzt ward. Zwanzig Jahre ist Felix Draeseke tot (26. II.), zehn Jahre Joseph Pembaur sen. (19. II.) und Karl Scheidemantel (26. VI.).

Das musikalische Verlagswesen wird sich im kommenden Jahre daran erinnern, daß die „Zeitschrift für Musik", die Robert Schumann 1834 gründete, in ihren 100. Jahrgang eintritt, die Notendruckerei Röder vor 50 Jahren ihren Gründer verlor (29. X.), daß der Verlag Verdis und Puccinis, Ricordi, bereits vor 125 Jahren gegründet wurde. —

Überblickt man zum Schlusse der Ausführungen Jubiläumstage musikalischer Denkmäler, so haftet der Blick zunächst an der h-moll-Messe, deren 200. Geburtstag das Jahr 1933 bringen wird, das gleichzeitig das 125. der Beethovenschen „Schicksals"- und „Pastoral"-Symphonie ist. Hundert Jahre sind seit der Aufführung, bezw. Entstehung oder Publikation des „Hans Heiling", der Wagner'schen „Feen" und C-dur-Symphonie, Cherubinis „Ali Baba" und Chopins Nocturnes op. 9 verflossen, achtzig seit der denkwürdigen Uraufführung des „Trovatore" und der „Traviata", fünfundsiebzig seit dem beschämenden Verlauf der Premiere des auch heute noch einzigartigen Cornelius'schen „Barbier von Bagdad". — Im gleichen Jahr, 1883, erklangen die 3. Symphonie von Brahms und die Mittelsätze aus Bruckners 6. Symphonie zum ersten Male, in demselben Jahre, das die Vollendung der 7. Symphonie von Bruckner sah, dessen Neunte, die nun in der Originalfassung bekannt wird, jetzt 30 Jahre (seit 1903) im mehr oder weniger lebendigen Bewußtsein der Öffentlichkeit lebt. Das Haydn-Jahr 1932 gemahnte an die beklagenswerte Lage der Gesamtausgabe der Haydn'schen Werke, deren Beginn im Jahre 1933 schon 25 Jahre (!) zurückliegen wird, der gleiche Zeitraum, der uns von dem Bekanntwerden mit Regers 100. Psalm und der viel zu sehr unterschätzten 7. Symphonie von Gustav Mahler trennt.

Ein Robert Schumann-Gedenktag.

Am 18. November war es 100 Jahre her, daß ein Werk Rob. Schumanns in einem Konzert erschien. Es war dies aber nicht eine der als erste Werke bekannten Klavierkompositionen wie die Abegg-Variationen (op. 1) oder die „Papillons" (op. 2) oder die „Paganinistudien" (op. 3), sondern der 1. Satz einer Sinfonie, seit ihrem Wiederbekanntwerden 1912 kurz „Jugendsinfonie" genannt. Eine Wiederaufführung hat das anziehende, jugendfrische

Werk dann im Januar 1833 in Schneeberg (R. Schumanns zweiter Heimat) und im April 1833 dann auch im Leipziger Gewandhause erlebt, von da an aber ist es verschwunden geblieben bis es als Handschrift 1912 nach Zwickau kam, aus dem Nachlasse des Tonmeisters. Die Uraufführung am 18. November 1832 geschah in einem Konzerte der damals also 13 Jahre alten „Klaviervirtuosin Clara Wieck aus Leipzig" in Robert Schumanns Geburtsstadt Zwickau. 1912 ist dort eine Wiederaufführung erfolgt, über die wir s. Zt. berichtet haben. Hier sollte nur kurz dieses musikgeschichtlich interessanten 100. Gedenktages gedacht werden. Später sind dann noch ein 2. und 3. Satz dazugekommen, die ebenfalls ungedruckt blieben und in Handschrift in Zwickau vorliegen. Es wird vermutet, daß die Schumann-Gesellschaft (Sitz Zwickau i. S.) das Werk einmal herausgeben wird. Kreisig.

Zur Besserung des Urheberschutzes.

Die in der „Interessengemeinschaft Deutscher Komponistenverbände" zusammengeschlossenen deutschen Komponisten (die Mitglieder der „Genossenschaft Deutscher Tonsetzer" und des „Bundes Deutscher Komponisten") haben nach eingehender Aussprache über den Entwurf zu einem neuen Urheberrechtsgesetz am 5. November in der „Deutschen Gesellschaft" einstimmig die folgende Resolution gefaßt:

Die deutschen Komponisten erwarten, daß der Charakter des deutschen Urheberrechtsgesetzes als Schutz für den Urheber und sein Werk erhalten bleibt, und daß das Gesetz im Sinne der Bestimmungen der Berner Übereinkunft unter Berücksichtigung der in Rom 1928 gefaßten Beschlüsse ausgebaut wird.

Die deutschen Komponisten erwarten weiter; daß ihre schöpferische Arbeit durch das neue Gesetz uneingeschränkten moralischen Schutz erhält, und daß ihnen die wirtschaftliche Nutznießung ihrer geistigen Arbeit uneingeschränkt und nach dem Grundsatz der Vertragsfreiheit ermöglicht wird.

Aus diesen Gründen beantragen die deutschen Komponisten vor allen Dingen:

1. einen Ausbau der Vorschriften über die berechtigten persönlichen Interessen der Urheber am Werk (Vorrang der persönlichen Interessen vor den Werknutzungsrechten, Schutz des Werkes gegen Entstellung auch nach Beendigung der Schutzfrist usw.),
2. Einführung der 50jährigen Schutzfrist,
3. Ausreichenden und eindeutigen Schutz der Melodie,
4. Beibehaltung der im Entwurf vorgesehenen Rechte an der Wiedergabe jeder Art mechanischer Musik unter Fortlassung der im Entwurf vorgeschlagenen gesetzlichen oder Zwangslizenz,
5. Einschränkung der freien Werknutzungsrechte.

Die deutschen Komponisten protestieren in diesem Zusammenhang gegen das Vorgehen mancher Kreise, die im Interesse ihrer geschäftlichen Unternehmungen die moralischen und wirtschaftlichen Rechte der schaffenden Künstler zu schmälern versuchen. Es ist für die deutschen Komponisten unerträglich, daß sie schlechter gestellt sind als die schaffenden Künstler anderer Länder. Die Selbstachtung des deutschen Volkes verlangt, daß der deutsche schaffende Künstler gleichberechtigt neben allen anderen schaffenden Künstlern der Welt steht und nicht unter falschen Vorwänden von denen ausgenutzt wird, die zu ihrem eigenen Vorteil seine Arbeit gebrauchen.

Verwahrung gegen Wagner-Verhöhnung.

Der kürzlich in Berlin uraufgeführte Gitta Alpar-Film „Die oder keine" bringt u. a. eine Gaukler-Szene am Hofe eines exotischen Staates. Feuerfresser und Schwertschlucker zeigen hierbei ihre Künste. Zur musikalischen Untermalung ertönt, als der eine Gaukler Flammen speit, das Feuerzauber-Motiv aus der Walküre, und während das Schwert im Rachen eines

anderen Jahrmarktskünstlers verschwindet, intoniert das Orchester Wagners Schwertmotiv. An einer anderen Stelle des Films wird ein von Gitta Alpar gesungenes Zitat aus dem Matrosenchor des Fliegenden Holländers mit einem langweiligen Schlager kontrapunktiert.

Gegen diese maß- und grenzenlose Wagnerverhöhnung erheben wir schärfsten Widerspruch, damit endlich einmal auch hier dem Kulturbolschewismus, der keinen Funken Achtung vor den geistig-seelischen Werten und Gütern des deutschen Volkes besitzt, ein „bis hierher und nicht weiter" entgegengesetzt werde.

Der Vorstand der Deutschen Richard Wagner-Gesellschaft.
E. V., Berlin.

gez. Otto Tröbes
Geschäftsführer

gez. Ernst Jenne, Landgerichtsrat
1. Vorsitzender

Zum Tode Gertrud Bindernagels.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Trauerfeier der Städtischen Oper Berlin. — Ein Aufruf an die Kunstwelt.

Nach Schluß der Abendvorstellung füllt sich der Riesenraum der Städtischen Oper abermals mit Besuchern. Nicht heiterem Kunstgenuß gilt die Zusammenkunft zu später Stunde — eine Abschiedsfeier ist es, die die Kunstwelt einer unserer größten Bühnensängerinnen widmet. Nacheinander treten die Dirigenten der Oper an das Pult: Ladwig, Breisach, Stiedry. Unter den Klängen der Mozartschen Trauermusik öffnet sich der Vorhang und zeigt das schwarzumflorte Bild der verstorbenen Künstlerin Gertrud Bindernagel auf dunklem Hintergrund inmitten lebendigen Grüns. Intendant Carl Ebert findet zu Herzen gehende Worte über den frühen Tod der Sängerin, über ihre letzten Tage, sein letztes Gespräch mit ihr nach dem „Maskenball" („Wenn Sie wüßten, in welcher Verfassung ich heute gespielt habe..."), ihre letzte künstlerische Äußerung auf der Bühne als Brünnhilde („Lachender Tod"). Er charakterisiert den Leidensweg des Künstlers im allgemeinen, seine Verbundenheit mit der Welt des Scheins. Eberts Schlußwort bleibt unvollendet, die Stimme versagt ihm. „Gib ihr Frieden, Herr!" bittet ein Solistenquartett der Oper aus dem Requiem von Verdi. Prof. Oskar Bie entwirft im Namen der Presse und des Publikums ein Bild ihres Werdeganges und ihrer künstlerischen Vollendung. Dann erklingt die Todesszene Siegfrieds aus der „Götterdämmerung" und nach den wuchtigen Klängen des Trauermarsches schließt sich leise der Vorhang. Lebendig aber bleibt uns allen die Erinnerung an diese große Meisterin des Gesanges.

*

Die Städtische Oper A.-G. bittet im Interesse der Hinterbliebenen von Frau Gertrud Bindernagel um Veröffentlichung folgenden Aufrufes:

Der tragische Tod der Kammersängerin Frau Gertrud Bindernagel hat ihr Kind und ihre Mutter in trostlosester Notlage zurückgelassen. Es muß schnell geholfen werden! Die Berliner Bevölkerung, die sich an der Kunst von Frau Bindernagel so oft erfreut hat, wird ihre Dankbarkeit am besten dadurch beweisen können, daß sie — ein Jeder nach seinem Können — beitragen, diese Not zu lindern. Es hat sich daher ein Komitee gebildet, das zu einer Spende für die Hinterbliebenen aufruft. Dem Komitee gehören an: Oberbürgermeister Dr. Sahm, Intendant Prof. Carl Ebert, Prof. Max v. Schillings, Prof. Dr. Felix M. Gatz, Hofprediger, und Oberpfarrer Richter-Reichhelm, Justizrat Werthauer, Frau Resi Oppenheimer. Spenden werden erbeten auf das Postscheckkonto Berlin Nr. 72000 oder auf die Deutsche Bank und Disconto-Gesellschaft Depositenkasse R 2, Charlottenburg, Bismarckstraße 68, auf das Konto „Intendant Ebert für Kind und Mutter von Gertrud Bindernagel". Ferner nehmen Einzahlungen an Zentrale der

Deutschen Bank und Disconto-Gesellschaft und sämtliche Depositenkassen der vorgenannten Bank. Ebenso können zur Weiterleitung Beträge dem Postscheckkonto Berlin Nr. 137306 der Deutschen Bank und Disconto-Gesellschaft überwiesen werden.

60 Jahre — ein Jubiläum der Staatl. Hochschule für Musik in Weimar.

Von E. A. Molnar, Weimar.

In Ergänzung des Berichtes über das 60jährige Bestehen der Staatl. Hochschule für Musik in Weimar im Septemberheft geben wir gern einem Wunsche aus Leserkreisen statt und teilen mit, daß der Nachfolger des ersten Direktors und Gründers Carl Müller-Hartung, ein zielbewußter, energischer Führer Erich Wolf Degner wurde. Selbst einst Schüler und Lehrer an der Anstalt hat er in hervorragender Arbeit — er war der geborene Erzieher zur Musik — ohne große Worte zu machen, still und stetig den Wirkungskreis seiner Musikschule erweitert und befestigt. Seinem Schülerkreis gehörten an: Sigmund von Hausegger, Roderich von Mojsisovics, Domkapellmeister Weiß-Ostborn und Arno Landmann sowie eine ganze Reihe heute noch lebender führender Persönlichkeiten im Musikleben Deutschlands.

1908 starben beide, Müller-Hartung und Degner. Der Direktor des Städt. Konservatoriums in Nürnberg, Carl Rorich (seit 1914), welcher 1892 als junger Lehrer in die Anstalt eintrat, führte bis zum 15. Januar 1909 und ist in Weimar noch in guter Erinnerung. Seinen Platz nahm von 1909—1916 Waldemar Edler v. Baußnern ein, dessen Persönlichkeit in diesen Blättern zur Genüge erwähnt wurde. Seit 1. Mai 1916 steht Prof. Bruno Hinze-Reinhold an der Spitze eines erheblich erweiterten Lehrkörpers, die Schäden der unseligen Kriegsjahre heilend, der alten Aufgabe gemäß ein leistungsfähiges Orchester und in allen Zweigen musikalischer Arbeit gediegene, strebsame Musiker heranbildend.

Konservatorien als Preisdrücker.

Bereits vor einigen Wochen wurde an dieser Stelle von einem altberühmten Konservatorium gemeldet, wie es Instrumental-Unterricht an Jugendliche zu einem Monatshonorar — es war wohl 8 M. — erteilt und so sich an Preisunterbietung beteiligt und damit die Lage der Privatmusiklehrer noch mehr verschlechtert. Es gibt aber Anstalten, die das noch besser können. Das Thüringer Konservatorium in Erfurt (Direktor: Walter Hansmann) gibt in Blättern und durch gedruckte Werbeflugblätter, die in Organisationen verteilt wurden, bekannt, daß es zu einem Preis von monatlich 4 M. an Einzelunterricht in allen Instrumenten erteilt durch staatlich geprüfte und anerkannte Lehrkräfte. Mehr kann man freilich nicht verlangen. Erst wird auf Betreiben des Deutschen Konservatoriums-Direktoren-Verbandes die fakultative staatliche Musiklehrerprüfung eingeführt, die längst obligatorisch geworden wäre, wenn es nach seinen Wünschen gegangen wäre, natürlich nur im Interesse einer Volks-Musik-Kultur, keineswegs etwa aus Eigeninteresse wie: Gewinnung von Schülern, die die Musiklehrerprüfung ablegen wollen, und nun macht man den und vielleicht von ihnen ausgebildeten und schwer ringenden Privatmusiklehrern eine ganz verwerfliche Konkurrenz durch Preisunterbietung. In Erfurt selbst herrscht in der Privatmusiklehrerschaft helle Empörung über solches Geschäftsgebahren. Wie berichtet, sollen sich etwa 70 Schüler gemeldet haben, die den Privatmusiklehrern größtenteils verloren gehen. Man hat sich dort auch an den Hauptvorstand des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer gewandt, ebenso an den Provinzial-Landesverband in Magdeburg, von beiden ist bis jetzt keine Antwort erfolgt. Mindestens im ersten Verband spielen auch die Konservatoriums-Direktoren eine große Rolle. Die Angelegenheit wirkt sich nicht nur in Erfurt, sondern vielleicht auch im weitern Umkreis für die Privatmusiklehrer schädigend aus. Im Allgemeinen liegen die Preise von anerkannt tüchtigen Lehrern immer noch ein Beträchtliches über dem Monatshonorar des Thüringer Konservatoriums, wie leicht kann und wird es vor-

kommen, daß Eltern kommen und in Hinsicht darauf eine Herabsetzung des Honorars verlangen. Es gibt deren noch genug, die schon bei dem Namen „Konservatorium" in Ehrfurcht erschauern. Wie hat man damals bei der Neuordnung des Privatmusikunterrichts in Preußen durch Kestenberg in weiten Musiklehrerkreisen freudig zugestimmt! Viele standen aber auch zweifelnd abseits. Das Konservatorium als Preisdrücker hat man jedenfalls nicht erwartet. H. B.

Anekdoten um Busoni.

Als Wunderkind ließ sich der kleine Busoni öfters im Hause des Bankiers Todesco in Wien hören. Der Baron Todesco (von dem der berühmt gewordene Ausspruch stammt „Die Börse ist wie eine Lawine, mal geht sie rauf, mal geht sie runter") sprach während des Spiels ununterbrochen. Seine Gattin bedeutete ihm — bei einer piano-Stelle — zu schweigen. Darauf der Hausherr (mit erstaunter, ungedämpfter Stimme): „Wenn er laut spielt, hört mich doch niemand!"

Im Jahre 1904 erlebte Busoni in einer Instrumenten- und Musikalienhandlung in Chicago folgendes Stückchen. Eine Dame trat herein und betrachtete voll Interesse einige Liszt-Photographien an den Wänden. „Ich möchte bei diesem Herrn studieren" sagte sie, auf eins der Bilder deutend. Der Ladeninhaber entgegnete höflich: „Aber das ist Liszt, mein Fräulein!" — „Ja, ich habe seinen Namen schon gehört, er ist wohl der beste jetzt. Kann ich seine Adresse haben?" — „Es tut mir leid, Liszt ist schon 20 Jahre tot!" — Darauf bemerkte die Dame indigniert: „Warum machen Sie denn Reklame für ihn?!"
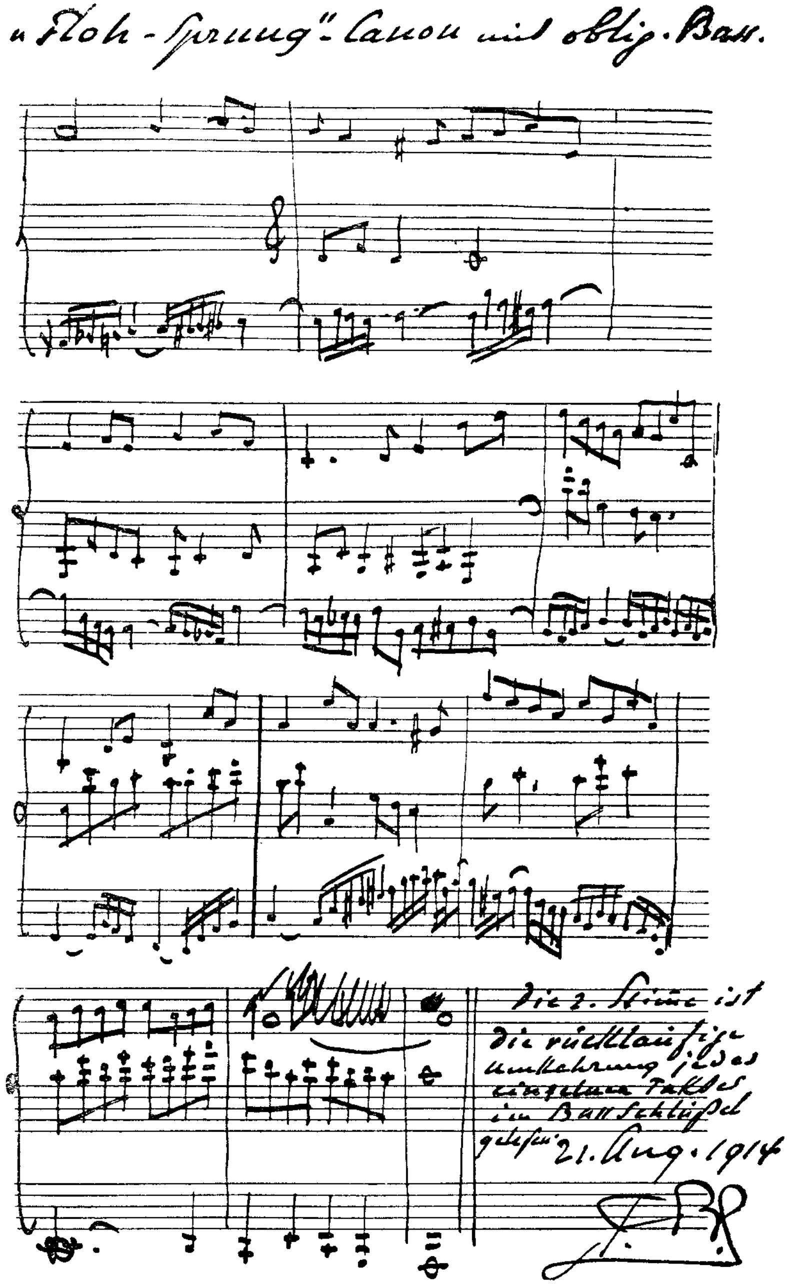
Busoni war ein begeisterter Verehrer César Francks. Während einer Tournée mit Sarasate (es war 1906, in Glasgow) kam die Rede auf den belgischen Meister, mit dem Sarasate persönlich bekannt gewesen war. Busoni hoffte, Interessantes zu erfahren. Doch Sarasate, der die ganze Welt durch die f-Löcher seiner Violine betrachtete, zuckte die Achseln. „C'était un très mauvais accompagnateur — il accompagnait très mal — on en fait un dieu!"

Als Busoni, der zuweilen Liszt ein wenig ähnlich sah 1910 in der Metropolitan Opera in New York ein Liszt-Recital gab — als nächstes Konzert war ein Mozart-Abend angezeigt — belauschte ein Freund im Publikum folgende Bemerkung. Die kunstsinnige Gattin wandte sich an ihren Gemahl: „Ich habe ihn sehr gern als Liszt, aber ich bin gespannt ihn als Mozart zu sehen — mit Perücke!"

Busonis Ruhm hatte sich in Amerika vornehmlich durch seine Bach-Bearbeitungen verbreitet. Als seine Frau in New York einem Negerkonzert beiwohnte, trat ein junger Neger in die Loge, der ihr vorgestellt wurde. Als er den Namen Busoni hörte, fragte er mit respektvollem Erstaunen: „Sind Sie Mrs. Bach-Busoni?"

Zwei amerikanische Musikenthusiasten, Vater und Tochter, fuhren aus der Provinz nach Chicago, um Busoni zu hören. Der Vater war beim Anblick des Programmes sehr enttäuscht, keine „Liszt-Nummer" zu finden. Die Tochter beruhigte ihn: „Er hat jetzt den Bach-Fimmel, verstehst du — aber wir werden genug Radau und Fingerfertigkeit für unser Geld bekommen."

Der Manager Hanson war 1910 in Minneapolis während der Pause eines Busoni-Konzertes Zeuge der Unterhaltung zweier Damen. Die eine betrachtete durch ihr Lorgnon die am Balkon angebrachten Medaillons großer Komponisten. Schließlich sagte sie: „Wer mögen diese Köpfe sein?" Die andere Dame belehrte sie: „Oh, das sind wahrscheinlich die Herren, die das Geld für den Saal gegeben haben."



Ungedruckter Kanon Busonis

Busoni-Konzert in dem schönen Empire-Saal zu Parma (1913). Ins Künstlerzimmer trat eine alte Dame mit Kapott-Hut und Schleifen daran, die den Meister fast umarmt hätte — sie erzählte, ihn als Kind gekannt zu haben, behauptete, eine Freundin seiner Mutter gewesen zu sein — — kurz, sie fühlte sich in jeder Weise familiär mit ihm. Ein Glockenzeichen er-

tönte; man nahm die Plätze ein. Die alte Dame in der ersten Reihe. Busoni, in vorzüglicher Laune, verneigte sich und setzte sich an den Flügel. Das Publikum war in festlicher Erwartung. Trotz des guten Willens der Zuhörer, eine andachtsvolle Stille zu bewahren, gab das neue Gestühl kurze dumpfe Geräusche von sich, die empfindlich störten und sogar mißdeutet werden konnten. Busoni hielt noch wartend die Hände über den Tasten. Da erhob sich die alte Dame, breitete wie entschuldigend die Arme aus und rief dem Künstler in vertraulich-begütigendem Tone zu: „Sono le sedie!" („Es sind die Sitze!") — Das Publikum brach in ein schallendes Gelächter aus und war nicht zu beruhigen; Busoni selbst konnte nicht an sich halten. Es dauerte minutenlang, ehe das Konzert seinen Anfang nehmen konnte.

Während des Krieges und in Zürich geschah es, daß Busoni bei Tisch versehentlich an den Fuß einer Dame zu stoßen glaubte. Er entschuldigte sich viele Male, ließ sich dann aber überzeugen, daß er der Dame keineswegs „zu nahe getreten" war. Lächelnd meinte er: „Da habe ich Tischbein mit Füßli verwechselt!" (Mitgeteilt von Friedrich Schnapp, Berlin.)

Musikalischer Kulturspiegel.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Die Kunstabteilung im Preußischen Kultusministerium wird nunmehr aufgelöst. Ist es für das deutsche und speziell preußische Musikleben ein Gewinn, ein Verlust? Wir durchforschen zu Informationszwecken den Blätterwald der reichshauptstädtischen Presse und machen dabei die amüsante, keineswegs unerwartete Feststellung, daß sämtliche Linksblätter ohne Ausnahme dem scheidenden Ministerialrat Kestenberg stille Tränen nachweinen, während die Rechtspresse diesen musikpolitischen Umschwung in Preußen ohne große Aufregung mit ruhiger Freude konstatiert. Es wäre ergötzlich, bei diesem Punkte etwas länger zu verweilen und nachzuweisen, wie die Nachteile der Kestenbergschen Musikpolitik zu Verdiensten umgebogen werden, wie derjenige musikalische Großverband, der am meisten von Kestenberg profitiert hat, unentwegt Bettelbriefe um die Erhaltung der Kunstabteilung an die Öffentlichkeit sendet, während er „inoffiziell" alle kunstpolitischen Beziehungen zu Kestenberg leugnet — doch genug. Es wäre zuviel Aufhebens um einer Bagatelle willen. Gewiß wäre es für die weitere Entwicklung der preußischen Musikkultur von Wert gewesen, wenn eine überparteilich-nationale Persönlichkeit die Stelle Kestenbergs eingenommen hätte, um mit starker Hand wieder aufzubauen, was in einem Jahrzehnt eingerissen wurde. Wenn aber unter den neugeschaffenen Verhältnissen die parteipolitische Tendenz in den Hintergrund tritt, so wird dies ein Gewinn für die Kunst. Eine zunächst abwartende Haltung ist die einzige Notwendigkeit.

Wenn uns wirklich eine Gesundung des allgemeinen Musiklebens beschieden sein sollte, so kann sie nicht durch Verordnungen und Erlasse erzwungen werden, sondern muß von den starken Kräften eines nationalen Volkes getragen werden. Daß doch die an leitender Stelle amtierenden Kulturpolitiker immer wieder vergessen, daß keine chirurgischen Eingriffe in den Volksorganismus irgendwelche praktische Bedeutung haben, solange die Seele selbst erkrankt ist und die Psyche des Volkes nach Heilung lechzt!

Und auch ohne ministerielle Verfügungen wird die Seele eines wirklich national geeinten Volkes von selbst dahin gelangen, undeutsche Fremdkörper abzustoßen und sich auf volkstümliche Eigenwerte zu besinnen. Als Symptome einer Rekonvaleszenz dürfen die von Dr. Tischer in der „Deutschen Musikzeitung" bereits festgestellten Erneuerungsbestrebungen der Kirchenmusik gelten. „Eine ethische Betonung des Kunstwerks, eine Ziel- und Wertungsänderung ist damit gegeben, das artistische Element etwas zurückgedrängt. Das allgemeine Ziel heißt also: der national orientierte, ethisch gerichtete Kulturträger; und in Anwendung auf die Musik heißt es: der handwerklich möglichst vollkommene, im Volkstum verankerte, seine Arbeit als Priestertum auffassende Künstler!"

Hierzu gehört weiter die sieghaft steigende Vorliebe für die Reinheit der Melodie. Lehrreich ist in diesem Zusammenhang eine Opernstatistik, die sich mit den deutschen Opernspielplänen der letzten dreißig Jahre befaßt. Man ist kaum überrascht, zu vernehmen, daß Auber, Lortzing und Weber wiederum die Bühne erobern, daß Meyerbeer, Gounod und St. Saëns an Boden verloren haben, daß Wagner seine Position behauptet, daß Mozart und Verdi im Vordergrunde stehen, daß Hans Pfitzners Stern (endlich!) in steiler Bewegung aufsteigt. Ähnliche Verhältnisse zeigen sich auf dem Gebiet des Konzertwesens. Die melodielosen, gefühlsleeren „Atonalen" sind auf der Flucht, deutsche Musik kehrt zurück, wenn auch die Reaktion auf die moderne Tonkunst heftigere Formen angenommen hat, als sich vorausahnen ließ. Der Kampf der reproduzierenden Künstler gegen die Tantième-Pflicht ist eine der nicht zu unterschätzenden Ursachen für den Rückgang moderner Musik jeglicher Art. Unlängst wurde ein Pianist, der in der Öffentlichkeit Beschwerde gegen die hohen Urheberrechtsgebühren erhoben hat, aus der „Genossenschaft Deutscher Tonsetzer" wegen „Schädigung des Ansehens der Genossenschaft" von der Mitgliederliste gestrichen. Ist das der geeignete Weg, um der guten, jungen deutschen Kunst Bahn zu brechen? Auch über die Verständigung zwischen den produzierenden und reproduzierenden Künstlern führt die Linie der Entwicklung in eine kulturgesegnetere Zukunft hinein.

Die Basis aller Erneuerungsversuche deutscher Musikkultur, der Ursprung aller musikalischer Neuschöpfungen, die sich von seelenloser Gehirnarbeit und internationaler Zersetzung zu neuen Werten hinwenden, ist und bleibt das deutsche Volkslied, das Walter Kühn-Königsberg zur Grundlage jedweder Musikerziehung ausersieht. Nicht „Neuromantik", „Neuklassik" oder „Neue Naivität" sind die Schlagworte der Zukunft, sondern „Neue Volkstümlichkeit", in der die Vorzüge aller anderen Schlagwort-Begriffe eingeschlossen sind. „Volkslied" — auch das heißt „Rückkehr zur Melodie", Rückkehr zu Urbekenntnissen der Volksseele. Wir begrüßen alle Möglichkeiten, die zu einer Regeneration des Volksliedes führen, wir achten auch die „Jugendbewegung" als Bundesgenossen, sofern sie wirklich ohne Vorurteile und Stilunterschiede zur Erweckung und Erhaltung des nationalen Liedgutes auf der Basis des absoluten Gesanges beiträgt. Mit diesen Gedanken und Wünschen gehen wir in eine neue Zukunft hinein, in der nicht mehr einzelne musikpolitische Machthaber die Fäden des musikkulturellen Gewebes einseitig knüpfen wie weiland in Preußen, in der vielmehr das deutsche Volk selbst das letzte, gewichtigste und entscheidendste Wort zu sprechen hat.

Buntes Allerlei.

W a g n e r s S p u r i n M a g d e b u r g. Man könnte es eine Anekdote nennen. Aber da es mir selbst vor einigen Tagen erst passierte, und ich mit meinem Kopf dafür bürgen kann, ist diese Anekdote sogar wahr. Bei meinen Pilgerfahrten kreuz und quer durch Magdeburg, überall hin, wo jemals ein bekannter oder unbekannter Komponist seinen Fuß gesetzt hatte, stieß ich auch auf ein schönes schlankes Haus am Breiten Weg, ein Haus, in dem, so heißt es, niemand anders als Richard Wagner in seiner Jugend-Blütezeit als Kapellmeister des Theaters in der Dreiengelstraße wohnte. Im vierten Stock habe ich irgendwo gelesen. Zunächst begnügte ich mich damit, ehrfürchtig erschauernd, das Haus von der anderen Seite der Straße zu betrachten, und an den Fingern die Stockwerke abzuzählen. Aber mehr als drei Stockwerke kamen nie zusammen. Um meinen Wissensdurst zu stillen und meinem wissenschaftlich-pedantischen Ehrgeiz zu frönen, faßte ich mir ein Herz und stieg etwas beklommen die engen Treppen empor, getragen von dem glückseligen Gefühl, auf den Pfaden des Genies zu schreiten. Irgendwo muß doch ein Ziel sein. Tatsächlich — mit dem dritten Stock war das Haus beendet. Und eh' ich mich's versah, stand jemand vor mir, nicht der Geist Wagners, sondern eine Frau, die unversehens aus der Wohnungstür getreten war und mich nach meinem Begehr fragte. Ganz verschüchtert trug ich meinen Wunsch vor. Es entspann sich folgender Dialog:

„Können Sie mir ſagen, ob in dieſem Stockwerk Richard Wagner gewohnt hat?"
„Wer?"
„Richard Wagner!"
„Nee —, vorne wohnen Weigelts, hinten wohnen Kuntzens! Wagner wohnt hier nich!"
Tür zu.

Geſchlagen wie ein betrogener Liebhaber kletterte ich die mühſelig erklommenen Treppen hinab. Als ich unten war und mich von meinem Schrecken erholt hatte, dachte ich bei mir, daß Popularität doch etwas Tragiſches iſt. — Und übrigens: Richard Wagner hat doch in dieſem Hauſe gewohnt. Dr. Erich Valentin.

Muſikberichte und kleinere Mitteilungen.

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Franz Schreker: „Der Schmied von Gent" (Berlin, 29. Okt. — Vgl. Berliner Muſikbericht).

Konzertwerke:

Igor Strawinſky: Duo für Violine u. Klavier (Berlin, 28. Okt.).
Serge Prokofieff: 5. Konzert f. Klav. u. Orch. (Berlin, 31. Okt.).
Karl Meiſter: „Pſalm 146" für Soli, gem. Ch., Orch. (Ludwigshafen).
Otto Böhme: Serenade f. 12 Blasinſtr., Pauke und Harfe.
Hans Luderer: Sonette der Luize Labé, und
Franz Mayerhoff: Elegie f. VC. u. Klavier (Chemnitz).
Walter Girnatis: Sonate f. Flöte und Klavier (Hamburg).
Hermann Lilge: Variationen f. Flöte u. Klav. (Roſtock).
Rich. Strauß: Suite aus „Schlagobers" (Leipzig).
Hans Schindler (Würzburg): Introduktion, Chaconne und Doppelfuge für Orgel (Berlin, 1. Nov.).
Max Steidel: „Rhapſodie" für Geige u. Orch. (Karlsruhe, Deutſche Urauff.).
Hugo Herrmann: Konzertmuſik für Streichorcheſter, Klavier u. 3 Pauken (Wiesbaden).
Werner Trenkner: Zweite Sinfonie (Weimar).
Max Höhne: Zwei ſinfoniſche Sätze f. Orcheſter (Stettin).
Hermann Grabner: Variationen u. Fuge über ein Thema von Bach (Leipzig).
Karl Hoyer: „Wie ſchön leucht' uns der Morgenſtern", Kanzone (Bremen).
Otto Siegl: „Konzert für Streicher" (Rundfunk Stuttgart, E. Kahn, 4. Nov.).
Otto Siegl: „Variationen über das Bereſina-Lied" für 2 Violinen u. Viola (Mitteldeutſcher Rundfunk, Leipzig, 18. Nov.).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Igor Markewitſch: „Ikarusflug", Ballett (Paris).
Heinrich Eckl: „Figaros Mündel", komiſche Oper (München, Anfang Dezember).
A. v. Zemlinſky: „Der Kreidekreis" nach Klabund (Berlin und zwei Provinzbühnen).

Konzertwerke:

Serge Prokofieff: „Vier Charaktere und eine Auflöſung", Orcheſterſuite (Berlin).
Kurt von Wolfurt: „Weihnachtsoratorium" (11. Dez., in München, Aachen und Magdeburg).
Hans Chemin-Petit: Sinfonietta mit Orgel (Dresden, Dez., unter Fritz Buſch).
Otto Siegl: „Streichquartett" op. 77 (Graf Kurz-Quartett, Wien, 15. Dez.).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN.

ANTON BRUCKNER-FEST IN WIEN.

19.—23. Oktober 1932.

Von Prof. Dr. Victor Junk, Wien.

Für die diesjährige feſtliche Tagung der Internationalen Bruckner-Geſellſchaft war die öſterreichiſche Hauptſtadt auserſehen, die dem öſterreichiſchen Genius zur eigentlichen künſtleriſchen Heimat geworden war, in der er das Glück, aber auch das Leid ſeines höchſten Schöpfertums erlebt hatte. Wie es dem Weſen unſerer Stadt entſpricht, trat neben der künſtleriſchen auch die menſchliche Note beſonders ſtark hervor: ſie äußerte ſich in Worten und Veranſtaltungen warmer Pietät nicht nur gegen den toten Meiſter, ſondern auch gegenüber ſeinen bedeutendſten Wiener Verkündern, Franz Schalk und Ferdinand Loewe.

Der künstlerische Gewinn dieser Festtage war für uns diesmal ein besonders reicher.

Gleich das Eröffnungskonzert, das unter der Leitung des als Brucknerdirigenten hochverdienten und seit langem tätigen GMD Leopold Reichwein stand, brachte eine beglückende Überraschung: in der Romantischen Sinfonie wurde das bisher nicht veröffentlichte Scherzo zum ersten Male gespielt. Es erhielt seinen Platz zwischen dem ersten und zweiten Satz, also vor dem Andante, nach dem dann, der gewöhnlichen Ordnung entsprechend, das bekannte „Jagd-Scherzo" gespielt wurde. Dieses „neue" Scherzo, das Bruckner bei der gegen 1880 unternommenen Umarbeitung der Sinfonie entfernt und durch eben das „Jagd-Scherzo" ersetzt hatte, steht mit diesem in keinerlei thematischem Zusammenhange, es sei denn, daß man die fallende Hornquint des ersten Themenrufes als Zugehörigkeitssymbol zur Sinfonie ansehen will; es ist eine völlig anders geartete Komposition, steht nicht in *B*, sondern in *Es*, der Haupttonart der Sinfonie, und ist charakterisiert durch ein beständiges Schwanken zwischen zwei- und dreiteiligem Rhythmus, ausgezeichnet durch überraschende Rückungen und eine packende Steigerung, durch einen bezeichnenden Wechsel von Dur und Moll, kurz: wir haben es mit einer prachtvollen, im Aufbau und Dimensionierung ganz eigenartigen und auch von den sonstigen Brucknerschen Scherzi abweichenden Komposition zu tun, die als eine wirkliche Bereicherung der Brucknerliteratur und nicht bloß als eine interessante Ausgrabung zu werten ist. Mit der Aufführung holte sich die Sinfonie, ihr Interpret und das Wiener Sinfonie-Orchester neue Triumphe.

Auch das Streichquintett, das wir am folgenden Abend durch Mitglieder des Rosé-Quartetts hörten, war durch einen fünften Satz erweitert, durch jenes „Intermezzo", das Bruckner später als selbständiges Stück herausnahm. Außerdem sang Frau Dora With von der Staatsoper in diesem Konzert das 1882 komponierte, stimmungsvolle und melodische „Ave Maria" zur Orgelbegleitung von Bruno Seidlhofer. Leider mußte infolge der Erkrankung des Domkapellmeisters Ferdinand Habel die geplante Aufführung der f-moll-Messe mit dem Te Deum im Stefansdom entfallen. Für die Leitung der e-moll-Messe beim sonntäglichen Hochamt zu St. Stefan sprang Kapellmeister Karl Luze mit gewohnter Verläßlichkeit ein.

Bei der Klosterneuburger Feier, von der gleich gesprochen werden soll, kamen Gelegenheitskompositionen des Meisters zu Gehör, die zwar nicht den überragenden Genius unsres letzten großen Sinfonikers verraten, bei denen jedoch bei aller Anspruchslosigkeit und Schlichtheit doch immer und immer wieder irgendwo, sei es durch harmonische Besonderheiten oder durch echt Brucknersche modulatorische Wendungen in der Kadenzierung die gewinnende Persönlichkeit des Meisters achtunggebietend hervortritt. Es waren dies drei Lieder, von Gretl Ballak gesungen, das Klavierstück „Erinnerung", von Karoline Hirsch gespielt und der Militärmarsch in *Es*, den die Klosterneuburger Stadtkapelle unter Leitung von Gustav Fischer erstmalig vorführte. Bei der Feier in der Stiftskirche zu Klosterneuburg sang der Wiener Lehrer a cappella-Chor unter der sicheren und fein nüancierenden Führung Hans Wagner-Schönkirchs zwei Brucknersche Männerchöre, „Angelus-Läuten", zu dem der Klosterneuburger Chorherr Prof. V. Ludwig einen neuen Text verfaßt hatte, und „Trösterin Musik". Prof. Vinzenz Goller hatte zum 112. Psalm Bruckners eine wirkungsvolle Bläserfanfare gesetzt.

Zu den eindrucksvollsten Aufführungen gehörte die des Requiems. Sie fand in der Burgkapelle statt, als Gedächtnisfeier für den überragend großen Brucknerdirigenten Franz Schalk, bei welcher der Generalabt des Stifts Klosterneuburg, Dr. Josef Kluger, unter großer geistlicher Assistenz das Pontifikalamt zelebrierte. Das den großen Meister vorausverkündende Jugendwerk, dessen Aufführung wir dem Staatsoperndirektor Clemens Krauß, dem Chor der Wiener Sängerknaben und der Staatsoper, sowie unseren Philharmonikern verdanken, übte als Kunstwerk an sich und in Verbindung mit dem pietätvollen Gedenken an Franz Schalk tiefe Wirkung.

Den glanzvollen Abschluß fand das Fest durch die Aufführung der IX. Sinfonie in Urfassung. Wieder stand Clemens Krauß an der Spitze der Philharmoniker. Und es wurde eine der weihevollsten Stunden für uns. Alle die kritischen Vergleichsversuche, auf die der Zuhörer sich nach den Blättermeldungen von der jetzt endlich bescherten Originalfassung mit den mehr oder minder deutlichen Vorwürfen gegen den Überarbeiter Ferdinand Loewe eingestellt haben mochte, traten zurück hinter der unbezwingbaren Gewalt, die von diesem „Schwanengesang" eines Genies ausgeht; freilich hörte man die Ausmerzung der Loewe'schen Retuschen hie und da deutlich heraus, schon im ersten Satz und dann namentlich im Scherzo. Doch hatte ich manchmal das Gefühl daß die liebevoll ausgleichende Hand Loewes vielleicht nicht so ganz zu unrecht am Werke war. Jedenfalls glaube ich sagen zu müssen, daß ich

damals bei der Uraufführung durch ein bescheidenes Orchester im Jahre 1903 unter Loewe selbst den Eindruck des Weltabgewandten, des künstlerischen „Abschiednehmens von dieser Welt", überhaupt des Gemilderten, Abgeklärten gegenüber dem Aufbegehrenden, Losgängerischen, das wir sonst in den Brucknerischen Sinfonien kennen, in der Loeweschen Fassung unmittelbarer empfunden habe, als diesmal durch die glanzvolle Vorführung des Originals durch die Philharmoniker unter Clemens Krauß, ohne daß damit ein Werturteil pro oder kontra ausgesagt sein soll, weder in Bezug auf die beiden Fassungen, noch hinsichtlich der Wiedergabe. Es ist ja hier nicht am Platze, den Vergleich ins Einzelne zu verfolgen. Welche von den beiden Fassungen sich durchsetzen wird, wird die Zeit lehren. Eine Bemerkung aber sei mir gestattet: Wie auch immer das endgiltge Urteil ausfallen wird, das Eine steht fest, daß Loewes Überarbeitung es nicht verdient hat, in den nicht gerade sehr geschickt stilisierten und wenig zartfühlenden Notizen der Presse so hingestellt zu werden, als hätte sich Loewe an dem ihm anvertrauten Werk vergriffen, es entstellt oder gar verfälscht. Davon kann keine Rede sein: Loewe hatte sich bei seiner Arbeit von gründlicher Sachkenntnis und lauterster Pietät leiten lassen, und wer die Geschichte der Entstehung der Brucknerschen Sinfonien kennt, der weiß, daß der Meister selbst seine Adepten Schalk und Loewe an der instrumentalen Redigierung für die Druckvorlage teilnehmen ließ, ihnen die instrumentale „Auffütterung", wie das Franz Schalk genannt hat, gestattet und übertragen hat, und daß z. B. der grandiose Bläserchoral am Schlusse der Fünften, den niemand wird missen wollen, von Franz Schalk gesetzt ist. Über das Kapitel „Loewe als Überarbeiter" also sind die Akten noch nicht geschlossen. Und drum heißt's vorsichtig sein mit dem Verurteilen!

Die Huldigungen, die an das menschliche Erdenwallen des Genius anknüpften, fingen mit einer kleinen Feier im Wiener Stadtpark an, wo nach herzlichen Begrüßungsworten des Altmeisters Wilhelm Kienzl, der in seiner Eigenschaft als Wiener Ehrenvorsitzender der Gesellschaft sprach, von dieser und der Gesellschaft der Musikfreunde Kränze vor dem Denkmal Bruckners niedergelegt wurden. Auch des zweiten großen Wiener Brucknerinterpreten, Ferdinand Loewe, dessen ureigentliche Sendung es gewesen war, für den österreichischen Meister die schwierige und dornenübersäete Bahn zu brechen, wurde nicht vergessen: auch sein Grab auf dem Zentralfriedhof wurde durch einen Kranz geschmückt.

Prof. Dr. Robert Haas, der Leiter der Musikaliensammlung der Nationalbibliothek, dessen Hut die Brucknerschen Originalpartituren anvertraut sind, gab diese kostbaren Manuskripte den Festteilnehmern in einer besonderen Ausstellung zur Besichtigung frei. Bei der Fest- und Hauptversammlung der Internationalen Brucknergesellschaft, die im Sitzungssaal der niederösterreichischen Landesregierung stattfand, sprach in eindrucksvollen Worten Hofrat Rudolf Holzer Gedenkworte „In memoriam Franz Schalk"; die Festrede hielt dann Professor Dr. Fritz Grüninger aus Weinheim, der Vorsitzende des Badischen Brucknerbundes, über „Anton Bruckner und unsere Zeit".

Den Mittelpunkt all dieser Feiern dankbaren Gedenkens, und wohl auch den Höhepunkt des Festes bildete das, was anläßlich eines Ausflugs nach dem benachbarten Stift Klosterneuburg an Kundgebungen der Verehrung und des Verstehens für den großen Meister geschah. Hier, bei den kunstliebenden Augustiner-Chorherren hatte Bruckner während seiner Wiener Jahre die geistige und ethische Sphäre gefunden, die er seit dem Scheiden von St. Florian vermißte, hier genoß er freudig und dankbar die vertrauensvolle Bewunderung, die ihm die Stiftsgeistlichen, allen voran der jetzige Prälat des Stiftes, Dr. Kluger, entgegenbrachten, und hier saß er regelmäßig an der Stiftsorgel, um den Gottesdienst zu begleiten und dann nachher seine glänzenden Improvisationen auszuführen. Es war darum ein schöner Gedanke, eine solche Improvisation über Brucknersche Themen auch bei diesem Fest durch seinen Nachfolger im Organistenamt, den Wiener Domorganisten Karl Walter an derselben Stelle hören zu lassen, durch einen Künstler, zu dessen Vorzügen eben auch die seltene Gabe des freien Improvisierens, einer bewundernswerten künstlerischen Augenblicksgestaltung, gegeben ist. Man konnte sich im Geiste den alten Meister oben an der Orgel vorstellen, als man in Walters edlem Spiel Variationen über das erste Kyriethema der f-moll Messe, sodann eine Art Kurzfuge, wie Bruckner sie selber liebte, hörte, und die weihevolle Stunde ausklang in die seraphischen Themen des „Benedictus". Prälat Dr. Kluger, der schon in der Stiftskirche die, auf persönlicher Berührung mit dem toten Meister fußende Begrüßungsansprache gehalten hatte, verstand es auch dann, beim geselligen Nachklingen des Festes im Stiftskeller, den Teilnehmern all die Herzlichkeit, mit der sie zu Bruckner nach Wien gekommen waren, zurückzugeben im Namen dieses begnadeten Österreich, das den erwünschten Anlaß wahrgenommen hatte, einen seiner größten Söhne zu feiern.

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. In den Gewandhauskonzerten ging's bis dahin — die ersten drei Konzerte — hinsichtlich der Neuaufführungen ganz lebhaft zu. Im ersten Konzert gab es die Uraufführung von „Schlagobers", einer heiteren Wiener Tanz-Suite (op. 70) von R. Strauß. Die Sache ist achtsätzig, trägt Überschriften, will dem Titel entsprechend genommen sein, ist dazu aber etwas zu ausführlich geraten, weil nun einmal aus langgestreckter Bühnenmusik keine konzentrierte, reine Instrumentalmusik gemacht werden kann, was in diesem Fall bedauerlich bleibt im Hinblick auf das viele Geistvolle — besonders der erste Satz — und auch wirklich Humorvolle. Im zweiten Konzert kam's dann zu ausgesprochener Instrumentalmusik, zur Aufführung von H. Grabners Variationen und Fuge über ein Thema von Bach (G-dur-Menuett aus dem Anna Magdalenen-Notenbuch) op. 14, einem vor etwa acht Jahren geschriebenen, umfangreichen Werk. Erwägt man, wieviel unmögliches und längst begrabenes Zeug in dieser Zeit die Konzertsäle behelligt hat, findet sich hier aber einem, wenn vielleicht auch nicht überall ganz geglückten, als Ganzem aber doch außergewöhnlichem Werk gegenübergestellt, so wird wieder einmal offenkundig, daß es in unserm Musikleben doch auf ganz anderes ankommt als auf die Sache selbst. Mit Reger hat das Werk wenig mehr zu tun, teilweise aber auch nicht mehr mit Variationen, sofern Grabner mit motivischem und freiem Material große Sätze baut, die, wie das famose Scherzo mit einem Trio, in einer Sinfonie stehen könnten. Ich kann, in aller Kürze, nur noch sagen, daß mich das Werk sowohl im Studium wie in der Aufführung überaus gefesselt hat, während die Hörer als Gesamtheit noch nicht überall wirklich mitgingen. Sollte dies aber ein schlechtes Zeichen sein?

Die dritte und glücklichste Neuheit betrifft P. Graeners soeben in Dresden aus der Taufe gehobene „Sinfonia breve" op. 96. Graener hat, einesteils durch Versenkung in die Musik Bachs sowie durch Erkenntnis seines eigentlichsten Wesens, instrumental einen Stil gefunden, der in jener Weise Meisterwerke gewährleistet, wie wir sie in früheren Zeiten mit einer geschlossenen Musikkultur auch von solchen Meistern finden, die zwar keine Bachs und Händels, aber doch Kerls sind und heute Hunderttausende erfreuen und erfrischen. Glücklich geprägte, von innerem Leben erfüllte Thematik, kraftvoll und doch ohne Pathetik, die Arbeit ganz dem entsprechend, Wollen und Können in harmonischer Vereinigung, voll natürlichsten Formtriebs und doch mit allerlei Unerwartetem in Erscheinung tretend, so ist gerade auch dieses neueste Werk, eine Sinfonie in drei gedrängten, knappen Sätzen, die von den Hörern in dankbarster Zustimmung aufgenommen wurde.

An sonstigen Werken boten die drei Konzerte Regers Beethoven-Variationen und die erste, dritte und achte Sinfonie von Brahms, Schumann und Beethoven, wobei auch diesesmal die „Rheinische", den ersten, etwas stumpfen Satz abgerechnet, am meisten fesselte, weil in ihr, wenn auch nur wie angedeutet, allerlei Zukunftträchtiges, Brahms sowohl wie — Bruckner, liegt. Bruno Walter, z. Zt. noch wirklich frisch, war durchaus in „Form" und verdient Dank vor allem durch die wirklich sorgsame Einstudierung der Neuheiten, der teilweise schwierigen und auch mit wirklicher Liebe gegebenen Grabnerschen Variationen obenan. Wie ganz anders damals die lediglich hingeworfenen Husaren-Variationen des Wiener Schmidt! Gehöre zu den ersten, die sorgsam vorbereitete Leistungen anzuerkennen vermögen, Schlamperei in einem ersten Konzertsaal ist mir aber in der Seele zuwider.

An Solisten sangen und spielten Lotte Lehmann, bezaubernd vor allem in immer wieder zauberisch wirkenden Orchesterliedern von Strauß, der junge Geiger Nathan Milstein (Tschaikowsky nebst Bach als Dreingabe), ein tonlich und technisch erstaunlicher Geiger, der mich schließlich aber doch ziemlich kalt ließ, sowie H. Münch-Holland, der d'Alberts Cellokonzert ebenso schön wie aber auch klein im Ton, vor allem aber ganz ohne Kühnheit spielte. Das Konzert muß man denn schon einmal früher von einem H. Becker gehört haben, um zu wissen, was in ihm steckt, ein Stück besten d'Alberts nämlich. — Von dem übrigen Konzertleben, das sich in lebhafteren Bahnen bewegt, als nach den Zeitumständen erwartet werden kann, ein andermal.

In der Oper ließen sich's die Zuhörer in den oft aufgeführten „Banditen" von Offenbach wohler sein, als ich verstehe, denn die Angelegenheit war für mich trotz der oft reizvollen Musik bei magerster und allzu absichtlich aufgefrischter Handlung reichlich langweilig. Zum Glücke begegnete aber auch die sorgsame, allerdings nicht überall den Kern treffende Neueinstudierung des „Wasserträgers" einer ziemlichen Teilnahme, was im größten Maßstab der Fall ist bei den neuinszenierten „Meistersingern", die ich aber noch nicht besuchen konnte. Immer und immer wieder ausverkaufte Häuser. Wenn von den Strahlen dieses Wunderwerks nur etwas mehr auf „Das Herz"

von Pfitzner gefallen wären, das seine hiesige Erstaufführung in einer getreuen, vom Komponisten selbst kontrollierten Wiedergabe erfuhr, und zwar unter der musikalischen Leitung von O. Braun und der szenischen von Hofmann. Ich würde mich an dem Text mit seinen romantischen Zaubereien nicht im mindesten stoßen, wenn er wirklich durchgearbeitet wäre und er das gäbe, was er zunächst verspricht, die Tragik eines Machtmenschen, der von dieser seiner Macht auch einen „unlegalen“ Gebrauch macht. Alle großen Machtmenschen sind diesem Athanasius verwandt, der aber nur allzubald unfrei, ein Geschobener wird. Das wirkt auch auf die Entfaltung der Musik zurück, über deren starke wie schwache Seiten hinreichend viel geschrieben worden ist. Die Aufführung stand hinsichtlich Sänger und Darsteller auf ganz beträchtlicher Höhe. — Die Deutsche Musikbühne bescherte als neues Werk „Hänsel und Gretel“ in einer gerade hinsichtlich Darstellung und Ausprägung des unheimlichen Elements mustergültigen Aufführung, bei der die Naivität gelegentlich etwas zu kurz kam.

Über den hiesigen Rundfunk möge regelmäßig wenigstens in aller Kürze berichtet werden. Er hat sich, und dies natürlich auch anderwärts, zunächst einmal überall dort eingeschoben, wo das gewöhnliche Musikleben Lücken läßt. Wie wichtig sind da z. B. die Veranstaltungen, den „künstlerischen Nachwuchs“ betreffend, geworden, und zwar deshalb, weil allem nach sehr sorgfältig gesiebt wird, so daß ich kaum einmal eine unreife, hingegen zahlreiche durchaus konzertreife Leistungen getroffen habe. Dieses Sieben ist gerade auch nach der Seite hin wichtig, daß ein angehender Künstler, der sich im Rundfunk vorgestellt, sich auf diese Auszeichnung wirklich berufen kann, zumal die Presse leider gerade von diesen Veranstaltungen wenig Notiz nimmt. Nicht minder wichtig sind einzelne, Komponisten gewidmete Veranstaltungen; wo hört man heute noch Lieder und Balladen Streichers oder Plüddemanns, oder selbst von R. Franz, und hier wird einem ein ganzer Strauß gereicht. Andererseits wurde Zilchers köstliches Volksliederspiel zweimal, bald nacheinander, geboten, und öfters möchte man von besonderen Werken Wiederholungen wünschen. Auch Graeners neues Werk, Theodor Storm-Musik, die auf eine kommende Hausmusik mit Gesang hinweist, konnte man hören, W. Niemann spielte als Neuestes sein fein geformtes „Aus einem alten Patrizierhaus“. Zum Wesentlichen gehört, daß die besseren Unterhaltungskonzerte eine starke Auffrischung durch allerlei passendes Zeitgenössisches erfahren, sei es von bekannten Komponisten, wie von Baußnern, Trapp u. a., wie aber auch von weniger bekannten, wie Kranz, R. Beck, Kormann, Möllendorf und Schaub, von dem ich Reizvolles hörte. Dann Komponistengruppen: hallische, leipziger, und auch steiermärkische, in der leider das Violinkonzert von Mojsisovics abgesagt werden mußte. Die Zahl der kleineren, vielfach der Volksmusik gewidmeten Chorkonzerte geht innerhalb einiger Monate in die Dutzende und wird hier mehr oder weniger der ganze Sendekreis einbezogen. Er ist auch gerade aus der „Provinz“ — eine solche gibt's, wo tüchtige Männer am Ruder sind, auf diesem Gebiet eigentlich nicht mehr — vieles Gute zu hören, auch von Kinderchören in besonderen Jugendkonzerten, wie denn das Kapitel Jugendmusik in jeder Beziehung sehr ausführlich ist. Aber auch Chorwerke sind glücklicherweise nicht allzu selten, eine wirklich erfreuende Aufführung von „Acis und Galathea“ verdankt man den Lichtschen Chören, eine dementsprechende von Bruchs „Glocke“ G. Wohlgemuth, einem Werk, das noch Vielen, wie ich mich überzeugen konnte, nahe steht, während mir die unleidlich breite Deklamation oft auf die Nerven geht. Auch Haydns Mariazeller Messe erklang. An unbekannten Opern waren Cimarosas geistvoller „Intendant in der Klemme“, Schuberts reizvolles Jugendwerk „Die Freunde von Salamanka“, Holsteins „Heideschlacht“, Händels „Rodelinda“ und ein allerdings nicht mehr zeitgemäßes Singspiel des Leipziger Komponisten Stadler, „Die Glücksritter“, zu hören, alles in der letzten Zeit. Von Wichtigkeit sind die Sonntags-Orgelstunden geworden. Was läßt sich da von vorzüglichen Orgelspielern, an denen Leipzig und Sachsen überhaupt so reich geworden ist, sowohl alter wie neuester Orgelmusik nicht alles hören! Der helle Klang der Röthaer Silbermannorgel, von Piersig gespielt, ist besonders beliebt geworden.

„Neue Musik“ ist wenig „gefragt“ und tritt heute sehr zurück. In den größeren Orchesterkonzerten, die unter der Leitung der voll auf ihrem Platz stehenden Dirigenten Blumer und Weber stehen, hört man etwa ganz Besonderes. Welch geistvolle Variationen hat R. Heger über ein Thema aus Verdis „Maskenball“ geschrieben, eins der fesselndsten Variationenwerke, die ich kenne. Die großen Wagnerkonzerte leitet L. Neubeck selbst, der hiefür die ganze, heute so seltene Wärme eines deutschen Musikers mitbringt. Auch einen reizvollen Humperdinck-Abend, mit des Meisters Sohn als Sprecher, verdanken wir ihm, bei Herausarbeitung der spezifisch Humperdinckischen, von Wagner doch sehr verschiedenen Sprache. Über Vieles gäbe es noch zu berichten, so die ziemlich zahlreichen Abende mit alter Kammermusik, ausgewählt und am Cembalo begleitet

von Dr. E. Latzko, über Schulorchester, Bläserveranstaltungen u. a. Soviel ist ja sicher, die musikalische Welt ist durch den Rundfunk in einer Weise bereichert worden, die, wird von früheren Verhältnissen ausgegangen, etwas Märchenhaftes hat. Denn wer könnte all die ihm gebotenen Schätze an bester, teilweise ganz unbekannter Musik bergen? A. H.

AUGSBURG. (Alkestis.) Das Augsburger Stadttheater brachte am 9. November die „Erstaufführung von Glucks „Alkestis" (sonst „Alceste" genannt) Erstaufführung mit gewissem Recht, nicht nur in Bezug auf Augsburg, sondern auch für die deutsche Opernbühne, auf welcher das Werk seit undenklicher Zeit verschwunden war. Ich wenigstens habe mich seit meiner Berliner Kinderzeit vergeblich danach gesehnt, einer Zeit, in welcher dort noch lebhafte Erinnerungen an die Herrschaft Glucks auf der Alt-Berliner Bühne bestanden, der Ruhm der großen „Madam Milder" noch nachklang, und der damals etwa achtjährige Knabe an dem großartigen Apollotempel, den sein Großvater (K. Fr. Schinkel) als Dekoration für „Alceste" geschaffen, sich zuerst für den idealklassischen Stil begeisterte — das war also vor 76 Jahren! Und nun erscheint plötzlich, unerwartet, unverhofft, diese verschollene „Alceste" als „Alkestis" auf dem Spielplan des Augsburger Stadttheaters! Da mußte doch der alte Mann von Bayreuth nach Schwaben fahren, um den Traum seiner Jugend zuguterletzt doch noch erfüllt zu sehen. Wird er ihn erfüllt sehen können? Bange Frage, wenn in unserer heutigen Zeit solch ein strenges Werk des Altmeisters aus dem 18. Jahrhundert einem modernen Publikum zugemutet wird? Werden die Sänger, die heute „Tiefland" und morgen „Tosca" singen, den Stil Glucks in einigen Proben sich aneignen können? Wer wird sie darin belehren? — All diese Fragen dürfen verstummen, denn — gleich vorauf gesagt: diese „Alkestis" des 9. Nebelmonds 1932 war eine gute Aufführung und fand einen sehr starken Beifall. Der Eindruck der fast nur im Gefühl sich vollziehenden, in Arie und Chor sich ausdrückenden edlen Tragödie war ersichtlich tief und groß. Man kam mit den ersten Tönen in eine Weihestimmung und blieb bis zum Schluß in einer idealen Welt. Mein eigener Eindruck war, daß die Macht dieser Musik all ihre Ausführenden einfach in ihren Stil zwang. Wer es ernst nahm — und alle nahmen es ernst —, der konnte gar nicht davon los, der mußte im Banne des Erhabenen bleiben. Dies bewährte zunächst das tüchtige Orchester unter der dergestalt Maß und Belebtheit glücklich verbindenden Leitung des Kapellmeisters Ewald Lindemann. Dies bewährte vor allem der Chor, als eine prachtvoll ausgearbeitete Musterleistung seines sicherlich hochbegabten Dirigenten Dr. Karl Honpe, wobei ihn die Regie (Bruno Wille·) durch eine stilgerechte Behandlung der chorischen Gruppierung und Bewegung wirksam unterstützte. Aber was hätte dies alles der „Alceste" geholfen — ohne die Alkestis. Und die war da! Moje Forbach von der Berliner Staatsoper a. G. Eine künstlerische Erscheinung ganz großen Stils. Wer will gespitzten Ohres den jugendlichen Vollglanz einiger hoher Töne vermissen bei einer solchen idealen Harmonie stark beseelten Gesangsausdruckes und klassisch edler Linie des Spieles? Die Gattin, die Mutter, die Fürstin, die Heldin, die Griechin der Sage waren in dieser Alkestis dramatisch lebendige Person geworden. Verschwanden nun etwa neben ihrer Größe die anderen Gestalten? Nicht doch! Mit gleichem Ernst und Eifer erfüllte die Begabung eines jeden seine Aufgabe, hervorzuheben der gesanglic' und darstellerisch wirksame Admet des Herrn Thomas Sachter und der helle lyrische Tenor des sehr ansprechenden Vertrauten Euandros, des Herrn Philipp Schmid. Die Stimmen gaben sich in den getragenen Tönen des hehren Stiles so voll aus, daß ich unwillkürlich an das schöne Goethewort bei der Theaterbeschwörung der Helena denken mußte: „Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt, ich glaube gar, der ganze Tempel singt." Vom ganzen Tempel war freilich nichts zu sehen, denn sehr sinnig und geschmackvoll hatte die szenische Regie in dieser mythischen Sphäre sich mit einer maßvollen Andeutung der Wirklichkeit begnügt, wodurch die Gefahr des Kleinlichen, Kitschigen glücklich vermieden worden war. Der ganze Hintergrund der Szene blieb andauernd in ein geheimnisvolles Dunkel gehüllt, was man recht wohl auf die unendliche Nacht des immer hereindrohenden Orkus deuten konnte. Warum aber wurde diese andeutende Weise nicht auch am Schlusse der gnadenspendenden Gottheit, Apollo, zuteil? In der Bearbeitung nach Hermann Abert ist nämlich der Herakles gestrichen (in meiner Kinderzeit wurde mir das Herauftragen der Alceste auf Herakles Armen aus dem Orkus als Gipfel des Ganzen geschildert!); hier war auch der Schluß der Handlung ganz ins Innerliche verlegt: Apollo wird durch das Opfer der Gattin, den Jammer des Gatten so gerührt, daß er sie ihm wiederschenkt. Dem Sonnengott ist eine weibliche Stimme gegeben.[1] Gut, aber mußte er darum im kurzen Ballettröckchen erscheinen? Der deus ex machina bleibt eine bedenkliche Figur; konnte die

[1] In der Pariser Partitur von 1776 singt er Baß

gnädige Lichtmacht nicht wie ein ſieghafter Sonnenaufgang aus der Nacht erſtrahlen, während die göttliche Stimme unſichtbar erklang? Das Hineinplatzen des Rokoko in die ſo ſtreng geſtaltete Antike wirkte etwas grotesk. Aber das große Publikum ließ ſich durch das kurze Röckchen der Apollina nicht ſtören in der ſtarken Ergriffenheit von der Größe und Wucht des Werkes, die ſich in lebhaftem Beifall und endloſen Hervorrufen hocherfreulich äußerte. Ich aber habe nun doch noch die „Alceſte" erlebt und behalte davon für den Reſt meines Lebens eine ſchöne Erinnerung. Dank Augsburg! Hans v. Wolzogen-Bayreuth.

CHEMNITZ. Der älteſte Chemnitzer Männerchor, der Bürgergeſangverein, konnte im Oktober auf ſein 100jähriges Beſtehen zurückblicken. Er feierte es außer mit einem Feſtgottesdienſt und Feſtaktus mit einem Konzert, in dem nur Ur- und Erſtaufführungen zu Gehör kamen. Beſonders feſſelten die Männerchorkantate „Lobet den Herren" von Othegraven, das „Lied des Glöckners" von Kaun, die „Suite für Männerchor und Streichorcheſter" von Wickenhauſer, Otto Siegls „Feſtlicher Hymnus", ſowie unbegleitete Chöre von Kaun, Paul Wagner und Paul Geilsdorf, dem verdienſtvollen Chormeiſter des Vereins. Er gab auch dem Feſtaktus durch die Uraufführung eines Satzes aus ſeinem neuen Tedeum beſondere Weihe. E. P.

ERFURT. Wenn man die Situation in dem engeren Muſikkreiſe, der unſerem Berichte zugrunde liegt, ſichtbar machen will, muß man leider immer wieder auf den Kampf der „Neutöner" gegen die alte organiſch gewachſene Muſik eingehen. Man erlebt jetzt genau dasſelbe, was uns die bildende Kunſt vor ein paar Jahren gebracht hat. Das Publikum lehnte damals inſtinktſicher die umſtürzleriſche Malerei ab, als die Herren Muſeumsdirektoren immer noch Einführungsvorträge hielten mit dem Motto: „Schwört endlich auf uns ſonſt blamiert ihr euch!" Das Publikum ſchwur nicht auf ſie und blamierte ſich weniger als die Herren Dozenten. — Die Muſikausübung hinkt ein paar Jahre nach. Aber es kommt nun auch in Erfurt, wie es kommen mußte. Noch immer verſuchte die in Künſtlerfragen maßgebliche „Konzertvereinigung" das Publikum zu den Atonalen (um eine geläufige, wenn auch nicht ſinngemäß einwandfreie Vokabel zu gebrauchen) zu erziehen. Mit dem Ergebnis, daß ſich nach relativ geduldiger Aufnahme neuer Konzertſtücke von Hindemith, Toch, Strawinſky, C. Beck, J. Fitelberg, Lopatnikoff — alle gleichmäßig konſtruiert und reizlos — die Empörung der Hörer in einer Flucht aus der „Konzertvereinigung" Luft machte. Sogar der Teil der Tagespreſſe, der bisher rückhaltlos alle Modernen, eben weil ſie modern waren, verteidigt und angehimmelt hatte, zeigte ſich verlegen und beſtürzt.

Mit ſolcher Diskreditierung zeitgenöſſiſcher Muſik iſt weder dem Publikum, noch den Künſtlern, noch ſonſt irgendwem gedient. Der Hörer identifiziert modern mit unverſtändlich, langweilig, quälend und rettet ſich zu den Klaſſikern oder zum ſüßen Kitſch der Operette. Und die Kunſt geht zum Teufel. Deshalb muß immer wieder betont werden: Wir brauchen das Neue, aber nicht das um jeden Preis Andere, ſondern das Geſunde, nicht das Chaotiſche, Kranke, ſondern das Starke und Lebendige. So bleibt hier nur feſtzuſtellen, daß parallel dem Fiasko der Moderne — in der Oper war es genau ſo! — die Pflege klaſſiſcher Muſik einherging und daß ſich Künſtler wie G. Kulenkampff, Em. Feuermann, L. Graveure, A. Buſch, R. Serkin, endlich das „Dresdener Streichquartett" mit klaſſiſchen Programmen ſtärkſte Erfolge holten. Schöne Eindrücke hinterließen Kammermuſikabende des Prox'ſchen und des Thüringer Konſervatoriums und des Salzmannſchen philharmoniſchen Orcheſtervereins.

Von den Opern, die uns das Ende der Spielzeit brachte, ſind als bemerkenswerte Erfolge Wolf-Ferraris „Neugierige Frauen" und Haydns „Apotheker" in der Hirſchfeldſchen Bearbeitung zu nennen. Dr. Becker.

GÖRLITZ. (Uraufführung eines ſzeniſchen Oratoriums.) Der Totenſonntag brachte unſerer Stadt die Uraufführung eines kühn angelegten Werkes, das in ſeiner ſtiliſtiſchen Eigenart berechtigtes Aufſehen erregte. Es handelt ſich um die dramatiſch-ſzeniſche Geſtaltung eines Oratoriums, das der Organiſt der hieſigen Peterskirche, Eberhard Wenzel, auf eine Dichtung von Wolfgang Vogt ſchrieb, die in Anlehnung an mittelalterliche Myſterienſpiele eine Art Jedermanndichtung bedeutet. Sie ſchildert nämlich das Ringen von Himmel und Hölle um die arme Seele, die ſich zunächſt trotzig gegen Gottes Gebot auflehnt, nach ihrem Ende auch den Teufeln der Hölle zum Opfer fällt, aber dann doch durch die Verkündigung des Auferſtandenen ſiegreich über die Hölle triumphiert. Die Bühnenaufteilung ſymboliſiert demgemäß die drei Stufen Hölle, Welt und Himmel, wobei die Darſtellung der Hölle lediglich der Tanzpantomime vorbehalten bleibt. Die Muſik findet ihren Schwerpunkt in den Chören, denen teils die Erzählerrolle des alten Oratoriums, teils die Mahnerrolle des griechiſchen Dramas zu-

fällt; hier finden sich Chorsätze von prägnanter Schönheit, die kunstvolle Imitation, strenge Polyphonie, choralartige und bisweilen kirchentonartliche Thematik und einen gemäßigt-modernen, aber durchaus selbständig-lebenskräftigen Satzstil miteinander vereinen. Das Orchester übt, bis auf den mehrfach wiederkehrenden Höllentanz, starke Zurückhaltung, erfreut aber gleichfalls durch die gediegene und klug geführte Zeichnung seiner zarten Linien, die auch hier mit knappen und wenigen Mitteln gelungen ist. Die Aufführung fand unter Leitung des Komponisten vor fast ausverkauftem Hause im hiesigen Stadttheater statt, dessen Reichtum an Beleuchtungsmöglichkeiten der bildlichen und symbolischen Darstellung zugute kam, und bedeutete mit Willy Hechler (in der Gestalt der armen Seele), Hans Bonneval (als Johannes) und Alberto Uzielli (als Petrus) einen vollen Erfolg für den Komponisten.

Dr. R.

HEILBRONN a. N. Der vergangene Winter brachte uns bis herein ins späte Frühjahr eine Fülle abwechslungsreicher und teilweise recht wertvoller Veranstaltungen.

Die Konzertgesellschaft bemüht sich stets, auswärtige Solisten von Rang hierher zu bringen. Wir hörten A. Merz-Tunner und bewunderten ihre durchs Technische nicht gehemmte Gestaltungskraft besonders in Liedern von Wolf und Braunfels. M. Pauer spielte mit der ihm eigenen sachlichen Größe und edlen Einfachheit, die besonders Beethoven zugute kam, bei Schubert jedoch fast zu zurückhaltend und unromantisch anmutete. Das Guarneri-Quartett (Karpilowski, Sternfeld, Kroyt, Lutz) zeigte sich wieder als erstaunlich homophoner Tonkörper sowohl was die Gleichartigkeit des Streicherklangs als die Einheitlichkeit des künstlerischen Wollens anlangt; der Vortrag des Debussy-Quartetts elektrisierte die Zuhörer! Das Wendling-Quartett (Wendling, Hubl, Nattem, Saal), ergänzt durch Kontrabaß (Uhlig), Klarinette (Dreisbach), Fagott (Bayer) und Horn (Bühl) brachte in vollendeter Weise Werke zu Gehör, denen man verhältnismäßig selten begegnet: das Klarinettenquintett op. 115 von Brahms und das Oktett op. 166 von Schubert. Wir empfanden diese Darbietung als einen der Höhepunkte des Konzertwinters und möchten als den andern den Violin- und Klavierabend von Adolf Busch und Rudolf Serkin bezeichnen, die neben zwei Sonaten für Violine und Klavier (Brahms op. 78 G-dur, Beethoven op. 30,3 G-dur) die Partita in E-dur von Bach für Violine allein und die Klaviersonate op. 82 Esdur von Haydn so spielten, daß der stürmische Jubel der begeisterten Zuhörer nicht enden wollte. In einem Sonderkonzert (teilweise mit eigenen Werken) führte Walter Rehberg den Janko-Flügel (Carl A. Pfeiffer, Stuttgart) vor, dessen Terrassenklaviatur er mit erstaunlicher Virtuosität beherrschte.

Außerhalb der Abonnementsveranstaltung der Konzertgesellschaft hörten wir den blendenden Geiger Vasa Prihoda, einen fabelhaften Könner, und den jungen Klavierspieler Kurt Lichdi (Stuttgart), einen Sohn unserer Stadt, der neben Schuberts A-dur-Sonate op. 120 Stücke von Rameau, Chopin (Sonate op. 58 h-moll), Bartok und Strawinsky mit glänzender Technik und leidenschaftlichem Ausdruck spielte.

Aus den zahlreichen Darbietungen der einheimischen Chorvereinigungen seien lobend hervorgehoben: zwei Aufführungen der „Matthäus-Passion“ von J. S. Bach durch den Singkranz (Leitung Dr. E. Müller; Solisten: E. Meyer, Halle, Tenor; H. Conzelmann, Stuttgart, und R. Eßlinger, Heilbronn, Baßpartien; M. Sindlinger, Heilbronn, Sopran; M. Rappoport, Frankfurt, Alt), eine solche der „Schöpfung“ von Haydn durch die Chorvereinigung Alt (Leitung MD Alt; Solisten: M. Sindlinger, Heilbronn, Sopran; Walter, Stuttgart, Tenor; Grimm, Stuttgart, Baß), eine Abendmusik des Bach-Chors (Leitung P. Roos) mit Chorkantaten von Bach und Buxtehude, am Bußtag, und des Chors von St. Kilian (Leitung A. Schäffer) am Totensonntag. — Der „Liederkranz“ (Leitung M. Zipperer) brachte an einem Abend interessante Werke von Courvoisier, Gál und Pestalozzi (teilweise als Uraufführungen!), an einem zweiten volkstümliche Chormusik (u. a. „Liederspiel“ op 61 von H. Hermann); der „Frohsinn“ (Leitung K. Walz) widmete ein Konzert dem Andenken Goethes.

Das Orchester des Stadttheaters feierte das dreißigjährige Dirigentenjubiläum seines Leiters H. Eschrich mit einer volkstümlichen Veranstaltung; in einer Morgenfeier wirkte W. Rehberg, Stuttgart (Klavierkonzerte von Weber, Liszt), mit.

Die neue Kammermusikvereinigung (M. Zipperer u. a.) trat mit dem Sextett op. 6 von L. Thuille und mit dem Horn-Trio op. 40 von Brahms in recht erfreulicher Weise zum erstenmal an die Öffentlichkeit.

Besondere Erwähnung verdienen die Orgelkonzerte von A. Schäffer auf der wiederhergestellten und erweiterten Walcker-Orgel in der Kilianskirche. Neben Orgelwerken aller bedeutenden Meister führt er zusammen mit hiesigen und auswärtigen Solisten (Violine: Fliege, Mößner,

Weizſäcker; Flöte: Rebmann, Weidinger; Sopran: Sindlinger, Stütz, Gerter; Baß: Ehrmann, Flötzer u. a.) kirchliche Werke aus alter und neuer Zeit in vorbildlicher Weiſe auf. Im Rahmen der „Orgelkonzerte" brachte A. Richard, der frühere verdienſtvolle Leiter des „Singkranzes", die Speyrer Domfeſt-Meſſe von J. Haas zu eindrucksvoller Wiedergabe. In einem beſonderen Abendkonzert in der Kilianskirche erlebten Werke von W. Scheiger (Tokkata op. 10 a und Introduktion und Fuge op. 10 b für Orgel; Kathedral-Meſſe) ihre Uraufführung; um die Meſſe, die an Chorklang und an ſelbſtändiger Stimmführung in melodiſcher und rhythmiſcher Hinſicht ſehr viel verlangt, nahm ſich ein freiwilliger Chor unter Leitung des einheimiſchen Komponiſten mit ſeltener Hingabe an, ſo daß eine gelungene Wiedergabe zuſtande kam und das intereſſante Werk ſehr ſtarke Eindrücke hinterlaſſen konnte.

Im Zuſammenhang mit der Arbeit der Volkshochſchule veranſtaltete A. Richard einen Joſeph-Haas-Abend, eine Weihnachtsmuſik, einen Goethe-Abend (Goetheſche Gedichte in der Vertonung verſchiedener Komponiſten, geſungen von M. Sindlinger), eine Haydn-Feier u. a.

Das Stadttheater brachte nur Operetten heraus („Im weißen Rößl" mehr als vierzigmal!), da aus wirtſchaftlichen Gründen die Oper nicht gehalten werden konnte; in der Nachſpielzeit erſt gelangte „Herr Walther von der Vogelweide", eine muſikaliſche Legende in 8 Bildern, Text und Muſik von W. Licht, einem unſrer Theaterkapellmeiſter, zur Uraufführung, die beim Publikum eine warme Aufnahme fand, von der Kritik zurückhaltend als „verheißungsvoller Anfang" gewertet wurde. Roos.

LIMBACH (Sa.). Man kann mit Recht ſagen, daß das Muſikleben unſerer Stadt im vergangenen Konzertjahre einzig und allein auf den Schultern der hieſigen Bachgeſellſchaft ruhte, die unter der Führung des Herrn Stadtkirchenmuſikdirektors Rudolf Levin ſich zu einer kulturellen Kampftruppe erſten Ranges emporgearbeitet hat. Im Herbſt des verfloſſenen Jahres brachte uns die Bachgeſellſchaft eine ganz prächtige Aufführung von Händels „Meſſias", die in nichts zu wünſchen übrig ließ. Orcheſter, Chor und die Soliſten, Frau E. Hirte, Halle (Sopran), Frau E. Hartig-Correns, Leipzig (Alt), Herr E. Fugel, Chemnitz (Tenor) und Herr K. Wichmann, Halle (Baß) waren von einer herrlichen Muſizierfreudigkeit beſeelt, die dem Werke eine glänzende Wiedergabe ſicherte. Im Januar dieſes Jahres bot die Bachgeſellſchaft einen Schubert-Abend, der Chöre, Lieder und Inſtrumentalwerke dieſes großen Meiſters brachte. Herr Karl Otto Zinnert, Dresden (Baß) zeigte eine feine, reife Leiſtung im Vortrag der ihm übertragenen Schubertlieder, der die Leiſtung des Streichquartetts der Dresdner Staatsoper wenig nachſtand. Bei dieſer Gelegenheit hatten wir auch wieder einmal die Freude, Herrn Rudolf Levin am Flügel zu hören. Der März brachte dann als Haydnfeier die Wiedergabe der „Jahreszeiten". Auch hier wieder eine abgerundete Leiſtung beachtlicher Höhe, die nur durch das völlige Verſagen des Tenor-Soliſten Hans Diener, Dresden, etwas beeinträchtigt wurde. Herr Karl Otto Zinnert, Dresden (Baß) und Frau Anny Quiſtorp, Leipzig (Sopran), ſchloſſen ſich den Leiſtungen von Chor und Orcheſter voll und ganz an. Als Orcheſter war ſtets die auf vierzig Mann verſtärkte „Städtiſche Kapelle" verpflichtet, die mit Liebe und Eifer glänzend muſizierte. Die Chorleiſtungen bewegten ſich ausnahmslos auf beſonderer Höhe, ſo daß man wohl das verfloſſene Konzertjahr als den bisherigen Höhepunkt ſeit Beſtehen der Bachgeſellſchaft bezeichnen kann.

Außerdem brachte die Bachgeſellſchaft auf kirchenmuſikaliſchem Gebiet im 43. Veſperjahrgang, der ſich würdig ſeinen Vorgängern anreihte, ſechs Veſpern, die ſämtlich auf hoher künſtleriſcher Stufe ſtanden. Die Veſpern waren ausgeſchmückt durch Darbietungen von Geſangsſoliſten und eine reiche Anzahl von Orgelwerken altklaſſiſcher und moderner Meiſter. An bedeutenden Choralſätzen ſeien hier nur genannt: fugierte Motette „Ein feſte Burg" von Haßler, 6ſtimmige Motette „Müde das Lebensboot" von W. Berger, 8ſtimmige Motette „Lobt Gott, ihr Chriſten" von A. Mendelsſohn, 6- und 8ſtimmige Motette aus dem Zyklus „Liebe" von P. Cornelius, 8ſtimm. deutſches „Magnifikat" von H. Schütz und 8ſtimmige Motette „Chriſtus humiliavit semet ipsum" von Dulichius. Die Leitung ſämtlicher Veranſtaltungen lag in den bewährten Händen Rudolf Levins, deſſen künſtleriſch hohe Begabung ſomit dem Muſikleben unſerer Stadt Herrliches gab. Den Leiter und ſeine wackere Sängerſchar in der Bachgeſellſchaft beſeelt ein herrlicher kultureller Kampfeswille, der uns trotz aller Not der Zeit herrliche Gaben aus dem Füllhorn der deutſchen Kultur beſchert.

V. Doſter.

MÜNCHEN. Eine ſchöne und lohnende Aufgabe war dem beginnenden Konzertwinter mit der Ehrung des 60jährigen Siegmund von Hausegger geworden. Die Lauterkeit ſeines menſchlichen Weſens und künſtleriſchen Strebens hat gleichermaßen aller Herzen gewonnen. Davon vermochten die feſtlichen Veranſtaltungen zu künden, die ſich zu einer regelrechten „Hausegger-

woche" zusammenschlossen. In dem eröffnenden Volkssymphoniekonzert der Münchener Philharmoniker dirigierte Adolf Mennerich das Variationenwerk „Aufklänge", Julius Patzak sang die „Lieder der Liebe" (Lenau) und die vereinigten Sängergaue München I und II sowie der Isar-Ilmgau feierten den Chorkomponisten Hausegger mit der Wiedergabe der von Ludwig Schießl geleiteten Männerchöre „Totenmarsch" und „Schlachtgesang". Die Akademie der Tonkunst ehrte ihren Präsidenten in einer Morgenfeier. Akademiedirektor H. W. von Waltershausen zeichnete das Bild der vielseitigen Persönlichkeit des Gefeierten in geistvoller Festrede, Paul Bender sang sieben Hauseggerlieder, das Szanto-Quartett spielte mit Bruckner und Beethoven wahlverwandte Musik, zu der Hausegger stets ein unmittelbarstes, sein eigenes künstlerisches Streben entscheidend bestimmendes Verhältnis besessen hat. Im 1. Abonnementskonzert des Konzertvereins dirigierte der Jubilar — wie wäre dies anders zu erwarten gewesen? — Bruckner und zwar in Erstaufführung die Ouverture in g-moll und die Symphonie in d-moll (sog. „Nullte"). Als Ausklang war Schuberts große C-dur Symphonie gewählt worden. Am vierten Abend stand Hans Knappertsbusch an der Spitze der Philharmoniker. Unter ihm erstanden die symphonische Dichtung „Wieland, der Schmied" und die „Natur-Symphonie" in hinreißender Deutung, der auch die überraschend matte Leistung des Münchener Lehrergesangvereins im Schlußchor keinen wesentlichen Abbruch tun konnte. Immerhin wäre in Anbetracht des festlichen Ereignisses, vor allem auch aus Rücksicht auf die Person des Gefeierten eine etwas sorgfältigere Vorbereitung am Platze gewesen!

Im 2. Symphoniekonzert brachte dann Hausegger die Uraufführung der „Symphonischen Rhapsodie" von Max Reger. Endgültiges und Abschließendes über das „opus 147" wird freilich erst gesagt werden können, wenn uns die Druckausgabe des von Florizel von Reuter bearbeiteten Werkes zu eingehendem Studium gelangen läßt. Doch sind gewiß auch die Eindrücke eines ersten unbefangenen Hörens nicht ohne Belang. Im ersten Satze, dem „Molto lento", umfängt uns der Bann echt regerischer Stimmung. Welche Schönheit und Klarheit der Linien, welch klassisch ebenmäßige Prägung. Dabei unverkennbar persönlichste Schriftzüge in der Harmonik und und den Farbenmischungen der Orchesterpalette. Im „Vivace" viel unbeschwerte, tänzerisch bewegte Musik, ein leichtes Liebesgeständnis an süddeutsche Walzerhaftigkeit. Nach der Überleitung zum Tempo primo die bei Reger zu erwartende Fuge, wobei allerdings nicht zu überhören ist, daß der Meister auf diesem Gebiete bedeutend Überzeugenderes geschaffen hat als hier. Der Schluß erschien uns als der schwächste Teil des Ganzen, wenn gleich die Vergrößerung des Themas im Blech zum mindesten äußerlich sehr effektvoll und als mächtige Steigerungswelle wirkt.

Der Münchener Bachverein erwarb sich das Verdienst, unter Leitung von Carl Orff, einem der besten Kenner jener Epoche, Stücke aus Opern von Agostino Steffano (3 Arien und Finale aus „Niobe") und Tommaso Traetta (Arie und Chor, Rezitativ und Arie aus „Antigone") wieder belebt zu haben. In taktvoller Weise war zur Knüpfung der Beziehungsfäden zu jener entfernten, aber prunkvollen und in blühender musikalischer Schöne prangenden Kunst ein Sprecher (Helmut Renar) beigegeben worden, außerdem projizierte man während der Wiedergabe Lichtbilder auf die Leinwand, um auch einen Begriff von der historischen Aufführungspraxis und der Theaterarchitektur des Barocks zu geben. Glucks „De profundis", ein selten gehörtes Chorwerk des Meisters, beschloß den Abend, der in Felicie Hüni-Mihascek eine musikalisch wie vortraglich gleich ideale Solistin gefunden hatte.

Nachdem die „Vereinigung für zeitgenössische Musik" leider ein Opfer der gegenwärtigen Verhältnisse geworden war, hat man nun durch die Gründung der „Neuen musikalischen Arbeitsgemeinschaft" die Lücke einigermaßen zu schließen versucht. Der intime und interne Charakter der Veranstaltungen kommt der beabsichtigten Pflege jeder Art von Kammermusik, alter wie neuer, sehr entgegen. Der erste Abend brachte ein Präludium für Blechbläser von Heinrich Schütz und dann die Erstaufführung des Streichquartetts von Conrad Beck, dessen Ausdrucksenergien in erster Linie seinem rhythmischen Fanatismus entbrechen. Letzterer übersprudelt zumeist noch den musikalischen Aufbau, in dem sich die Themen nur wenig entfalten, so daß man oft den Eindruck einer zerklüfteten Geröllwüste empfängt, über die die Stürme brausen. Den Ausklang des Abends bildete die Uraufführung des Kammeroratoriums „Adams Erschaffung" von Fritz Büchtger. Der Text ist schwer mit theosophischer Fracht beladen und verstrickt den Hörer in ein Allegoriengewirre. Kompositorisch scheint sich Büchtger zu größerer Klarheit und Disziplin durchzuringen, allerdings überwiegt noch immer ein intellektueller Einschlag den musikalischen Einfall.

Erfreulich war, das künstlerische Wachsen und Reifen des immer reibungsloser auf sich abgestimmten Raba-Quartetts zu erleben. Auch

hier gab es eine Erstaufführung, die „Phantasie und Doppelfuge" von Otto Miehler, talentvolle Musik, warm empfunden und gesund gestaltet. Dr. Wilhelm Zentner.

MÜNCHEN-GLADBACH. Der überall im Musikleben spürbare Abbau hat in unserer, von der Industrie-Krise besonders schwer betroffenen Stadt, eine Verkleinerung des Orchesters auf 27 Mann und eine zahlenmäßige Herabsetzung der Konzerte auf die Hälfte der ursprünglichen Veranstaltungen zur Folge gehabt. Aber auch diese wenigen Konzerte leiden unter mäßigem Besuch, wovon allerdings das erste Cäcilia-Konzert mit Liszts Legende von der Heiligen Elisabeth eine erfreuliche Ausnahme machte. Ein ausgezeichnetes Solistenensemble: Helene Fahrni-Köln, Eva Jürgens-Barmen, Ewald Kaldeweyer-Bochum und Hans May-Berlin unterstützten die ebenso vortrefflichen Leistungen des Chores und Orchesters unter Leitung von GMD. Gelbke. Regeren Zuspruch fast noch fand eine volkstümliche Wiederholung des Werkes, bei der junge größtenteils am hiesigen Konservatorium ausgebildete Kräfte erfolgreich wirkten: Hilde Pitz, Hilde Schopen, Gerta Jonas, Anton Deweth und B. Noack (Duisburg). Zwei liebenswerte Werke für Jugendchor und Orchester lernten wir in Joseph Haas' „Zum Lob der Musik" und Paul Büttners „Heut und Ewig" kennen, bei denen sich natürliche Schlichtheit des Ausdrucks mit glücklicher Erfindungsgabe paaren. Bei einer Veranstaltung des Konservatoriums fand Hindemiths Spiel für Kinder „Wir bauen eine Stadt", das der jugendlichen Darstellungsgabe alle Freiheiten läßt, rechten Anklang; die Einübung erfolgte mit Hilfe der Tonika-Do-Methode (Frau Elis. Albers).

An Orchesterwerken lernten wir eine kleine Nachtmusik für Streicher und Bläser von Hermann Erpf kennen, die in der großen Schlichtheit ihres thematischen und formalen Aufbaus und ihrer Instrumentensprache beschauliche Wirkung ausübt. Recht anspruchslos war auch eine festliche Musik im Marschtempo von Jan Brandt-Buys, die als Einleitungsnummer immerhin eine gewisse Eignung besitzt. Eine Ouvertüre von Joseph Joachim „Dem Andenken Kleists" tauchte als Ehrung seines 100. Geburtstages aus dem Beinahe-schon-Vergessensein wieder auf.

Ein Klavierkonzert in B-dur von Hermann Götz lernten wir kennen durch Dorothea Braus-Köln, die sich mit kultivierter Anschlagskunst und großem pianistischen Können für das echt romantische, in vielfarbigen Einfällen schillernde Werk einsetzte. Charlotte Sempell-M.-Gladbach verhalf 4 wirksamen Orchesterliedern von Karl Kämpf mit ihrer ungewöhnlichen Altstimme und ihrer tieferfühlten Vortragsweise zum Erfolg; gleichfalls gefiel eine hiesige Sopranistin, Frau Ida Schürmann-Herchet, mit dem stilvollen und musikalisch hochstehenden Vortrag der Bach-Kantate „Mein Herz schwimmt in Blut". In einem frisch gespielten Orgelkonzert in B-dur von Händel zeigte H. Josef Mertens von hier große Gewandtheit in der Behandlung des Instrumentes, und von Willy Stroß-Berlin hörten wir Mozarts 5. Violinkonzert in A-dur mit sauberer und durchsichtiger Technik vorgetragen.

Noch bedenklicher als das Schicksal des Konzertlebens schien sich anfänglich das des Theaters gestalten zu wollen, da die Stadt trotz des vorhandenen Orchesters keinerlei Geldaufwendungen für die Aufrechterhaltung verantworten zu können glaubte. Nach langwierigen Verhandlungen, die den Beginn der eigentlichen Spielzeit sehr verzögerten, hat sich unter dem rührigen Intendanten Fritz Kranz ein Genossenschaftstheater herausgebildet, zu dem die Stadt nur Sachleistungen (Orchester, Notenmaterial, Bühnenhäuser, Bühnenrequisiten), die einmal vorhanden sind, beisteuert, während der erforderliche Vermögensfundus teilweise aus Stiftungen interessierter Bürger und teilweise aus einer durch 12—15 Werbevorstellungen seitens der Mitgieder erworbenen Summe zustande kam. In die musikalische Leitung teilen sich der frühere Chorkapellmeister Josef Horbert und der frühere dritte Kapellmeister Matthias Hohnen, die beide den gesteigerten Anforderungen mit wachsenden Kräften gerecht werden. Unter Horbert erlebten wir „Rigoletto", „Margarethe", „Zar und Zimmermann" und „Fra Diavolo" als Aufführungen von recht ansehnlichem Niveau. Die Verpflichtung einer neuen Koloratursängerin, Lotte Grimm, die als Gilda, Zerline, Marie sehr gut gefallen konnte, bedeutete für unsere Bühne einen unbedingten Gewinn, ebenso wie die der ersten Operettensängerin Else Muffelli, die sowohl im „Letzten Walzer" und „Im Weißen Rößl" erfolgreich auftrat, als auch in der Großen Oper (als Margarethe) äußerst verwendungsfähig ist. Gastweise trat Charlotte Sempell als Maddalena im Rigoletto auf und zeigte auch auf der Bühne erstaunliche Spielgewandtheit. Als Spielleiter der Oper erfreut Hans Schmid, der seit Jahren hier erfolgreich arbeitete, stets durch neue Einfälle, die er den Möglichkeiten unserer Bühne trefflich anzupassen versteht. B.

MÜNSTER. Von Joh. Christ. Bach über Haydn und Reger führte das 3. Sinfoniekonzert der Stadt Münster mitten hinein in die zeitgenössische Moderne. In Joh. Christ. Bachs Sinfonie für Doppelorchester in D-dur tritt der zur Klassik hinüber-

führende Weg ſo deutlich in die Erſcheinung, daß einem manche bisher nur aus den Büchern erörterte Stilfragen plötzlich zum „hörenden Bewußtſein" werden. Aber nicht nur das, das Stück iſt auch von Maß und Schönheit des Klanges erfüllt. Daneben ſtand Haydns D-dur Nr. 7 in der Vollendung des von Joh. Chriſtian eingeſchlagenen Weges, einfach in ihrer Größe und groß in ihrer Einfachheit. Im 2. Teil des Konzertes führte Max Regers ſelten gehörte Luſtſpielouvertüre hinüber zum eigentlichen Ereignis des Abends, zu Paul Hindemiths Konzertmuſik für Solobratſche und größeres Kammerorcheſter 1930. Heute iſt der äußerliche Kampf um die zeitgenöſſiſche Moderne ſo gut wie fertig ausgetragen. So ſoll nur geſagt ſein, daß ſich der Komponiſt auch hier vor einer offenſichtlich ſehr intereſſierten Zuhörerſchaft mit ſeinem eigenen Werk einen vollen Erfolg erſpielte. Die aufgelockerte Beweglichkeit und Witzigkeit dieſer vitalen Muſik, die zudem von einem unerhörten Können getragen iſt, kann ja auch ihren Eindruck nicht verfehlen. Noch ſpielte Hindemith an dieſem Abend Vivaldis Konzert für die Viola d'amore; er war in dieſer Welt ſo gut zuhauſe wie in ſeiner eigenen. Zum Beſchluß erklang H. Wunſchs kleine Luſtſpielſuite op. 37. Selbſt wenn man bereit iſt, auf die parodiſtiſche Idee des Komponiſten einzugehen, ſo bleibt die Frage nach dem Sinn und der Berechtigung einer ſolchen Muſik noch immer offen. Auch das folgende Konzert brachte ein zeitgenöſſiſches Werk, das Klavierkonzert op. 26 von Max Trapp. Man lernte eine warme, ehrliche und ſaubere Muſik in ihm kennen, der der Komponiſt ein idealer Interpret war. Ebenfalls neu für Münſter erklang Giovanni Gabrielis Sinfonia sacra für 2 Bläſerchöre. Die erhabene Pracht dieſer weihevollen Klänge entrückte! Zwiſchendurch erklang Händels concerto grosso Nr. 7, und den Abſchluß gab Bruckners dritte. Beiden Konzerten war GMD Dr. Richard von Alpenburg ein geiſtiger und muſikaliſcher Führer der Art, die im Dienſte des Werkes und des Komponiſten aufgeht und die davon abſieht, die eigene Perſon über dieſe wichtigen Vorausſetzungen zu ſtellen. Das bewies ſo recht die ſpäter folgende Aufführung der Bach'ſchen h-moll Meſſe, bei der als glücklich gewählte Soliſten Giſela Derpſch, Margarete Part, Max Meili und Eduard Scherz die Arien und Duette betreuten; an der Orgel amtete Richard Greß. Die Chöre wurden von der über 200 Stimmen zählenden „Chorvereinigung Münſter" in geradezu erſtaunlicher Sicherheit und Ausdruckskraft bewältigt. Der ganzen Aufführung war Richard von Alpenburg mit größtem Verantwortungsbewußtſein und ſtiliſtiſcher Sorgfalt nachgegangen. Sie muß als der Höhepunkt des Konzertwinters gebucht werden. Als weiterer Gaſtdirigent in den Konzerten des Muſikvereins trat Dr. Wilh. Buſchkötter (vom weſtd. Rundfunk in Köln) auf den Plan. Seine Beethovenſche Eroica überzeugte ſtark; dem Rich. Strauß'ſchen „Don Juan" und noch mehr den Variationen und der Gigue (über ein Thema von Händel) von Georg Schumann gab er alle erdenkliche Sorgfalt, die auf erſtklaſſiges Proben Schlüſſe zuließ. Im letzten Muſikvereinskonzert dirigierte Otto Volkmann, Osnabrück. Er gab als Chorwerk das Brahms'ſche Requiem, mit Ria Ginſter und Johannes Willi als Soliſten; ferner ſang Ria Ginſter 2 Arien von Mozart mit Orcheſter. Brahms' Orcheſtervariationen über ein Thema von Haydn gaben Otto Volkmann Gelegenheit, erfreulich mit dem Orcheſter zu muſizieren. Der an dieſer Stelle ſchon öfter rühmlich erwähnte Lehrergeſangverein Münſter beſtritt mit ſeinem Chor eine ſtiliſtiſch bis ins Einzelne abgewogene Aufführung des Schützſchen Auferſtehungsoratoriums unter der ſuggeſtiven Leitung ſeines Dirigenten Dr. H. M. Sambeth. Soliſtiſch dabei tätig waren Margarete Patt, Hubert Kachel und Ewald Kaldeweier. Orgel und Cembalo hatten Franz Lammerding und Hilde Göhre inne. Die Geſellſchaft zur Pflege der Kammermuſik bot einen Klavierabend mit Wilhelm Kempff, an Streichquartetten konzertierten die „Koliſchs" und die „Wendlinge", beide in ihrer Art hervorragend und erneut ihren Ruf beſtätigend. Mit alter Kammermuſik auf Cembalo, Viola d'amore und Viola da gamba beſtritten Hilde Göhre, Werner Göhre und Philipp Waſowicz einen erfolgreichen Abend. Im Gegenſatz dazu boten „neue Kammermuſik" das Weſtfäl. Streichquartett (Fritz Frier, Werner Göhre, Kurt Platz, Max Renger) und Hans Heinicke vom Theater der Stadt Münſter, (Bariton), Paul Eberhard, (Klavier), Franz Müller (Kontrabaß). Auf dem Programm ſtanden Willi von Moellendorf, von deſſen Streichquintett das Andante quasi Adagio wohltuend ſchlicht und echt berührte, Siegfried Kuhn und Robert Kehldorfer. Von Soliſtenabenden verdient ganz beſonders der Erwähnung das Konzert der Sopraniſtin Hilde von Alpenburg (Goethe im Lied). Mit einer begnadeten Stimme ausgerüſtet, bot die Sängerin in warmer, natürlicher Herzlichkeit und in rein künſtleriſch geſanglicher Beziehung Hervorragendes. Mit ihr gleichgeſtimmt am Flügel muſizierte Richard von Alpenburg. Gelegentlich eines anderen Soliſtenkonzertes bot Erich Hammacher in ſeinen Begleitungen und in ſeinen Soli (Brahms' f-moll Sonate, Ludwig Webers Tonſätze) reife Kunſt. Sein früherer Schüler

Werner Grewe bewegte sich in seinem eigenen Klavierabend in der Bewältigung eines anspruchsvollen Programmes auf sichtlich ansteigender Bahn. Dem Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, Ortsgruppe Münster, ist ein Abend „Heitere Tonkunst" sehr positiv anzustreichen, und die „Westfälische Schule" für Musik (das städtische Konservatorium) nahm Haydns 200jährigen Geburtstag wahr, den Meister in ganz unbekannten Werken an zwei öffentlichen Abenden zu feiern. An Theateraufführungen sollen die Opern „Die Entführung", „La Traviata" (Dr. E. Lang) und „Königskinder" (A. Deutsch) Erwähnung finden.

Richard Greß.

PADERBORN. Den Ausklang der Konzertsaison bildeten zwei Konzerte volkstümlichen Charakters, damit jeder willige Hörer auf seine Kosten kommen sollte. In dem ersten wirkten der Musikvereins- und der Domchor, ferner die beiden hiesigen Militärkapellen und das „Collegium musicum" Duisburg mit. Das Andenken Haydns ehrte man durch zwei Chöre aus der „Schöpfung" und den „Jahreszeiten". Des weiteren bot man Schuberts h-moll Sinfonie. Wie H. Eccarius die „Unvollendete" dirigierte, berechtigte zu den schönsten Hoffnungen und bestätigte das in ihn gesetzte Vertrauen, so daß man ihn in der folgenden Sitzung des Musikvereins endgültig zum Leiter wählte. Als Solistin entledigte sich Edith Pfeifer-Köln im Mozartschen Klavier d-moll Konzert ihrer Aufgabe mit außerordentlichem Erfolge, was in dem gesteigerten Beifall der ausverkauften großen Schützenhalle zum Ausdruck kam. An derselben Stelle veranstaltete die Arbeitsgemeinschaft der Paderborner Männergesangvereine, in der vier Männerchöre zusammengeschlossen sind, unter ihrem Leiter, dem Unterzeichneten, einen volkstümlichen Liederabend mit Werken alter und zeitgenössischer Komponisten.

Max Steege.

WÜRZBURG. Als Intendant Eugen Keller im zweiten Jahre seiner Tätigkeit am Würzburger Stadttheater für das Spieljahr 1931/32 die Wiederaufnahme des Musikbetriebes mit Oper und Operette kleinen Stiles durchsetzte, durfte man starke Erwartungen hegen. Trotz des ernsten künstlerischen Einsatzes konnten nur Teilerfolge erzielt werden. Schuld trug vor allem die teilweise Personengleichheit von Sängern und Schauspielern, die unzulängliche Besetzung von Chor und Orchester. So lag das Positive des Gebotenen zunächst mehr in der reizvollen Auswahl der Stücke, in dem verantwortungsbewußten Gefühl für künstlerische Sauberkeit, mit dem gearbeitet wurde. In KM Rud. Wille und Regisseur Wilh. Kärner lernte man zwei umsichtige und erfahrene Sachwalter kennen. Stimmlich das Beste gab der Baßbuffo Jul. Welcker, neben dem Friedl Wilhelm mit zwar kleiner, aber von urwüchsigem Spieltalent getragener Stimme zu nennen ist. Auf Cimarosas, mit großem Brio heruntergespielte „Heimliche Ehe" folgten an einem Abend Puccinis „Der Mantel" und Rossinis „Signor Bruschino" in der Fassung Offenbachs (letztere durch Erfindung und Kunst der Ensemblesätze ungemein frisch wirkend). Humperdincks „Hänsel und Gretel" brachte schöne Einzelwirkungen. Endlich hörte man noch als reichsdeutsche Uraufführung an einem Puschkin-Abend Rimsky-Korssakows Pasticcio „Mozart und Salieri". In einigen knappen, dramatisch treffsicheren Szenen wird die nach Mozarts Tod verbreitete Meinung verarbeitet, Mozart sei durch das Gift seines Nebenbuhlers und Neiders Salieri hinweggerafft worden, wobei Salieri nicht als gemeiner Meuchelmörder gezeigt wird, sondern als vom Schicksal berufen, die Tonkunst vor einem jähen Sturz ins Nichts zu bewahren. Die Musik verzichtet offenbar bewußt auf hervorstechende Eigenart, sie gibt sich in klarem und durchsichtigem Fluß. An einigen Stellen sind Themen Mozarts und Salieris eingeflochten. Hervorzuheben sind die düstere Einleitungsarie des Salieri und ein breit ausgesponnenes, fugiertes Zwischenspiel. Der starke Erfolg bewies das Lebensrecht dieses Werkchens. — Eine Reihe von Operettenneuheiten brachten neben Unterhaltungsware auch manches anspruchsvollere, höhere Ansprüche befriedigende Werk.

Der Gewinn der wenigen Solistenabende war mager. Geradezu bedenklich, daß keine der ausgezeichneten einheimischen Kammermusikvereinigungen einen eigenen Abend wagte. Nur zwei Abende ungewöhnlicher Spannweite prägten sich der Erinnerung tief ein: der Klavierabend Herm. Zilchers zu Gunsten der Winterhilfe (Marg. Zilcher-Kiefekamp sang dazwischen mit dem Schiering-Quartett Zilchers „Marienliederzyklus") und der Beethoven-Abend des Elly Ney-Trios. So lag der Schwerpunkt ganz bei den Konzerten des Staatskonservatoriums, das im Bewußtsein seiner Verantwortlichkeit auch das zeitgenössische Schaffen gebührend berücksichtigte. — Das vierte Konzert vermittelte neben Beethovens Streichquartett op. 59 und Regers Klarinettenquintett op. 146 (Prof. Steinkamp, Schiering-Quartett) zwei Chorwerke: H. Herrmanns „Japansuite" und H. Zilchers „Chiemseeterzette". Das 5. Konzert brachte nach Th. Huber-Anderachs Tanzsuite „Carneval", die vom Komponisten geleitet durch ihre frische und natürliche Haltung sehr gefiel, Paul Hindemiths Bratschenkonzert op. 36 Nr. 4 und die Ouvertüre zu „Neues vom Tage", eben-

falls vom Komponisten — und zwar faszinierend — gespielt bezw. dirigiert. Daß Zilcher darauf die Nußknackersuite von Tschaikowsky folgen ließ, war m. E. reichlich merkwürdig. — Das 6. Konzert widmete man ganz Beethoven. Heinr. Knettel spielte in lichtvoller Auffassung das G-dur-Konzert mit prachtvoller virtuoser Entfaltung in den d'Albert-Cadenzen. Eine Steigerung brachte noch die Siebte unter Zilchers zusammengefaßter, frei aus dem Gedächtnis gestaltender Leitung. In einem etwas bunten Richard Wagner-Abend — 7. Konzert — hörte man u. a. das Finale aus dem 2. Akt Tannhäuser mit Hanna Gorina-Mainz (Sopran) und Jul. Poelzer-München (Tenor). An den Chören war die „Liedertafel" hervorragend beteiligt. Abschluß der Konzertreihe war Verdis „Requiem", jenes aus der ganzen Glut und Gläubigkeit südländischer Religiosität entströmte Bekenntnis. Die Vollendung, in der Zilcher die sieghafte Melodienfülle erstehen ließ, war im höchsten Grade bewunderungswürdig. Dem beglückenden Zusammenwirken von Chor und Orchester fügte sich ein mit berauschendem Wohlklang singendes Gesangsquartett ein: Marg. Zilcher-Kiesekamp (Sopran), A. Erler-Schnaudt-München (Alt), A. Kreuchauff-München (Tenor), R. Watzke-Berlin (Baß). — Zur 350-Jahrfeier der Universität Würzburg dirigierte Zilcher dann noch ein Festkonzert des Konservatoriumsorchesters. Erinnerungen an frohe Studententage weckte Alf. Stiers sinfonische Verarbeitung von Studentenweisen: „Alma Julia". Beethovens Fünfter folgte als Uraufführung „Deutscher Glaube" für gemischten Chor und Orchester op. 69 von Zilcher. Das hohe Ethos des Werkes, die Farbigkeit und Kraft der Tonsprache Zilchers weckten starken Widerhall.

Bert Friedel.

ZEITZ (Sa.). Der Konzertverein hatte auch im vergangenen Musikwinter wieder erstklassige Kräfte verpflichtet. Trotz der wirtschaftlichen Nöte der Zeit waren die Konzerte sehr gut besucht. Das 1. Konzert bestritt der Leipziger Thomanerchor, welcher in der hiesigen Michaeliskirche unter Leitung von Prof. Straube geradezu vollendet schön und mit tiefem Ausdruck geistliche Musik bot. Als Novität brachte er „Das Gebet des Herrn" von Arnold Mendelssohn op. 105 für 3 Chöre a cappella. Das Erhebendste des ganzen Abends aber war ohne Frage die Bachsche Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied". An der Orgel wirkte der tüchtige Leipziger Organist Karl Hoyer, der Bachsche Orgelwerke mustergültig spielte. — Mit ungeheurem Beifall überschüttet wurde Maria Baska, die in einem Liederabend ihre hochkultivierte Gesangskunst und ihr rassiges Temperament bewundern ließ. Das Budapester Streichquartett (Hauser, Roismann, Ipolyi, Schneider) spielte klangschön Ravel, Streichquartett in F-dur und Borodin in D-dur, besonders klar und künstlerisch vollendet aber Regers Es-dur-Quartett op. 109. Der letzte Abend brachte ein Konzert der Reußischen Landeskapelle Gera. Im Mittelpunkt stand Bruckners VII. in E-dur, die von Prof. Laber in tiefschürfender Weise interpretiert wurde. Der Solist des Abends Hans Bassermann, spielte in bekannter Vollendung Mendelssohns Violinkonzert. Die Städtischen Sinfoniekonzerte, die eine zwar reichhaltige, aber nicht immer gerade vorbildliche Spielfolge aufwiesen, boten zum Teil recht anerkennenswerte Leistungen. Im 2. Konzert brachte Lotte Pogge-Kassel das Mozartsche Klavierkonzert in A-dur mit Orchester und J. S. Bachs Orgelkonzert für Klavier allein technisch wie musikalisch klangschön zum Vortrag. Überhaupt konnte man an ihrer frischen und ungekünstelten Art zu musizieren seine Freude haben. Einen besonderen Reiz hatte das Konzert vor allem dadurch, daß der neugewählte 2. Kapellmeister, Rudolf Crienitz, sich zum 1. Mal dem Zeitzer Publikum vorstellte und einen äußerst günstigen Eindruck hinterließ. C. ist ein erfahrener, stilbewußter künstlerisch feinnerviger Stabführer, der durch sein starkes und temperamentvolles Musikertum das Orchester anzufeuern und mitzureißen versteht. Und so gelangen ihm die Akademische Festouvertüre von Brahms und Beethovens 1. Sinfonie in jeder Hinsicht einwandfrei. Wenn unter diesem impulsiven Leiter intensiv so weiter studiert wird, können die Leistungen des Orchesters, für eine Mittelstadt berechnet, erstklassig werden. Erwähnt soll hier noch werden, daß der Konzertmeister P. Golde in einem „Volkstümlichen Konzert" die A-dur Polonaise von Wieniawski ausgezeichnet zu Gehör brachte. Das letzte Sinfoniekonzert stand unter der Leitung des altbewährten Stadtmusikdirektors Ernst Voigt. Gespielt wurden Werke von Mozart (175. Geburtstag), Reger, Grieg und Weber. Als Solisten wirkten mit der hiesige Tonkünstler Rudolf Winter und seine Gattin Elisabeth Winter. Beide spielten zuerst das Konzert in Es-dur für 2 Klaviere (Köchel Verzeichnis Nr. 365) mit Orchester. Wenn sich bei diesen noch eine gewisse Unruhe im Spiel bemerkbar machte, manches noch etwas schulmäßig klang und auch das begleitende Orchester nicht straff genug spielte, so konnte man an der „Romanze und Variationen" von Grieg für zwei Klaviere ohne Orchester ungetrübten Genuß haben. Von den Chorkonzerten verdienen Erwähnung: die stimmungsvolle Totenfestmusik des „Gemischten Chores" (Solistin: Frau

Hartwig-Correns-Leipzig), eine wohlgelungene Aufführung der Jahreszeiten von Haydn durch die Singakademie (Leitung P. Kloß, Solisten Irmgard Genzel-Roehling, Hans Lißmann, Oskar Laßner-Leipzig). Recht anerkennenswerte Leistungen vollbrachten auch die hiesigen Männerchöre unter Mitwirkung guter Solisten (Kurt Wichmann-Halle, Walburga Stober-Dresden, Lieder zur Laute und Margarete Heyne, unsere einheimische Violinkünstlerin, welche ganz ausgezeichnet mit ausgereifter Technik und durchgeistigter Auffassung Brahms' Sonate A-dur op. 100 spielte). er.

ZITTAU-REICHENBERG i. B. An Stelle einzelner Jahresberichte ist wohl ein Überblick über mehrere Jahre aufschlußreicher, weil er ein Bild der Entwicklung gibt, die sich unter der Wirkung der ständig wachsenden wirtschaftlichen Not im Musikleben der Mittelstädte an der ostsächsischen Dreiländerecke in den Jahren von 1929 bis 1932 vollzogen hat.

Das Eigenleben Zittaus äußert sich im wesentlichen nur noch in Kirchenkonzerten des leistungsfähigen gemischten Chorgesangvereins „Orpheus" (Leiter Kirchenmusikdirektor Oskar Schneider), des Lehrergesangvereins (Prof. Hugo Wagner-Reichenberg), des „Volkschores" (Bernhard Seidmann), Lieder- und Motettenabenden der genannten Vereine und des „Arion" (Bernhard Arlt), zwei Sinfoniekonzerten des stark zusammengeschmolzenen Städtischen Orchesters (Rudolf Quast) und drei Abenden der neu gegründeten Kammermusikvereinigung (Streichquartett und Klavier). Mit fremden Kräften arbeitete der Konzertverein, dessen Tätigkeit durch eine früher ausreichende, zur Zeit aber unzulängliche wirtschaftliche Organisation und aus der Zeitnot erklärlichen, aber tiefbedauerlichen Abonnentenschwund sehr gehemmt wird.

Fleißige Probenarbeit und großes stimmliches und musikalisches Können offenbart immer wieder der „Orpheus". Er führte auf: Joseph Haas' „Deutsche Singmesse" (sein Standardwerk, dreimal in Oberlausitzer Nachbarstädten), Kurt Thomas' 137. Psalm, Arnold Mendelsohns „Gebet des Herrn" (der dritte Chor gestellt von Damen des „Arion" und Herren des Lehrergesangvereins), Karl Gerstbergers Motette nach Matthias Claudius, Max Regers Motette „Auferstanden", a cappella-Chöre von Karl Marx, Haydns „Schöpfung" (mit dem Städtischen Orchester). Er unterstützte den Kirchenchor zu St. Johannes in Oskar Schneiders Pfingstkantate, einem „Requiem" nach Hebbel (von demselben), Ernst Reinsteins Osterkantate über „Christ ist erstanden" und kirchlichen Festaufführungen im Hauptgottesdienst. Unter den mitwirkenden Dresdner und Zittauer Solisten verdient die aufstrebende, urmusikalische Zittauerin Annemarie Rauch (Sopran) besondere Anerkennung und Förderung. Der Lehrergesangverein brachte zweimal Julius Gatters „Lebenswandrer du!" in vorbildlicher Zusammenarbeit mit „Orpheus" und „Arion", unterstützt von der Dresdener Philharmonie, die beim zweiten Male zu Gunsten des Zittauer Theaterneubaus unentgeltlich mitwirkte. Das Gattersche Chorwerk weist nicht in die Zukunft, es verwendet die Stil- und Instrumentationsmittel der Nachromantik, ist aber so ehrlich und tief empfunden, daß man ihm, allen Neunmalklugen und Snobs zum Trotz, für die deutsche Mittelstadt in der Gegenwart unbedingt Lebenswert zusprechen muß. Der Verein führte weiter auf: H. Sachss' dreistimmige Männerchorsonate (mit Sopran, Laute und 4 Holzbläsern, einer nicht sehr glücklichen Zusammenstellung), Hugo Kauns Kantate „Vom deutschen Rhein" (mit Klavier), einen Liederzyklus von H. K. Schmid, Lieder von Othegraven und Buck und in den Weihnachtskonzerten entsprechende Lieder aus den wertvollen Sammlungen und in der Bearbeitung seines Dirigenten Prof. Wagner. Im letzten dieser Konzerte trat das Realgymnasialstreichorchester mit Torellis Weihnachtskonzert und einem Präludium mit Fuge seines Leiters Dr. Ernst Reinstein (mit Orgel, Klavier und Pauken) zum ersten Male vor die breite Öffentlichkeit. Derselbe Verein führte außerdem zusammen mit dem Reichenberger Bruderverein „Silcher" und mit der Dresdner Philharmonie Bachs Hohe Messe auf. Das Städtische Orchester brachte bekannte Sinfonische Werke von Tschaikowsky, Dvořak, Brahms und weckte den Wunsch nach wirksamerer Unterstützung durch Stadt und Hörerschaft, während die gewissenhaft arbeitende und zielbewußte Kammermusikvereinigung sich mit bekannten Werken von Haydn, Schubert, Schumann und Goldmark zunehmendes Interesse erkämpfte. Der im Kriege als Notgründung geschaffene „Volkschor" versuchte sich mit eisernem Fleiße neben und gegen die alten Vereine zu behaupten und führte neben Schütz' und Bachs Matthäuspassion Motetten von Bach, Reger, Brahms und Werke alter Italiener auf, nicht ohne auf sachlichen und künstlerischen Widerspruch zu stoßen.

Der Konzertverein verpflichtete in 8 Konzerten auswärtige Solisten und Orchester, der Berliner Staats- und Domchor (ohne Prof. Rüdel) vermittelte nachhaltige Eindrücke, die Dresdener Philharmonie unter P. Scheinpflug brachte u.a. des Zittauers Karl Sommer e-moll-Sinfonie zur Uraufführung, ein mit Instrumentationskraßheiten und gelegentlich grimassenhafter Thematik erfüll-

tes, äußerlich sehr wirksames Werk. Die hiesigen Choristen, vor allem aber der vielversprechende jugendliche Görlitzer Orgelmeister Eberhard Wenzel, kamen ausgiebig zu Worte und fanden verdiente Anerkennung.

Auch das Reichenberger Musikleben litt unter den Zeitverhältnissen. Ereignisse waren hier die Aufführungen von Bachs h-moll-Messe, Johannespassion, Bruckners Te deum, Regers 100. Psalm und Wetz' Weihnachtsoratorium, unter Hugo Wagners Leitung mit gewohnter Wärme und Eindringlichkeit. Dr. Ernst Reinstein.

AUSLAND.

RIGA. (Gastdirigieren Prof. R. Hagel-Berlin). Riga darf man ja wohl musikalisch nennen. Oper wird hier seit über 150 Jahren gespielt und nach der kurzen Wagner-Zeit haben wir so manche bedeutende Dirigenten in unserer Stadt in langjährigem Amt gesehen. Es sei nur erinnert an Otto Lohse und Bruno Walter. Der Weltkrieg hatte das Kunstleben Rigas vollkommen zurückgeworfen, wobei angemerkt sei, daß diese Epoche bei uns etwas über sechs Jahre gedauert hat. Nach seinem Ende waren wir vereinsamt, die Verbindungen mit Deutschland hatten sich gelöst und man war auf sich selbst angewiesen. Aus dem benachbarten Rußland flohen vor der Bolschewistenherrschaft bedeutende Sänger, Sängerinnen und Tänzerinnen zu uns und fanden hier ein Wirkungsfeld. Aber an hervorragenden Dirigenten herrschte Mangel. Endlich im Jahre 1922 waren die Verhältnisse so weit geklärt, daß die kulturellen Beziehungen zu Deutschland wieder aufgenommen werden konnten, und die lettische Oper ließ Prof. Richard Hagel aus Berlin zu einigen Symphoniekonzerten kommen.

Unser Orchester, von Kapellmeister Theodor Reiter an Disziplin und Ordnung gewöhnt, erwies sich als ein Material, mit dem Prof. Hagel schon nach wenigen Proben wirklich sehr Bedeutendes zu leisten imstande war. In diesem ersten Konzert, das Hagel in Riga gab, bildete Beethovens „Eroica" den Mittelpunkt. Welch eminenter Orchesterdarsteller Prof. Hagel ist, erwies insbesondere die Wiedergabe des zweiten Satzes. Dieses so überaus komplizierte Gefüge trat in einer Klarheit und Schönheit hervor, wie wir sie selten zu genießen eine Gelegenheit hatten. Und wunderbar durchleuchtet kam uns auch das Finale entgegen. Eine große Lebendigkeit und Natürlichkeit in den Kontrasten, atemvoller Pulsschlag in den Fermaten und Pausen.

Im Laufe der Jahre hat nun Prof. Hagel wiederholt in Riga geweilt und an der Spitze des Theaterorchesters ganz vortreffliche Konzerte gegeben, denen die Rigenser mit dankbarer Anteilnahme beiwohnten. Auch unser sogenanntes zweites Orchester hat Prof. Hagel wiederholt geleitet und es zu bedeutungsvollen Interpretationen veranlaßt.

Im einzelnen an alles das zu erinnern, was der große deutsche Musiker uns in seinen Spielfolgen geboten hat, ist natürlich nicht möglich. Im Vordergrunde stand natürlich die deutsche Musik. Unvergeßlich werden vielen von uns seine Darstellung Beethovenscher Werke, dann Brahms, Liszt (die Preludes!) und Wagner bleiben. Das erste Mal, als wir Hagel hörten und jetzt zum zweiten Mal nach zehn Jahren stand auf dem Programm die Tannhäuser Ouvertüre. Es war jedesmal ein Enthusiasmus, der ihrem Vortrage folgte. Als Prof. Hagel sie im Oktober dieses Jahres in Riga dirigierte, war die Zuhörerschaft dermaßen begeistert, daß sogleich das Stück noch einmal gespielt werden mußte. Wir in Riga werden froh sein, wenn Hagel wiederkommt, und wir warten geradezu auf ihn. G. H. Eckardt.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das 2. Internationale Bruckner-Fest findet vom 28. Juli bis 2. August 1933 in Salzburg statt.

Die neue Heinrich Schütz-Gesellschaft bereitet für die Zeit vom 7.—9. Januar 1933 das 3. Heinrich Schütz-Fest in Wuppertal-Barmen vor. Die Leitung des Festes liegt in den Händen des dortigen Organisten Gottfried Grote. Das Programm sieht neben Werken von Schütz auch solche von Giovanni Gabrieli, Merulo, Sweelinck, Frescobaldi, Scheidt, Weckmann, Tunder und Buxtehude vor. Das Fest wird mit einem Vortrag Prof. Dr. Gurlitts über „Heinrich Schütz in Geschichte und Gegenwart" eröffnet. Gleichzeitig findet eine Ausstellung von Neuausgaben alter Musik, insonderheit von Schütz und seinen Zeitgenossen, und von Musikinstrumenten statt.

Beim Brahms-Fest des Leipziger Gewandhauses vom 5.—7. Mai 1933 werden Dr. Karl Straube und Bruno Walter dirigieren. Als Solisten sind Adelheid Armhold, Wilhelm Backhaus, Rudolf Bockelmann und Maria Müller gewonnen. Außerdem wirken das Städtische Theater- und Gewandhausorchester, das Gewandhausquartett und der Thomanerchor mit.

Die Bayreuther Festspiele 1933 (21. Juli bis 19. August) bringen „Die Meistersinger"

am 21. und 30. Juli, 3., 5., 6., 7., 9. und 18. Aug., „Parsifal“ am 22. und 31. Juli und 2., 10. und 19. August, „Rheingold“ am 24. Juli und 12. Aug., „Walküre“ am 25. Juli und 13. August, „Siegfried“ am 26. Juli und 14. August, „Götterdämmerung“ am 28. Juli und 16. August. Die musikalische Leitung liegt in den Händen von Karl Elmendorff und Arturo Toscanini, die Gesamtinszenierung besorgt Carl Tietjen.

Die Leitung der Salzburger Festspiele plant anläßlich des Wagner-Gedenktages eine einmalige Aufführung von „Tristan und Isolde“ unter Bruno Walter im Rahmen der nächstjährigen Festspiele.

Die Händel-Gesellschaft wird ihr Händel-Fest 1933 in Krefeld abhalten.

Der Ostpreußische Provinzialkirchengesangverein (Vors. Generalsuperintendent D. Gennrich) veranstaltete in Deutsch-Eylau (Westpr.) ein mehrtägiges Heinrich Schütz-Fest. In vier Veranstaltungen (Abendfeier, Festgottesdienst, Kammermusikkonzert, Vesper) kamen u. a. zu Gehör: Psalm 42, „Ich werde nicht sterben“ und „Ich danke Dir“ aus den Symphoniae sacrae, Psalm 100, „Nun danket alle Gott“, Psalm 42, Psalm 121 und weitere Werke aus den „kleinen geistlichen Konzerten“. Berücksichtigt wurden ferner Praetorius, Schein, Tunder, J. Ph. Krieger, Albrici u. a. Das an sich erstaunliche, laut vorliegenden Pressenachrichten erfolgreich verlaufene künstlerische Unternehmen wurde von Schülerchören, Reichswehrmusik, Orchester des „Collegium musicum“, Männergesangverein „Liedertafel“ u. a. unter Gesamtleitung von Erwin Josewski durchgeführt.

Wie verlautet, beabsichtigt die Stadt Berlin die Saison im nächsten Frühjahr wiederum mit der Veranstaltung von „Kunstwochen“ abzuschließen. Die diesbezüglichen Schritte werden bereits eingeleitet.

Die „Deutsche Musikpremieren-Bühne“ e. V. gedenkt im Sommer 1934 eine alle musikalischen Gebiete umfassende internationale Weltausstellung in Dresden ins Leben zu rufen, die zugleich mit Opern- und Konzertgastspielen prominenter Künstler verbunden sein soll. Auch die Musikinstrumenten- und technische Industrie soll dabei einen weitgespannten Rahmen erhalten, wie auch viele Sonderveranstaltungen geplant sind. Der „Deutschen Musikpremièren-Bühne“, die in letzter Zeit manche kulturellen Verdienste um die Förderung unbekannter Komponisten zu verzeichnen hatte, gehören fast alle einflußreichen Musikpersönlichkeiten an, sodaß die Anregung der internationalen Weltausstellung bereits reges Interesse gewonnen hat. Pellegrini.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die „Würzburger Liedertafel“ (Leiter J. B. Zeller) feierte ihr 90jähriges Bestehen mit einer Festaufführung von Haydns „Schöpfung“.

Der „Bund deutscher Musikpädagogen“ wählte in seiner diesjährigen Hauptversammlung einstimmig Direktor Robert Robitschek wieder zum 1. Vors., Dr. Hermann Matzke-Breslau zum stellvertr. Vors. und als weitere Vorstandsmitglieder die Herren Dr. Heinz Pringsheim-Berlin, Heinrich Schulz-Rostock, Dr. Ludwig Misch-Berlin, Dr. Max Steinitzer-Leipzig und Werner Wolff-Berlin.

Eine „Gesellschaft für elektrische Musik“ zur Förderung der elektrischen Musik und der Entwicklung elektrischer Instrumente ist in Berlin gegründet worden, mit Prof. Dr. Schünemann als 1. Vors., Prof. Dr. Leithäuser als 2. Vors. und Generalsekretär W. Zerlett als Schriftführer.

Die Max Reger-Gesellschaft hat Prof. Dr. Karl Hasse-Tübingen mit der Herausgabe ihrer „Mitteilungen“ beauftragt.

Die kürzlich verstorbene Witwe des Wiener Ballkomponisten und Hofballmusikdirektors, Frau Marianne Ziehrer, hat letztwillig verfügt, daß die aus den Urheberrechten des Ziehrerschen Nachlasses fließenden Geldeingänge armen bedürftigen Musikern und Komponisten zugute kommen sollen; zur Durchführung dieses letzten Willens ist die „C. M. Ziehrer-Stiftung“ in Wien ins Leben gerufen worden.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Prof. Max von Pauer, der bekannte Pianist, hat seinen Posten als Leiter des Sächsischen Landeskonservatoriums zu Leipzig, den er seit 1924 bekleidete, niedergelegt.

Dr. Leo Schrade, bisher Privatdozent an der Universität Königsberg, ist als Privatdozent für Musikwissenschaft an die Universität Bonn übergesiedelt.

Dr. Walter Serauky hielt seine Antrittsvorlesung an der Universität zu Halle über „Wesen und Aufgaben der Musiksoziologie“.

Das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium (Berlin W 35) versendet einen ausführlichen Prospekt seines neu errichteten „Institutes für Mikrophonforschung“, das unter Leitung von Robert Robitschek und Dr. Kurt London die künstlerische und wissenschaftliche Ausbildung für Tonfilm, Rundfunk und Schallplatte übernimmt.

KIRCHE UND SCHULE.

Die neue Motette für Doppelchor a cappella „Das Deutsche Sanktus" von Karl Hasse gelangte u. a. auf der süddeutschen Reise des Leipziger Thomanerchors unter Leitung von Prof. D. Dr. Straube in Stuttgart, Heilbronn, Ulm, Pforzheim, Tübingen u. a. zur Aufführung. In diesen Konzerten kamen auch verschiedentlich neuere Orgelwerke von Karl Hasse zum Vortrag, so in Heilbronn durch Prof. Schäffer, in Ulm durch Münsterorganist Hayn, in Tübingen durch den Komponisten selbst.

Eine Neuheit im Freiburger Musikleben bedeuten die „Kirchenmusikalischen Abende", die den Erneuerungsbestrebungen in der evangelischen Kirchenmusik dienen sollen und für deren Mitwirkung Prof. Dr. Gurlitt, R. Gölz-Tübingen, Prof. D. Dr. Karl Straube mit dem Thomanerchor u. a. gewonnen wurden.

Der „Schwäbische Singkreis (Leitung Hans Grischkat) hat aus den verschiedensten Kreisen Schwabens einen Chor zur Erarbeitung größerer und schwierigerer Chorwerke zusammengestellt. Am 27. Nov. veranstaltete der Kreis unter Prof. Dr. Herm. Keller eine Adventsmusik in der Markuskirche zu Stuttgart.

Im Rahmen einer Abendmusik in der Leonhardskirche zu Reutlingen kamen durch das Freiburger Kammertrio für alte Musik und den Reutlinger Singkreis a cappella-Chöre von Haßler, Lechner und Stücke von Hofhaimer, Ockeghem, Obrecht, Buxtehude und Bach zur Aufführung.

Organist Ottomar Burghardt-Mühlhausen i. Th. brachte im Rahmen eines Kirchenkonzertes die Uraufführung von Johann Ernst Bachs Kantate „Ein feste Burg ist unser Gott" für gem. Doppelchor, Tenorsolo, Streichorchester, 2 Oboen, Hörner, Trompeten und Pauke nach dem Manuskript aus der Sammlung Manfred Gorke-Eisenach.

Gerard Bunk-Dortmund spielte im Rahmen seiner regelmäßigen monatlichen Orgelkonzerte erstmalig für Dortmund Vincent Lübecks Choral „Nun laßt uns Gott dem Herren", Buxtehudes Präludium und Fuge fis-moll, Pachelbels Ciacona f-moll und J. S. Bachs Trio G-dur Bd. IX, Nr. 10.

In der Johanniskirche zu Dessau fand eine Gustav Adolf-Gedächtnisfeier statt. Bei dieser Gelegenheit erlebten zwei Choralkantaten des verdienstvollen künstlerischen Gesamtleiters, Landeskirchenmusikdirektor Prof. Gerhard Preitz, ihre Erstaufführung.

Anläßlich des 65. Geburtstages von Paul Gerhardt (10. November) spielte MD Woldemar Nestler in einem Kirchenkonzert zu Burgstädt (Sa.) am 13. Nov. dessen große Fantasie „Ein feste Burg" op. 15. Am gleichen Tage gab der ehemalige Schüler Paul Gerhardts, Kantor und Organist Fr. Groß an der Weinbergskirche zu Dresden-Trachenberge eine Paul Gerhardt-Vesper mit Chören („Menschliches Wesen" op. 6, „Gott ist mein Lied" op. 19, III, „Gebet" op. 19, I), Orgelwerken (Fantasie „Wie schön leuchtet der Morgenstern" op. 12, „Invention" op. 17, I) und Sologesängen („Dulde, gedulde dich fein" op. 20, II, „Es bricht dereinst ein Tag herein" op. 8, I und „Abendlied" op. 8, II). Am 24. Nov. veranstaltete Kantor Joh. Platz in Gößnitz einen Paul Gerhardt-Abend mit Kammermusikwerken („Alte unnennbare Tage") und Gesängen mit Klarinette, Violine und Cello.

Hans Knörleins für die Kufsteiner Heldenorgel komponierter „Feierlicher Hymnus", der anläßlich eines Konzertes auf der Kufsteiner Heldenorgel im Sommer von ihm selbst uraufgeführt wurde, ist neuerdings von MD Kirchmair gespielt worden.

R. Curt v. Gorrissen gab am Allerseelentage als Gastorganist ein Konzert auf der „Heldenorgel zu Kufstein, bei dem er seine für das Instrument komponierte Suite „In memoriam" op 9, Nr. 2 und eine freie Improvisation über das Deutschlandlied vortrug. Tags darauf brachte MD Kirchmair-Kufstein v. Gorrissens op. 9, Nr. 4 „Tröstung" dort zur Uraufführung. Das Werk wird in den nächsten Wochen in zahlreichen deutschen Kirchen erklingen. Sein „Festlicher Psalm" wird nach der Uraufführung der Orchesterfassung in Bamberg im Laufe des kommenden Februar durch Domorganist Schneider in Bautzen in der Orgelfassung zur Erstaufführung kommen.

PERSÖNLICHES

Hermann Protze, Komponist, Klavierbegleiter und Chordirigent in Berlin, feierte sein 50jähriges Dirigentenjubiläum.

Die beiden Vorsitzenden des Reichsverbandes Deutscher Orchester und Orchestermusiker e. V. (R.D.O.), die Kammermusiker Leo Bechler und Wilhelm Horbel, begingen am 1. Nov. die Feier ihrer 25jährigen Zugehörigkeit zur Weimarer Staatskapelle. Besonders hat Kammermusiker Bechler sich die größten Verdienste um die deutsche Orchestermusikerschaft erworben.

Der Pianist Wilhelm Kempff feierte sein 25jähriges Künstlerjubiläum durch einen Klavierabend im Palast Barberini zu Potsdam.

Dr. Albert Nef, der Operndirektor des Stadttheaters zu Bern, beging sein 25jähriges Bühnenjubiläum mit einer Festaufführung von Beethovens „Fidelio".

Unſer Mitarbeiter Dr. Hermann Matzke, der zu den führenden Muſikpolitikern unſerer Tage zählt, hielt gelegentlich einer völkiſchen Tagung in Breslau einen Vortrag über „Völkiſche Kunſtpflege", der mit begeiſtertem Beifall belohnt wurde. Der Vortrag gipfelte in einer Forderung nach bewußt völkiſcher Kultur- und Kunſtpolitik in Deutſchland, verbunden mit einer Warnung vor den Konjunkturpolitikern, die ſich bereits überall bemerkbar machen.

An Stelle des nach Lübeck berufenen 1. ſtädt. KM Dreſſel wurde KM Max Huisgen, bisher Darmſtadt, zum 1. Kapellmeiſter des Stadttheaters und Städt. Orcheſters in Plauen gewählt.

Als Nachfolger des Mitbegründers und jahrzehntelangen Leiters der Bergedorfer Haſſe-Geſellſchaft Carl Grau wurde Otto Stöterau zum Dirigenten gewählt.

Willi Domgraf-Faßbender, das bekannte Mitglied der Berliner Staatsoper, iſt zur Operette übergegangen und aus dem Verband der Staatstheater ausgeſchieden.

Georg Schneevoigt wurde zum Leiter der Philharmonie in Helſingsfors ernannt.

Kurt Heumann, ein Schüler des Kölner GMD Prof. Abendroth, zuletzt 1. Kapellmeiſter am Kurtheater Bad Orb, wurde an das Landestheater Coburg verpflichtet.

Von Koblenz verabſchiedete ſich im erſten Konzert des Muſikinſtituts der ſtädt. MD Kurt Overhoff, der zugleich der erſte Dirigent am Theater war. Seit drei Jahren hatte Overhoff ſeine Stellung inne, um nun einem vierjährigen Vertrag nach Heidelberg als Konzert- und Theaterorcheſterdirigent zu folgen. Overhoff iſt in Wien 1902 geboren und trat als Komponiſt u. a. mit einer Oper „Mira" (Eſſen 1925) hervor. Nach 1928 war er Kapellmeiſter an der Wiener Staatsoper. Dr. B.

Günther Ramin-Leipzig wurde für Januar und Februar 1933 zu einer Gaſtſpielreiſe durch die Vereinigten Staaten eingeladen. Er wird 30 Konzerte geben, die neben den Werken alter Meiſter, vornehmlich Bachs, das Schaffen Max Regers eingehend würdigen.

Guido Binkau wurde als Dirigent der volkstümlichen Sonntagskonzerte der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien engagiert.

Intendant Carl Ebert von der Städtiſchen Oper in Berlin wurde eingeladen, Spontinis „Veſtalin" und Verdis „Nabucco" beim I. Internationalen Muſikkongreß im Mai 1933 in Florenz zu inſzenieren.

Rudolf Serkin wurde zur Mitwirkung am Muſikfeſt in Waſhington April 1933 verpflichtet.

Jenö von Takacs, Pianiſt und Komponiſt, wurde von der Univerſität der Philippinen an das Konſervatorium Manila berufen. Er hat ſeine Stellung bereits angetreten.

Reichsgerichtspräſident Dr. Bumke wurde zum Direktionsmitglied und Dr. Hellmuth v. Haſe an Stelle des verſtorbenen Juſtizrat Dr. Hagen zum ſtellvertretenden Vorſitzenden der Direktion des Gewandhauſes zu Leipzig ernannt.

Aus der Palucca-Schule Dresden wurden an folgende Bühnen verpflichtet: Julia Jeſumann als Ballettmeiſterin nach Plauen, Hertha Korinek als Solotänzerin und ſtellvertretende Ballettmeiſterin und Aira Pykönen und Eva Walther als Gruppentänzerinnen nach Osnabrück-Münſter.

Die junge Pianiſtin Irene Töpfer, ausgebildet am Jenaer Konſervatorium durch Hilde Knopf, hatte als Debütantin bei verſchiedenen Anläſſen bemerkenswerte Erfolge mit Werken von Beethoven, Liſzt, Chopin und Reger.

Geburtstage.

Die Sängerin Luiſe Reuß-Belce wurde ſiebzig Jahre alt. Sie wirkte an den Hoftheatern von Karlsruhe und Wiesbaden und war 1916—25 am Deutſchen Opernhaus in Berlin als Spielleiterin tätig. Ihr Wirken iſt auch mit dem Bayreuther Werk eng verknüpft; ſchon 1882 bei der Uraufführung des „Parſifal" ſang ſie die Partie eines Solo-Blumenmädchens und in den letzten Jahren iſt ſie dort als dramatiſche Stilbildnerin tätig geweſen, wie ſie überhaupt ſeit Jahren um den künſtleriſchen Nachwuchs bemüht iſt.

Die Geſangslehrerin Marie Söhle, die Gattin des bekannten Muſikſchriftſtellers Prof. Karl Söhle, vollendete ihr 70. Lebensjahr. Sie war 1885—1918 als Lehrerin für Sologeſang am Dresdener Konſervatorium tätig, wo ſie mit Orgeni und Iffert zuſammenarbeitete und nach des letzteren Berufung nach Wien deſſen Klaſſen übernahm.

GMD Prof. Dr. Peter Raabe-Aachen feierte am 27. Nov. ſeinen 60. Geburtstag. Er nahm ſeinen Weg als Kapellmeiſter über die Stadttheater in Königsberg, Zwickau, Elberfeld, Amſterdam, wurde dann Leiter des Kaimorcheſters in München und in Mannheim, Hofkapellmeiſter in Weimar und Kuſtos des dortigen Liſztmuſeums und wirkt ſeit 1920 als Generalmuſikdirektor und Profeſſor an der Techniſchen Hochſchule in Aachen, woſelbſt er in dieſem Jahre auch noch die muſikaliſche Oberleitung des Stadttheaters übernahm. Daneben iſt er ſeit Jahrzehnten in der Vorſtandſchaft des ADMV, des Bach-Vereins und der Reger-, Kant-, Kleiſt- und Goethe-Geſellſchaft tätig. Die Muſikwelt dankt dem ausgezeichneten Muſiker und Gelehrten ein umfaſſendes Werk über Leben und Schaffen Franz Liſzts.

Der verdienstvolle Leiter der Orchesterschule der Sächsischen Staatskapelle zu Dresden, Hofrat Schambach, feierte am 12. Okt. seinen 60. Geburtstag.

GMD Georg Schneevoigt wurde 60 Jahre alt. In Wiborg in Schweden geboren, wurde er nach Vollendung seiner Musikstudien in Leipzig und Dresden Dirigent der Sinfoniekonzerte in Riga und Kiew und 1903—08 des Kaimorchesters in München. Nach weiteren Jahren in der baltischen Heimat, ging er 1924 als GMD nach Düsseldorf, kehrte 1927 nach Oslo zurück und leitete 1928 das Philharmonische Orchester in Los Angeles. Er ist besonders als Wagner-Dirigent allerorten sehr geschätzt.

Max Ludwig, Prof. der Musik am Landeskonservatorium zu Leipzig, Dirigent des Leipziger Riedelvereins und einer der bekanntesten Chordirigenten Mitteldeutschlands überhaupt, wurde fünfzig Jahre alt.

Todesfälle.

† am 25. Oktober Dr. Johannes Wolgast, Lehrer am Landeskonservatorium Leipzig und Privatassistent Prof. Dr. K. Straubes am Kirchenmusikalischen Institut, im Alter von 41 Jahren. Der frühverstorbene Gelehrte hielt Vorlesungen über Musikgeschichte, baute die Bibliothek am Konservatorium in größerem Maßstabe aus, war Mitbegründer und Herausgeber der Zeitschrift „Musik und Kirche", schrieb eine Biographie Karl Straubes und veranstaltete eine Gesamtausgabe der Werke Georg Böhms (1661—1733). In dem Gelehrten ist zugleich ein liebenswürdiger, stiller Mensch dahingegangen.

† an einem Herzleiden Johannes Krantz, der Direktor des Dresdner Konservatoriums, an welchem er gleichzeitig auch als Theorielehrer wirkte.

† im Alter von 56 Jahren Charles Eckert, einer der führenden elsässischen Komponisten. Er war Schüler Rheinbergers in München und Widors in Paris und hat eine Reihe von Chorwerken und Liedern im elsässischen Volkston geschaffen.

† Meta Glaß-Villaret, bekannte Konzertsängerin, im Alter von 40 Jahren.

† Arthur Friedheim, Pianist und Pädagoge, Komponist.

† in Prag der bekannte tschechische Violinpädagoge und Prof. des Violinspieles am Prager tschechischen Staatskonservatorium Johann Mařák. Der Verstorbene war auch musikschöpferisch erfolgreich tätig und hat neben einer ausgezeichneten Violinschule auch eine ganze Reihe kleinerer Tonstücke für Violine und Klavier komponiert. E. J.

† der Vorsitzende der „Gemeinnützigen Vereinigung zur Pflege deutscher Musik" Dr. Heinrich Michaelis. Er wurde bekannt durch die Schaffung der „Berliner Kammeroper", der heutigen „Deutschen Musikbühne".

† Hermine Fink-d'Albert, Mitglied der Opern Berlin und Bayreuth, im Alter von neunundfünfzig Jahren.

† in Graz am 10. November Josef Eduard Gauby, der besonders in Sängerkreisen, aber als solcher auch in Deutschland und Amerika geschätzte Komponist kleiner volkstümlicher Chöre, die er meist auf Texte in steirischer Mundart aufgebaut hatte. Am 17. März 1851 in Lankowitz in Steiermark geboren, dem Teil der grünen Mark, der so viele Talente, die Musiker Gericke, Robert und Johann Fuchs, Frodl, Frischenschlager, August Stelzer u. a., den Bildhauer Brandstetter, den Dichter Klöpfer, hervorgebracht hat, war Gauby seines Zeichens Musiklehrer an der Grazer Lehrerbildungsanstalt, später mit dem Professor- und Regierungsratstitel ausgezeichnet. Ein kleines, auch in der ernsten Musik liebenswürdiges Talent, das den Schüler Dr. Wilhelm Mayers (W. Remy's, der auch Kienzls, Heubergers, Busonis und Weingartners Lehrer war), einen Schumannianer nie verleugnete. Unendlich bescheiden, beinahe zu sehr der eigenen Kraft mißtrauend, hat er neben seinen Styriacis zwei sauber gearbeitete Streichquartette op. 63 und 65, hübsche Ländler für Klavier, Gesangseinlagen zu Volksstücken und eine große Anzahl Lieder auf hochdeutsche Texte geschrieben. Von seinen Steirerliedern ist das „Judenburger G'läut" berühmt geworden und ein zweites „Schneeweiße Täuberln" derart ins Volk gedrungen gewesen, daß eine Autorität wie Josef Pommer als Volksliedsammler dieses und auch andere Lieder Gaubys irrtümlich aufzeichnete, was beinahe Nachspiele urheberrechtlicher Natur vor den Schranken des Gerichtes zur Folge gehabt hätte. Dies ist gewiß ein Zeichen echter Begabung, etwas so Feingeschliffenes, Natürliches erfunden zu haben, wie es ein echtes Volkslied ist. Daß dies dem steirischen Altmeister Gauby in glücklicher Stunde beschieden war, zeigt aber auch, daß seine Tonsprache eine durchaus edle war. Was er schuf, war echt, gut geformt und frisch erfunden. Eine Auslese seiner besten Lieder gab vor Jahren sein Breslauer Verleger Hainauer als Gauby-Album heraus. Im Taschenliederbuch des Steirischen Sängerbundes ist er mit vier Chören vertreten, darunter dem ergreifenden, in altdeutscher Weise gehaltenen „Sterben ist ein harte Buß". Eine hübsche Würdigung brachte Wilhelm Kienzl 1886 in seinen bei Matthes erschienenen „Miszellen" unter dem Titel „Ein musikalischer Lyriker". Prof. Dr. Rod. v. Mojsisovics.

BÜHNE.

Das Deutsche Nationaltheater zu Weimar plant zum Wagner-Gedenktag eine Festaufführung von „Tristan und Isolde" mit Bayreuther Gästen, sowie ein volkstümliches Wagner-Konzert in der Weimarhalle. Weiter sollen in den darauffolgenden Wochen „Rienzi", „Der Fliegende Holländer", „Tannhäuser", „Siegfried", „Tristan und Isolde" und „Die Meistersinger" mit eigenen Kräften zur Aufführung kommen.

Das Coburger Landestheater bringt anläßlich des Wagnerjahres eine zyklische Aufführung des „Ringes" mit vollständig musikalischer und szenischer Erneuerung. Hervorragende Vertreter einzelner Partien sind gewonnen, wie: Dr. Pölzer-München, Hartmann-Berlin, Gotth. Pistor. Die musikalische Leitung haben KM Karl Friedrich-Coburg und Gen.-Intendant Prof. Dr. Neubeck, Leiter der „Mirag"-Leipzig, übernommen. —r.

Das Stadttheater zu Nordhausen hat durch eine intensive Werbetätigkeit unter seinem Intendanten Heinz Huber und insbesondere wohl durch die Wiederaufnahme der Oper eine nicht unwesentliche Zunahme seiner Abonnenten erhalten.

In Kassel werden in diesem Winter u. a. folgende Neuheiten zur Aufführung kommen: Strawinskys „Ödipus rex", „Petruschka", Pfitzners „Palestrina" unter Leitung des Komponisten, Paul Graeners „Friedemann Bach".

Die Städtischen Bühnen in Hannover haben Glucks „Orpheus" neueinstudiert. Ende November erlebte d'Alberts „Mr. Wu" die dortige Erstaufführung.

Händels Oper „Xerxes" gelangt demnächst an den Opernbühnen in Dresden, Halle und Saarbrücken wie auch am Prager Rundfunk zur Aufführung. Das Stadttheater Düsseldorf hat Händels „Julius Caesar" in der Hagenschen Bearbeitung zur Aufführung angenommen.

Das Braunschweigische Landestheater (Intendant Dr. Himmighoffen) brachte in der neuen Spielzeit als erste bedeutsame Neuinszenierung Rossinis „Semiramis" in der Bearbeitung von Bodenstedt. Es folgt Webers „Oberon" in der neuerdings stärker beachteten Bearbeitung des Darmstädters Herm. Kaiser (Inszenierung: Int. Dr. Himmighoffen, musikalische Leitung: GMD Nettstraeter); an neueren Werken sind u. a. Graeners „Friedemann Bach", Strauß' „Ariadne", Kienzls „Evangelimann" in Vorbereitung.

Das Landestheater Coburg bringt am 15. Dezember die Uraufführung des aus 8 Teilen bestehenden Opernwerkes Francesco Malipieros „Das Mysterium Venedigs".

Kiel brachte die Erstaufführung von Georg Vollerthuns „Der Freikorporal" heraus.

In Bielefeld wurde Rossinis „Italienerin von Algier" in der Bearbeitung von Hugo Röhr erstaufgeführt.

Stettin hat Benno Bardis „Der tolle Kapellmeister" zur Aufführung angenommen.

Italiens vornehmste Opernbühne, die Mailänder Scala, bringt in der bevorstehenden Spielzeit, die vom 26. Dez. bis zum 30. April dauert, in 80 Abenden 20 Bühnenwerke zur Aufführung, von denen 7 nicht italienisch sind. Von den deutschen Komponisten findet man nur Wagner und Strauß auf dem Spielplane. Unter den angekündigten Neuheiten befinden sich die beim Scalawettbewerbe preisgekrönte Oper „Volkesstimme" (Grido del popolo) von Robbiani, Ricc. Jandonais hier schon angezeigter Einakter „Ein Kartenspiel" (Una partita) und des Ungarn Kodaly schon bekannte „Magyarische Spinnstube". R. Wagners 50. Todestag wird am 13. Februar mit einem Wagnerkonzert unter dem Stabe V. de Sabatas begangen. Das Andenken an den belgischen Bühnenkomponisten A. E. M. Grétry (1741—1813), dessen Büste seine Vaterstadt Lüttich in das Theatermuseum der Scala gestiftet hat, wird durch die Ausgrabung eines seiner Ballette gefeiert. f. r.

Das Krefelder Stadttheater veranstaltet zwei Operngastspiele in Amsterdam mit Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen".

Die Münchener Opernbühne hat ihre niederländischen Mozart-Festspiele soeben beendet und wird demnächst „Carmen" in Traunstein und „Zar und Zimmermann" in Landsberg a. L. spielen.

Das einzige Städtische Opernhaus der Vereinigten Staaten, das „War Memorial Opera House" in San Francisco, wurde mit der Oper „Tosca" eröffnet.

Im Spielplan der New Yorker „Opera comique" sind an deutschen Werken für die laufende Spielzeit vorgesehen: Mozarts „Zauberflöte", Flotows „Martha", Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor", Joh. Strauß' „Eine Nacht in Venedig" und Strauß' „Walzertraum".

Der Direktor der New Yorker Metropolitan Opera, Gatti-Casazza, äußerte sich bei seinem Europabesuch dahin, daß moderne und besonders atonale Opern in Amerika wenig Anklang finden. Mozart werde dort besonders geliebt, daneben auch Wagner und Verdi.

Die Flämische Oper in Antwerpen beging das 25jährige Bestehen ihres heutigen Hauses mit einer Festaufführung von Wambachs „Quinten Massijs".

Das „Augusteo" in Rom feiert in dieser Saison sein 25jähriges Bestehen. Als Gastdirigenten

wurden Rich. Strauß, Nicolai Malko (Prag), Dimitri Matroponlos sowie Clemens Krauß mit den Wiener Philharmonikern verpflichtet.

An der Großen Oper in Paris kommt demnächst Markewitschs „Ikarusflug" zur Uraufführung.

Das Prager Deutsche Theater brachte drei Operneinakter von Jacques Offenbach („Die kleine Zauberflöte", „Die Verlobung bei der Laterne" und „Die Insel Tulipatan") in einer ausgezeichneten Neubearbeitung von Renato Mordo, dem neuen Opernregisseur dieses Theaters, zur erfolgreichen Erstaufführung. E. J.

Das Tschechische Staats- und Nationaltheater wartete mit einer Erstaufführung der Oper „König Roger" von dem als Sinfoniker bekannt gewordenen zeitgenössischen polnischen Komponisten Karol Szymanowski auf. Der musikalische Hauptwert des Werkes liegt in der ebenso hervorragend ausgeführten wie wirksamen instrumentalen Gewandung. An sich ist die Musik mehr sinfonisch als opernmäßig, mehr episch-lyrisch als dramatisch gehalten. Der Gedanke eines szenischen Oratoriums liegt näher als der einer Oper; schon um des Inhalts willen. Sinn und Inhalt der Oper ist der Gegensatz zwischen der Gottheit und dem Religionskult der Kirche und jenem der Natur. Ottokar Ostrčil interpretierte das Werk mit ausgezeichneter klanglicher Gestaltung. E. J.

KONZERTPODIUM.

Der Städtische Musikverein von Gelsenkirchen brachte unter Leitung von MD Carl Belker Otto Siegls „Eines Menschen Lied" zur Aufführung.

Ein Zyklus neuer Lieder nach Gedichten von Clemens Brentano (op. 34) von Egon Kornauth wurde durch Kammersängerin Felicie Hüni-Mihacsek von der Staatsoper München mit dem Komponisten am Flügel in Wien am 28. Oktober mit großem Erfolg bei Publikum und Presse zur Uraufführung gebracht.

Roderich v. Mojsisovics' „Weihnachtskantilene" gelangt demnächst in Herford unter MD Siegl zur Erstaufführung.

Unser Mitarbeiter Dr. Kratzi erntete für seine Mitwirkung in einem Kammerkonzert des Instrumentalvereins zu Bremen (Werke von Karl Hoyer und J. N. David) starken Erfolg.

Kurt v. Wolfurts abendfüllendes Weihnachtsoratorium (für gem. Chor, 2 Soli, kleines Orchester) gelangt am 11. Dez. in München, Aachen und Magdeburg zur gleichzeitigen dreifachen Uraufführung. Es folgen Dresden (Kreuzchor) und andere Städte. Die Berliner Doppelaufführung mit dem Magdeburger Madrigalchor und dem Berliner Rundfunkorchester findet am 17. und 18. Dez. im Saale der Hochschule für Musik statt.

Werke von Hugo Kaun kamen letzthin in Stuttgart, Potsdam, Dortmund, Berlin, Essen, Rathenow u. a. zur Aufführung. Mehrfach wurden ganze Kaun-Abende veranstaltet. Das Berliner Philharmonische Orchester brachte in einem populären Konzert unter Leitung von Prof. Fritz Prüwer die „Märkische Suite".

Die Orchestersuite von Hans Wedig gelangt in diesem Winter in Köln, München, Würzburg Darmstadt und Osnabrück zur Aufführung, die Chorkantate op. 2 in Altenburg.

Die Volkshochschule Heilbronn brachte in ihrem ersten Musikabend Lieder von Armin Knab zum Vortrag.

Willi v. Moellendorffs große Männerchor-Ballade „Die Brücke am Tay" (Dichtung von Th. Fontane), die in Westdeutschland nun schon zu den meistgesungenen Werken zählt, hatte unlängst auch bei ihrer Erstaufführung in Stettin durch den Lehrergesangverein unter Wiemann einen guten Erfolg. „Die Brücke am Tay" wird infolgedessen bereits im Februar dort zur Wiederholung gelangen.

Die im März 1931 in Düsseldorf gegründete „Vereinigung für Neue Musik" hat für diesen Winter Werke von Heinr. Kaminski, Josef Ingenbrandt, Josef Thate, Hero Folkerts, Igor Strawinsky, Louis Gruenberg zur Aufführung vorgesehen.

In Köln wurde kürzlich unter dem Namen „Kleines Tonkünstler-Orchester" ein kleines Orchester aus stellenlosen Musikern gegründet, das sich in einem ersten, durch den Rundfunk übertragenen Vesperkonzert für zeitgenössische Musik einsetzte.

Das „Faßbaender-Rohr-Trio" (die Geigerin Hedwig Faßbaender, Dr. Hanns Rohr am Flügel, Ludwig Faßbaender: Violoncello), das im April d. Js. in der Schweiz mit einem sehr gut aufgenommenen „Schubert-Abend" in Basel die vergangene Saison beschloß, begann seine erste Konzert-Tournee 1932/33 in Freiburg i. Br. im Rahmen der Harms-Konzerte, um dann verpflichteterweise in Süddeutschland Karlsruhe, Stuttgart, München und eine Reihe kleinerer Städte anzuschließen.

Das 1. Sinfoniekonzert des Städtischen Orchesters zu Greiz wurde zu einer Haydn-Gedächtnisfeier ausgestaltet.

Felix Woyrsch' „Vision des Jesaia" für Chor und Orchester wurde in Aachen unter Professor Dr. Raabe uraufgeführt.

Das Landestheater zu Meiningen brachte in seinem 1. Abonnementskonzert (Leitung KM Gustav Schlemm) Werke von Vivaldi, Beethoven und Bruckner.

Der Städtische Musikverein Osterfeld bot unter Leitung des Städtischen MD Wilhelm Adams, neben Haydn und Mozart, die Ballade „Johanna Sebus" und die Kantate „Die Gunst des Augenblicks" in der Vertonung von Karl Fr. Zelter.

Im Coburger Musikverein kamen neben Werken von Mozart, Bach, Chopin und Reger einige Lieder von J. Fr. Reichardt und K. Fr. Zelter zu Gehör.

Das Elly Ney-Trio ist für den bevorstehenden Winter außer zu zahlreichen Konzerten in Deutschland auch nach Holland, die Schweiz und nach London verpflichtet.

Seit April 1931 besteht auch in Herne ein Orchester der erwerbslosen Musiker, für dessen Nutzbarmachung und weitere Ausbildung das Herner Arbeitsamt den einheimischen Musikdirektor Adolf Prümers bestellt hat. Das Orchester hat in einigen Volkskonzerten, am Volkstrauertag und bei den Verfassungsfeiern 1931 und 1932 mit wachsendem Erfolge gespielt und letzthin am 22. Okt. unter Mitwirkung des Pianisten Leo Lieber-Wanne-Eickel und der Konzertsängerin Anita Greve ein Sinfoniekonzert veranstaltet — für Herne eine musikalische Seltenheit!

Der Städtische Musikverein Solingen (Leitung MD Werner Saam) brachte u. a. Max Regers Suite d-moll für Violoncell allein und „Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart", ferner den „Judas Maccabäus" von Händel-Stephani.

Im Rahmen der Veranstaltungen der Bremer Philharmonischen Gesellschaft spielte das Wendling-Quartett Brahms, Schumann und Beethoven, während ein weiterer Abend ausschließlich Beethoven, mit dem Städtischen Orchester unter Leitung von GMD Ernst Wendel, gewidmet war.

Das Württembergische Landestheater zu Stuttgart gedachte im Rahmen seiner Symphoniekonzerte des 100. Geburtstages J. J. Aberts mit einer Aufführung seiner 5. Symphonie. Im gleichen Konzerte (Leitung GMD Carl Leonhardt) kam Wilhelm Kempffs „Totentanz" unter Mitwirkung des Komponisten am Flügel zur Aufführung, während an einem weiteren Abend unter Leitung von GMD Hans Knappertsbusch (München) Clemens v. Franckensteins „Serenade für Orchester" gespielt wurde.

Die bisher vorliegenden Programme der Bonner Symphonie-Konzerte verzeichnen neben den Werken alter Meister, darunter einem eigenen Brahms-Abend, die Erstaufführung von Glazounows „Konzert für Violoncello und Orchester".

Den Auftakt der Konzertveranstaltungen Essens (Leitung Max Fiedler) bildete ein Beethoven-Abend mit Adolf Busch als Solist. Am zweiten Abend kam ein Konzert für Cello und Orchester des dort lebenden Komponisten Albert Ellinger zur Uraufführung.

Die Konzertreise des Leipziger Thomanerchors, die durch Süddeutschland führte, hatte einen außerordentlichen Erfolg. In Freiburg, Tübingen, München, Augsburg und Nürnberg hinterließ der Chor unter Leitung von Prof. Straube einen hervorragenden Eindruck.

Das Würzburger Staatskonservatorium brachte in seinem zweiten Abonnementskonzert am 9. Nov. die Uraufführung von Armin Knabs „Weihnachtskantate" für Altsolo, drei Männerstimmen, gemischten Chor und kleines Orchester. Das Werk fand herzliche Zustimmung.

Das Reitz-Quartett (Weimar) veranstaltete in diesem Sommer drei Nachtmusiken im Naturtheater des Belvederer Parkes, die, veranlaßt durch den großen Erfolg bei Publikum und Presse, zur ständigen Einrichtung werden sollen.

Fritz v. Bose's „f-moll-Klavierquintett", das in den letzten Jahren wiederholt mit größtem Beifall aufgeführt wurde, errang nun auch im zweiten Kammer-Abend des Dresdener Tonkünstlervereins mit dem Komponisten am Flügel einen guten Erfolg.

Johannes Lorenz brachte mit dem Komponisten am Klavier in Hamburg eine neue Sonate für Flöte und Klavier von Walter Girnatis, in Rostock Hermann Lilges „Variationen für Flöte und Klavier" zu erfolgreicher Uraufführung.

Der Verein „Neue Musik" in Lübeck veranstaltet im Winter 1932/33 einen Kammermusikabend (Hindemith: Sonaten für Viola und Klavier, Serenaden, Kantate für Sopran, Oboe, Bratsche und Violoncello), einen Hindemith-Abend („Aus dem Plöner Musiktag" und Sonate für Viola allein), einen Klavierabend Herbert Schulze (mit Werken von Hindemith und Strawinsky), einen Kammermusikabend (mit Uraufführungen der dortigen Organisten Distler und Kraft) und je einen Abend mit erläuternden Vorträgen über Strawinsky und „Musik des Ostens".

Karl Marx' „Klavierkonzert op. 9" befindet sich im ständigen Repertoire von Edwin Fischer. Der Pianist Udo Dammert bringt es am 11. Februar 1933 im Bayerischen Rundfunk München zur Aufführung; Frankfurt a. M., Breslau und Köln werden mit Aufführungen folgen.

Hans Knörlein-Landau (Pfalz) wird in den nächsten Monaten ein Kammerkonzert für Streicher und Klavier von J. L. Emborg zur Uraufführung sowie eine kleine Schuloper „Die Brautleute" von J. L. Emborg zur deutschen Erstaufführung bringen.

Die Landestheaterkapelle des Landestheaters Braunschweig (Intendant Dr. Himmighoffen) veranstaltet unter Leitung von GMD Nettstraeter in diesem Winter wieder sechs Sinfoniekonzerte mit vorwiegend klassischem Programm. In zwei Konzerten werden zusammen mit dem Philharmonischen Chor Bachs Weihnachtsoratorium und Beethovens Neunte Sinfonie, an Erstaufführungen Bachs fünftes Brandenburgisches Konzert, Händels Traummusik aus „Alcina", die C-dur-Sinfonie Nr. 36 (K. V. 119) von Mozart, Bruckners Sechste Sinfonie, Graeners „Die Flöte von Sanssouci", die Lustspielouvertüre von Waltershausen und „Der Bolero" von Ravel gebracht.

Erwin Zillingers Liederfolge nach Gedichten von Rilke, H. Claudius u. a. „Der zoologische Garten" für Chor, zwei Einzelstimmen und kleines Orchester wird im Dezember vom Volkschor Parchim i. Mcklbg. uraufgeführt.

Die Singakademie Königsberg bot unter Hugo Hartung Anton Bruckners Große Messe in f-moll und das Te Deum. Die Aufführung wurde gleichzeitig durch den Ostmarken-Rundfunk übertragen.

Der Musikverein Kaiserslautern widmete das erste Konzert des Winters seinen beiden kürzlich verstorbenen Ehrenmitgliedern Hugo Kaun und Geheimrat Dr. Hammerschmidt mit der Aufführung von Werken Orlando di Lassos, Mozarts, Bachs, Brahms' und dreier Werke von Hugo Kaun.

Eberhard Wenzels dreiteilige Motette für gemischten Chor a cappella wurde kürzlich durch Otto Burkert und durch den Dresdner Kreuzchor (Rudolf Mauersberger) in Breslau, Dresden und Görlitz aufgeführt.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Gustav Friedrich Schmidt, der Komponist der Volksoper „Die Glücksritter", hat eine neue deutsche Volksballade für gemischten Chor, Sopransolo und Orchester komponiert unter Benützung und Bearbeitung der bekannten Volksweise „Die beiden Königskinder" a. d. Knaben Wunderhorn. Schmidt ist es damit zum erstenmal gelungen, die gesamte Strophenfolge dieser Volksdichtung in episch-dramatisch-musikalischer Form zu vertonen und dadurch das Interesse für die Dichtung bei einem größeren Kreis unseres Volkes neuerdings zu wecken. Die Ballade wahrt trotz Ausnützung moderner Klangfarben im Chor und Orchester stets die durch die Dichtung gegebene volkstümliche Prägung.

Hugo Herrmann hat soeben ein neuartiges Werk „Chorfeierstunde" nach Texten der „Deutschen Lehre" von Rudolf Pannwitz vollendet.

K. H. David hat eine komische Oper, vier Szenen mit Musik, die den Titel „Weekend" führen, geschrieben.

Wilh. Kempff vollendete soeben eine abendfüllende Oper „Die Familie Gozzi" nach einem Text von Erich Nöther.

Hermann Simon, ein hochbegabter, leider zu wenig bekannter Tonsetzer, erhielt von der Intendanz der Berliner Staatstheater den Auftrag, eine Bühnenmusik für die Neuinszenierung des „Faust" zu schreiben.

Gustav König, ein früherer Schüler von Prof. Joseph Haas, hat zu Ferdinand Bruckners „Elisabeth von England" eine Musik für Blasinstrumente, großes Schlagzeug, Orgel und Chor geschrieben, die im Stadttheater Osnabrück zur Aufführung gelangte.

Der sechzigjährige Alexander v. Zemlinsky hat soeben die Instrumentation seiner neuen Oper nach Klabunds „Kreidekreis" beendet. Die Uraufführung wird noch in diesem Winter an einer großen deutschen Bühne stattfinden. Die Schöpfung der Oper hat mit Unterbrechungen einen Zeitraum von zwei Jahren beansprucht.

Casimir v. Pászthory (Wien) hat soeben eine Ballettmusik für Orchester „Der Erlenhügel" nach dem gleichnamigen Märchen von Andersen beendet.

Der Mailänder Komponist Ildebrando Pizzetti vollendete eine Bühnenmusik zu den „Trachinierinnen" des Sophokles, die in der neuen italienischen Übersetzung von Prof. Ettore Bignone (Florenz) bei den Klassischen Festspielen im Amphitheater zu Syrakus auf Sizilien im Frühjahre zur Aufführung gelangen. f. r.

Der bekannte spanische Violinvirtuose und Komponist Juan Manén hat ein Ballett geschrieben, das Anfang 1933 in Deutschland uraufgeführt und von Rudolf v. Laban inszeniert wird. Das Ballett, dessen Text Manén selbst verfaßt hat, trägt den Titel „Rosalio la tiranna".

Jenö Hubay beendete die Komposition der Oper „Die Venus von Milo".

Darius Milhaud hat in seinem neuen Werk „Das Schloß der Päpste", das gegenwärtig im Pariser „Théâtre de l'Atelier" aufgeführt wird, dem Orchester einen elektrischen Klangwellenapparat nach dem System Martenot eingeführt. Einer der Vorzüge des neuen Instruments soll darin bestehen, daß der Ton nicht von einer bestimmten Stelle aus zu kommen scheint, sondern in der Luft schwebt und bald von den hinteren Plätzen der

Galerie nach unten flutet, bald von den Logen in die Höhe steigt, so daß die ganze Atmosphäre des Zuschauerraumes mit den weichen, aber weittragenden Tönen des Instruments „gesättigt“ wird. In Verbindung mit einem kleinen Orchester von Wind- und Schlaginstrumenten soll der elektrische Klangwellenapparat dazu dienen, die dramatische Stimmung zu steigern. — Der Martenot-Apparat stellt eine wesentliche Verbesserung (Einfügung einer Skala) der Thereminschen Ätherwellenmusik dar. Es ist merkwürdig, daß Martenot in Deutschland so wenig Beachtung gefunden hat.

VERSCHIEDENES.

Der bekannte Orgelbauer Hans Hennj Jahnn erhielt kürzlich eine amerikanische Stiftung zum Ausbau eines großen Laboratoriums für seine weiteren Experimente, die auf den Orgelbau des 16. und 17. Jahrhunderts zurückgreifen. Die Stadt Altona hat sich bereit gefunden, die benötigten Räume zur Verfügung zu stellen. Zur Zeit werden nach Jahnns Angaben Orgelwerke in Düsseldorf, Kiel, Altona und Kopenhagen gebaut.

In München wird eine Richard Wagner-Ausstellung vorbereitet. Neben den Wagner-Aufführungen anläßlich der nächstjährigen Münchener Festspiele werden auch zwei festliche Veranstaltungen in den bayerischen Königsschlössern Linderhof und Neuschwanstein stattfinden.

Im Eisenacher Amtsgericht fand kürzlich die Öffnung des Testaments von Eugen d'Albert statt, das d'Alberts bereits längst verstorbene erste Frau und seinen Sohn Wolfgang als Erben vorsieht.

Zu einem vielberedeten Zwischenfall kam es während einer Chopin-Feier in der Warschauer Philharmonie, zu der auch der Staatspräsident, Vertreter der Regierung, des Sejms und Senats und der französische Botschafter Laroche erschienen waren. Vor den musikalischen Darbietungen hielt der Vizepräsident des Chopin-Vereins, Olpinski, eine Rede, in der er Chopin als Sohn Polens und eines Vaters mit ausländischem Namen bezeichnete. Der französische Botschafter verließ nach dieser Rede, wie das nationaldemokratische ABC hervorhebt, den Saal. Das Blatt ist von der polnischen Behörde wegen Verbreitung eines Gerüchts über diesen Zwischenfall beschlagnahmt worden.

Ein zweiter politischer Zwischenfall ereignete sich in Frankfurt a. M., wo der hervorragende, als Nationalsozialist bekannte Geigenkünstler Prof. Gust. Havemann bei einem solistischen Auftreten mit Schmähungen und Pfiffen empfangen wurde.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Domkapellmeister Prof. Joseph Meßner-Salzburg veranstaltete soeben in einer Reihe belgischer Städte, so am Conservatoire in Brüssel und Mecheln, Abende „Salzburger Musik durch 5 Jahrhunderte“ (Hofhaymer, Biber, Muffat, L. und W. A. Mozart, Michael Haydn, J. Meßner) gemeinsam mit Gabriele Ritter-Ciampi-Paris und dem Geiger Henry Wagemanns-Brüssel mit ausgezeichnetem Erfolg.

Wladimir Vogels „Zwei Etüden für Orchester“ gelangten am 12. Oktober in Bern und Stockholm zur Aufführung.

GMD Scheinpflug dirigierte in Warschau zwei Sinfoniekonzerte mit dem dortigen Orchester und hatte als Dirigent der „Aida“ an der Warschauer Großen Oper starken Erfolg.

„Das Echo“ von Haydn, neu herausgegeben und bearbeitet von Jenö v. Takacs, kam anläßlich der Haydn-Feier in Manila zur Aufführung, ebenso in zahlreichen Rundfunksendern Europas.

Hugo Herrmanns erfolgreiche „Chor-etüden“ werden unter Margarete Dessoffs Leitung in New York zur Aufführung kommen.

Ein Leser schreibt uns: „Im Oktoberheft der ZFM lese ich eine Notiz aus Tokio, in der gesagt ist, daß die Aufführung von Weills ‚Jasager‘ den ersten schüchternen Anfang des Interesses für die Oper in Japan darstelle. Dazu möchte ich ergänzend berichten: In den zehn Jahren meines Wirkens hier sah ich russische und italienische Opernensembles gastieren, die bis zu 30 Aufführungen verschiedener Werke der Opernliteratur in Tokio, Kobe, Osaka und Takarazuka veranstalteten. Waren Chor, Ballett und Orchester auch unzulänglich wegen der großen Ausgaben nicht in entsprechendem Ausmaße geführt, so waren doch die Gesangskräfte durchaus auf der Höhe. Die Aufführungen erfreuten sich eines lebhaften Interesses bei den Japanern. Takarazuka machte den ersten Versuch einer Opernaufführung unter meiner Leitung im Jahre 1924, wo ich am 23. März ‚Cavalleria rusticana‘, in Osaka, von mir instrumentiert (40 Mann Orchester), brachte. Ich erinnere mich auch der Aufführung der ‚Traviata‘ und ‚Butterfly‘ in Tokio unter Yamada Kocak. In Takarazuka, dem größten Theaterunternehmen Japans, ging im August dieses Jahres ‚Carmen‘ in sehr schöner Ausstattung, mit einem Orchesterbestand von vierzig Mann dreißig Abende lang in Szene. Zur Zeit ist ‚Traviata‘ in Vorbereitung, die im Januar des kommenden Jahres für 20—30 Abende in Takarazuka festgesetzt ist. Man kann also die Aufführung des ‚Jasager‘ nicht als Beginn einer neuen Aera bezeichnen, ganz abgesehen davon, ob sich ein Werk Weills als Anfang für ein zu weckendes Interesse für europäische Opernkunst in Japan eignen und am Platze sein dürfte.“ Jos. Laska.

MUSIK IM RUNDFUNK

„Mirag" Leipzig. Die „Mirag" setzt auf der von uns schon oft gerühmten weiten, allumfassenden Basis ihre Sendungen fort. Die vielseitige Berücksichtigung kleinerer örtlicher Jubiläen (wie die Jubelfeier der Leipziger Liedertafel), die Übertragungen aus kleineren Orten (besonders „Die Kleinstadt musiziert" aus Ronneburg Th. unter Leitung von Hugo Windorf) stempeln die „Mirag" zu einem wirklichen Volks-Sender. An einer versteckten Stelle des Programms finde ich die Angabe: „Einführung in das Gewandhauskonzert". Das ist's ja, was ich seit Jahr und Tag gefordert habe: Eine engere Verbindung zwischen Rundfunk und Konzertleben. Der Rundfunk darf seine wirtschaftliche Überlegenheit nicht dazu ausnutzen, um das schwer ringende Konzertleben zu erdrücken, sondern sollte sich darauf besinnen, dem Konzertleben einen „großmütigen" Schutz, eine liebevolle Hilfe angedeihen zu lassen. Kann man sich nicht vorstellen, daß manch einer der vielen Hörer, die erst durch den Rundfunk auf wertvolle Musik aufmerksam gemacht wurden, gar nicht weiß, daß es auch außerhalb des Rundfunks lebendige Musikaufführungen gibt? Was könnte der Rundfunk alles tun, um dem Konzertleben zu helfen! Nicht nur durch eine wöchentliche Viertelstunde, in der eine Vorschau über alle musikalischen Veranstaltungen der kommenden Woche gegeben wird, sondern sogar durch direkte Reportagen aus den Konzertsälen. wobei in Form eines Hörberichtes musikalische Proben der Podiumkunst, kleine Interviews aus dem Künstlerzimmer und dergl. geboten werden. Alle deutschen Rundfunksender sollten sich einmal mit dieser äußerst aktuellen Frage befassen!

Es fehlt an Raum, um auf die vielen wertvollen Einzeldarbietungen wie „Künstlernachwuchs" „Musik am Hofe August des Starken" usw. einzugehen. Ein Musterprogramm, das die Ziele der Mirag am deutlichsten kennzeichnet, sei hiermit herausgestellt. Ich wähle den sächsischen Reformationstag. Vormittags: Frühkonzert des Erwerbslosenorchesters aus Zwickau mit Luthers Reformationschoral zu Beginn, „Luther"-Morgenfeier, die „Schloßkirche zu Torgau", Mittagskonzert des Leipziger Sinfonieorchesters. Nachmittags: Konzert des Dresdner Feiereis-Orchesters, abends: Eine Textfolge „Luther und Eck disputieren", „Volkslieder" des Leipziger Schubertbundes, „Lutherische Vesper' aus der Stadtkirche zu Wittenberg, Funkfolge „Wittenberg", Hörspiel „Worms" und als Abschluß eine Max v. Schillings-Stunde. Eine solche Reichhaltigkeit des Programms wird sicherlich jedem Hörer Befriedigung gewähren.

Ostmarkenrundfunk. Die sonntäglichen Mittagskonzerte des Opernhausorchesters haben sich wesentlich gebessert. Hervorzuheben ist besonders die Veranstaltung „Königsberger Komponisten des 19. Jahrhunderts". Angenehm fiel mir das Dreigespräch „Die Königsberger Sinfoniekonzerte 1932/33" auf (vergl. das für die „Mirag" Gesagte). In die Programme des „Kleinen Orag-Orchesters" schleichen sich mitunter recht wenig erfreuliche Flachheiten ein. Zu selten sind leider auch solche Stunden, die lebenden Komponisten gewidmet sind (wie A. v. Zemlinsky). Warum überträgt die Orag so vielfach Veranstaltungen aus Mittel- und Nordwestdeutschland? Wäre es nicht lohnend, das Musikleben in kleineren Orten Ostpreußens zu unterstützen und den musikalischen Ehrgeiz dieser Städte zu wecken? Von größeren Abendveranstaltungen seien genannt: D'Alberts „Mr. Wu", „Bläser-Kammermusik" (Reicha, Max Laurischkus), Bizets „Carmen", Romantiker-Zyklus, f-moll-Messe von Bruckner.

Funkstunde Berlin. Unter den wertvollen Darbietungen stehen an erster Stelle: Die Sinfoniekonzerte von Wilhelm Furtwängler und Eugen Jochum, Übertragung des Rosenkavaliers, Hugo Wolfs „Corregidor", eine eigenartig stimmungsvolle mitternächtige Aufführung der „Ersten" von Brahms, die sogar an einem anderen Tage wiederholt werden mußte, „Hoffmanns Erzählungen", ein Konzert des Scheinpflugschen „Kammersaxophon-Orchesters" u. a. Eine Abendveranstaltung Ausschnitte aus der Oper „Der Waffenschmied" auf — Schallplatten ist eine kaum glaubliche Programm-Entgleisung. Ein Strawinsky-Konzert war ebenso unnötig. Man spürt das Bestreben, durch möglichst bunte Vortragsfolgen eine reiche musikalische Abwechslung zu erzielen, wobei natürlich die seichte Unterhaltungs- und Tanzmusik ebensowenig zu kurz kommt. Von einer großen L'nie, von einer besonderen Pflege des lokalen Musiklebens ist wenig die Rede. Wo bleiben beispielsweise die Einführungen in die Neuheiten der Opernbühnen vor den Premièren, die einen verheißungsvollen Ansatz genommen hatten?

„Norag" Hamburg. In der Aufstellung von Stilprogrammen hat die Norag vielfach eine glückliche Hand gezeigt. Ich denke da nicht nur an die Veranstaltungen wie „An den Herbst", „Musikalische Sagen und Balladen", die „Querschnitte durch Opernspielpläne" in dem Zyklus „Norddeutsche Theaterkultur", sondern vor allem an den sehr hübschen, nachahmenswerten Einfall, historische Konzerte in einen dramatischen Rahmen zu spannen, wie „Das Bild — ein Leben" (Die

Tafelrunde Friedrichs des Großen und Flötenkonzert), dazu auch „Musik am Gottorper Hofe". Die Lebenden kommen nicht zu kurz, eine besondere Stunde galt dem Lebensjubilar Prof. Ferdinand Pfohl, mit Freuden nimmt man von einer Walter-Niemann-Stunde Kenntnis. Theodor Blumer, Günther Raphael (104. Psalm) gelangen zu Gehör. Die nördliche Grenzgegend Deutschlands wird geschickt in das Programm einbezogen, wie Eutin, Flensburg (Konzert des Städtischen Orchesters unter Kurt Barth), auch in der Abteilung Schulfunk findet man manches Anregende (Zelters Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Sololiedes, Bach besucht Friedrich den Großen). Die musikalischen Abendprogramme werden vorwiegend von Klassikern ausgefüllt: Beethovenabend, Weber-Konzert, Volkstümlicher Opernabend und dergl. Alles in allem: der musikalische Inhalt der letzten Wochen dürfte in seiner Vielseitigkeit eine willkommene Kost bieten.

Bayerischer Rundfunk. Einen erfreulich großen Raum beanspruchen die Heimatabende künstlerischen oder volkstümlichen Charakters. Nürnberg und Bamberg finden besondere Berücksichtigung, daneben tauchen Regensburg, Stuttgart, Ludwigshafen (Aufführung der Missa solemnis unter Fritz Schmidt — bravo!) auf dem Programm auf. „Melodien aus Oberbayern" (H. C. Schmidt, K. Pottgießer, G. Rüdinger, H. Pfitzinger), „Bamberger Heimatstunde" (ein groß angelegtes Hörbild), „Bayerische Komponisten" (D. Thomassin, A. Reuß), „Pfälzische Konzertstunde", „Fränkische Komponisten" (A. Knab, R. Spilling), „Bamberger Komponistenstunde" — das ist in Stichworten das Ergebnis einer ausgeprägten Heimatpflege, die dem Bayerischen Rundfunk seine charakteristische Note gibt. Allerdings braucht man die Heimatliebe nicht so weit treiben, daß man ein Konzert der Leipziger Thomaner nur dann aufnimmt, wenn sie zufällig einmal in Nürnberg statt in Leipzig singen. Die Lebensjubiläen S. v. Hauseggers und H. W. v. Walterhausens werden selbstverständlich berücksichtigt. Eine ausbaufähige Neuheit sind die „Musikalischen Zeitbilder", die hoffentlich nicht allein auf „Manuel Garcia, ein Sängergenie" beschränkt bleiben. Viele einheimische Konzertorchester findet man auf dem Programm. Wo aber bleibt das „Reichs-Symphonie-Orchester" der NSDAP. unter dem tüchtigen Adam, das auf seinen süddeutschen Konzertreisen viel von sich reden macht?

Schlesische Funkstunde. Kein Sender macht von der Schallplatte einen derartigen Gebrauch wie Breslau. In einer Woche (30. Oktober bis 5. November) zählt man allein an drei Abenden Schallplattenkonzerte. Es scheint, als wäre die Schles. Funkstunde ohne diese Erfindung der Technik längst zum Tode verurteilt. Dazu kommen noch morgens und mittags die gleichen mechanischen Konzerte. Als künstlerischer Gewinn zu buchen sind die meisten der unter Leitung von Dr. Edmund Nick stehenden Breslauer Orchesterkonzerte, dazu kommen einige wenige Heimatabende, an erster Stelle steht ein Konzert, das Hans Pfitzner dirigierte. Noch immer sind die Übertragungen von auswärtigen Sendern auffällig zahlreich. Wann wird sich die Schlesische Funkstunde in größerem Maße auf eine subjektive Programmgestaltung besinnen? Dr. Fritz Stege.

*

Der Mitteldeutsche Rundfunk brachte am 16. Oktober eine ausgezeichnete Aufführung von Joseph Meßners II. Symphonie (Savonarola) unter KM Willy Steffen.

Die Variationen über ein eigenes Thema für Violine und Klavier von Otto Siegl, die bereits mehrfach in deutschen und ausländischen Sendern zur Aufführung gelangten, werden demnächst von Max Hennig im Breslauer Sender gespielt.

Die Berliner Funkstunde bringt Hugo Herrmanns „Konzertmusik II (Tanzliturgie)" unter GMD Jochums Leitung zur Uraufführung. Sein „Oratorium" „Jesus und seine Jünger" wurde in den Sendern Berlin und Stuttgart gespielt und ist für weitere Aufführungen in Nürnberg, Mannheim und Speyer vorgesehen.

Die neue Fantasie für Klavier und Orchester von Theodor Blumer wird demnächst im Westdeutschen Rundfunk unter Leitung von KM Dr. Buschkötter uraufgeführt. Weitere Aufführungen sind vorgesehen im Leipziger und Hamburger Sender. Theodor Blumer wird den Klavierpart selbst spielen.

Die Rundfunkversuchsstelle der Berliner Staatl. Musikhochschule bringt in ihrem neuen Lehrgang folgende Kurse: Erziehung zum Mikrophonsingen (Bruno Seidler-Winkler), Komposition, Instrumentation, musikalisches Hörspiel (Max Butting), Unterhaltungsmusik (Eduard Künneke), Filmmusik (Paul Hindemith), Elektro-Akustik (Dr. Erwin Meyer).

In einem Orchesterkonzert am 24. Oktober, das vom Leipziger Sinfonieorchester unter Leitung von Theodor Blumer ausgeführt wurde gelangten außer einer Suite populaire des Spaniers Isaac Albeniz Werke des Dresdner Komponisten Gustav Mraczek („Variété" Szenen für Orchester) und des Wiener Tondichters Robert Heger (Verdi-Variationen) zur Erstaufführung in der „Mirag".

Der Berliner Rundfunk sendet die Uraufführung einer Schulkantate „Kamerad-

schaft von Eduard Zuckmayer. Das Werk ist die erste einer Reihe von Fritz Jöde herausgegebenen zeitgenössischen Schulkantaten.

Miklos Rozsas „Rhapsodie für Cello und Orchester" op. 3. wird im Mitteldeutschen Rundfunk unter Theodor Blumer durch Hans Münch-Holland in der neuen Fassung in Kürze zur Aufführung kommen.

Die Reichsbahn hat zu den Feierlichkeiten im nächsten Jahr, die in Erinnerung an den fünfzigsten Todestag Richard Wagners veranstaltet werden, einen Richard-Wagner-Tonfilm herstellen lassen.

Giovanni Paesiellos Oper "La Molinara" (Die schöne Müllerin) ist als Singspiel für den deutschen Rundfunk in vier Hörbildern von Paul Heinrich Gehly neubearbeitet worden, dessen Rundfunkbearbeitung von E. T. A. Hoffmanns romantischem Singspiel „Die lustigen Musikanten" (Dichtung von Clemens Brentano) jetzt auch von der Mirag, Leipzig, zur Aufführung erworben wurde.

VOM TONFILM

Das Dämonische in der mechanischen Kunstreproduktion.

Von Robert Boßhart, Lugano.

Man hat sich daran gewöhnt, daß alle Fortschritte und Vervollkommnungen in der Technik mit Jubel und Begeisterung begrüßt werden. Ob sich diese aber zum Segen oder Fluch für den Menschen auswirken, darüber gibt man sich im allgemeinen herzlich wenig Rechenschaft. Daß hinter der „nüchternen Technik" aber gar dämonische Mächte sich verbergen könnten — wer denkt daran?

Hand in Hand mit der Entwicklung der Technik ging die Verdrängung des Menschen durch Maschinen. Immer mehr wurde die Arbeit mechanisiert, technisiert und dadurch wurden ungeheuer viele Menschen von ihren Arbeitsstätten verdrängt. Aber auch in jene Gebiete, die nur und ausschließlich dem Menschen und niemals der Maschine angehören können und dürfen, hat sich die Technik unter dem Schein des Fortschrittes eingeschlichen und behauptet darin heute „siegreich" ihren Stand. Ihr letzter „Sieg" hat tausende von Musikern und Schauspielern brotlos gemacht. Das ist schlimm und trotzdem nicht die schlimmste Wirkung, da sie sich noch in der materiellen Sphäre zeigt. Schlimmer und unheimlicher sind die Folgen im Unsichtbaren und auf geistigem Gebiet, da sie unmittelbar den Lebensnerv angreifen.

Schon der stumme Kino müßte uns Klarheit darüber verschaffen, daß es mit dem „Fortschritt" nicht so weit her ist. Auch der beste Film ist etwas Totes. Was wir da sehen ist in Gestik, Mimik und Ausdruck unlebendig und läßt den Rhythmus des Lebens vermissen. Aber abgesehen vom rhythmischen Element entbehrt auch das bildhafte jenes lebendigen Impulses, der allem künstlerischen das Fluidum gibt. Es bleibt alles Photographie (man achte wohl: Photographie nicht Bild!) und jede Photographie ist Fälschung und unlebendig. Aber wie selten empfindet ein Zuschauer vor der Filmleinwand in dieser mechanisch heruntergeleierten Photographienserie das Tote und Gespenstige? Wer sich aber ein unmittelbares lebendiges Kunstempfinden bewahrt hat, verspürt in der Atmosphäre eines Kinos jedesmal aufs Neue die ungeheuerliche Täuschung, der das Publikum ausgesetzt ist, das da mit etwas durchaus Totem abgespeist wird. Welcher fein empfindende Zuschauer wäre nicht schon aufgeschreckt bei einem Lachen oder anderen spontanen Äußerungen, die aus dem Filmpublikum kommen, aufgeschreckt, weil ihm da plötzlich die Diskrepanz zwischen dem lebendigen Menschen und der toten, mechanisch rollenden Photographienserie aufgegangen ist? Und klingt nicht die Stimme des Icecreamverkäufers in der Pause schauerlich wie aus einer anderen Welt in ein großes Grabgewölbe? —

Wahrlich, selbst das kleinste Schauspiel ist mehr wert, als der größte, berühmteste, „vollendetste" Film. Da stehen doch Menschen, lebendige Menschen, die jeden Abend aufs Neue

in ein lebendiges bewußtes oder unbewußtes Verhältnis zum Publikum treten, die die ganze Dynamik des erlebten Tages irgendwie mit auf die Bühne bringen. Da ist Herzschlag und Atem, da ist — Sprache und Musik!

Man wird einwenden, daß der Tonfilm dem stummen Film die Sprache verliehen habe, sodaß dieser nun fast ebenbürtig neben dem Schauspiel stehe. Fragt sich immer: was für eine Sprache! Ist schon unsere Alltagssprache beinahe zur Karikatur dessen geworden, was unter Sprache verstanden werden müßte — nämlich eine Sprache, die noch Beziehung zum „Wort" hat, und geistige Hintergründe besitzt —, so ist die „Sprache" des sprechenden Films eine derartige Verhöhnung und Verunglimpfung, ja Erniedrigung des „Wortes", daß man sich wundert, wie ein ernster und gebildeter Mensch sich so etwas anhören kann! Schließlich ist doch die geistig bewußte Sprache der unmittelbare Ausdruck des Menschlichen. Sie unterscheidet den Menschen vom Tier und verleiht ihm innerhalb der Schöpfung seine besondere Würde. Natürlich kommt ja diese Pseudo-Sprache des sprechenden Films gar nicht aus einem lebendigen Munde. Oben auf der Leinwand bewegen sich die Lippen wie Papierklappen auf und zu, während unten der Lautsprecher seine entstellten „Worte" krächzt.

Aber wieder wird man einwenden: binnen kurzem wird die Wiedergabe des gesprochenen Wortes beinahe „vollkommen" sein. Gibt es doch heute schon fast „fehlerlose" Grammophonaufnahmen und Radioübertragungen. Aber hierin liegt ja gerade die gefährlichste Täuschung verborgen, daß man wähnt, auf mechanischem Wege etwas zu erreichen, was nur dem lebendigen Menschen vorbehalten ist. Und je „vollkommener" die Täuschung gelingt, desto dämonischer ist sie. Ja, dämonisch! —

Merken wir denn nicht, wie wir uns damit selber aus dem Leben ausschalten und dem Tod überliefern? Merken wir denn nicht, wie wir unser unmittelbarstes, lebendigstes Empfinden, unsere künstlerischen Anlagen auf diese Art in unheilvollster Weise mißleiten und abtöten? Und merken wir nicht — und dies ist vielleicht das Wichtigste — wie dadurch, daß wir an Stelle des lebendigen Menschen ein technisches Phantom „Pseudomensch" setzen, unsere Beziehung zum Mitmenschen noch blutloser, noch unlebendiger wird, als sie es durch die moderne Lebenshatz — diesem grausigen Totentanz! — bereits geworden ist? Und je mehr wir uns der Täuschung willig hingeben, daß wir es bei dieser Art von Kunst-Reproduktion mit etwas Lebendigem, Menschlichem zu tun haben, umso mehr verfallen wir mit Sicherheit der langsamen Abtötung unserer spontansten geistigen Kräfte.

Das Ungeheuer Technik, vom menschlichen Denken geboren, hat wahrlich schon genug lebendige Opfer gefordert. Drängt es sich nun auch noch in die Kunst — und zwar nicht dienend, sondern den Menschen beiseiteschiebend — dann wird uns damit eine der letzten Positionen entrissen, wo lebendiges Menschentum noch Geltung hat. An Stelle des Menschen tritt nach und nach ein Gespenst. Es singt zwar, agiert, zeigt uns ein Minenspiel, es lacht und weint — und dennoch ist es tot. Da wo die Technik den Menschen aus den Stellungen vertreibt, die nur ihm angewiesen sind, wird sie zum Fluch. Maßt sie sich aber gar an, den lebendigen Menschen zu ersetzen, so ist das Dämonie, Eingriff aus einem außermenschlichen Reich in die heiligsten Bezirke des Menschendaseins und Menschenwirkens. Langsam, langsam wird dieser technisierte Pseudomensch, den die Masse tagtäglich tanzen, sprechen, singen und gestikulieren sieht, sich so in unser Imaginationsvermögen einprägen, daß wir noch mehr als bis dahin unser wahres göttliches Urbild vergessen. Und nach und nach wird dieser Dämon Pseudomensch sich eine Masse nach seinem Bilde erzogen und geformt haben.

Die jungen Generationen wachsen auf mit diesem Pseudomenschen und Pseudomenschentum in ihrer Mitte. Was Wunder, wenn dessen Unnatur schließlich zur zweiten Natur dieser Menschen wird? Die Tragik, die sich hinter diesen von Menschendenken geschaffenen technischen „Wundern" und „Errungenschaften" verbirgt, liegt darin, daß der Mensch damit einen Dämon heraufbeschwor, der sich vernichtend gegen ihn selber wendet.

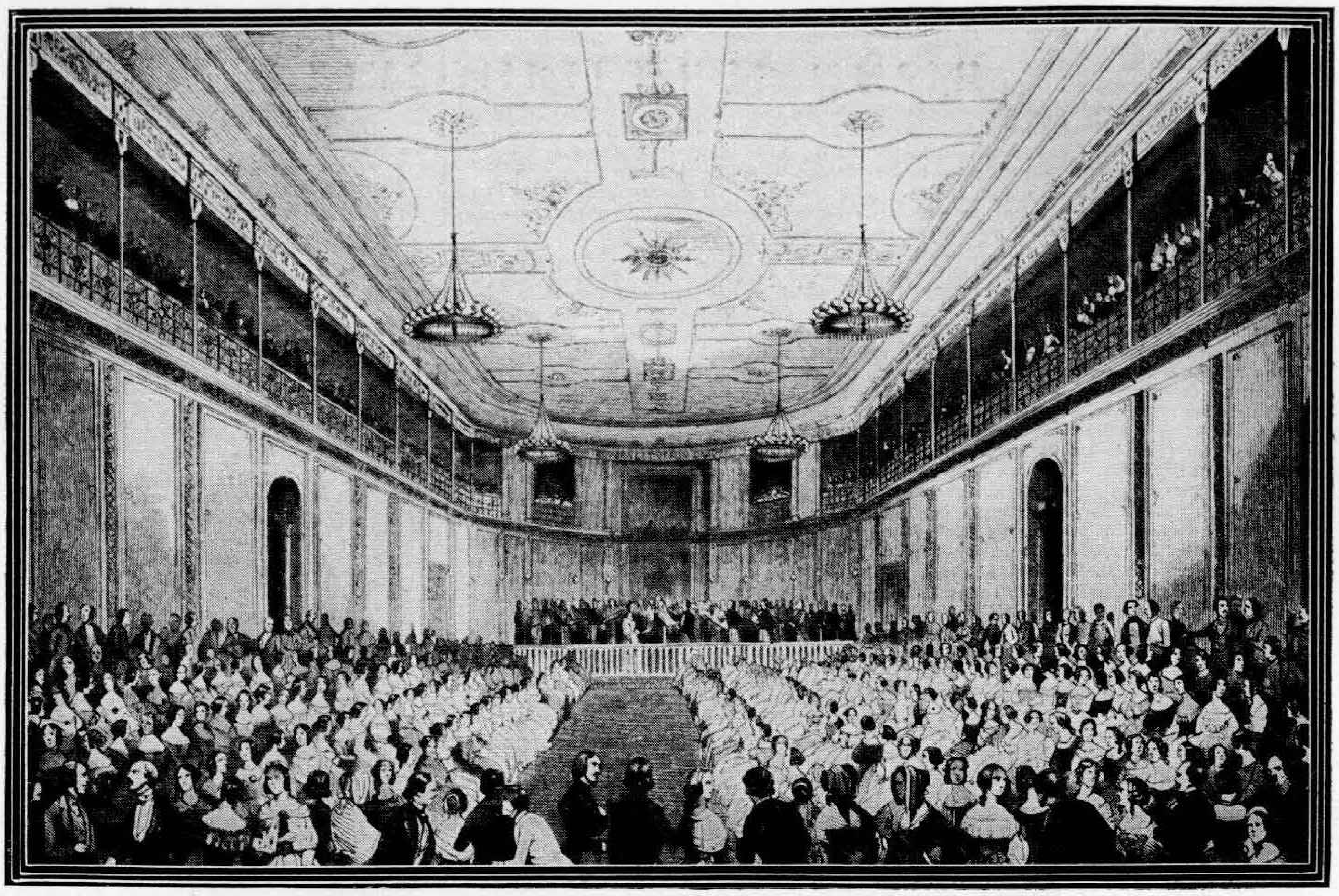
Herausgeber: Gustav Bosse in Regensburg. — Verantwortlicher Schriftleiter und Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 10. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstr. 19. — Für die Rätselecke verantwortlich: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantwortlich: I. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. —
Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

Fortsetzung 4. Umschlagseite



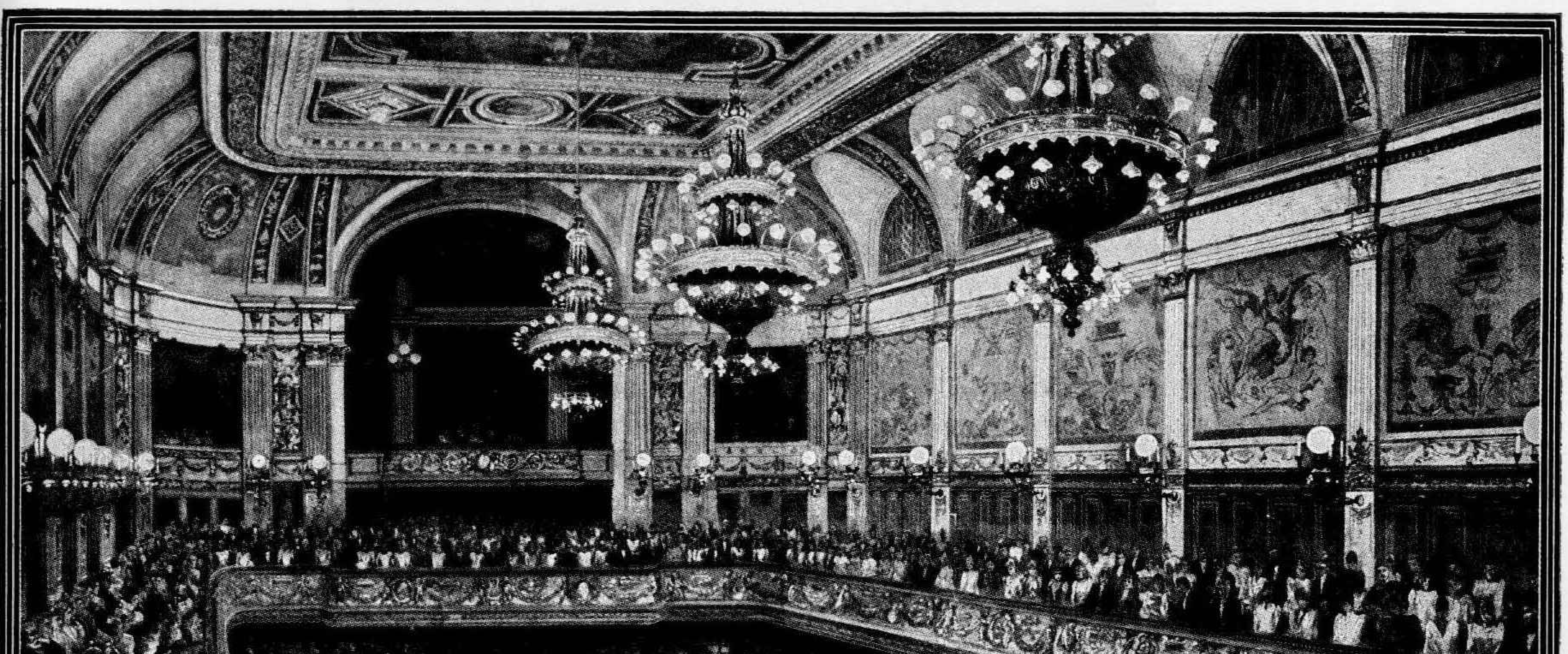
Phot. Sufe Byk, Berlin

Paul Graener



Eine Aufführung im Konzertſaal des alten Gewandhauſes im Jahre 1845

(Mit dem am 25. November 1781 erfolgten Eröffnungskonzert im alten Gewandhaus (Tuchhaus) am Neumarkt begannen die Leipziger Gewandhauskonzerte. Letztes Abonnements-Konzert im alten Gewandhaus am 26. März 1885.



Eine Gewandhaus-Aufführung unter Reineckes Dirigentenſtab

Konzert im neuen Gewandhaus zu Leipzig Anfang 1891.
Zeichnung von E. Limmer.



Grabmal von Quantz

(durch Friedrich den Großen errichtet)

auf dem Potsdamer Friedhof

(vgl. den Auffatz „Friedrich der Große und Quantz“ von Hans A. Martens, Berlin)



Phot. Karl Werkgarner, Wels

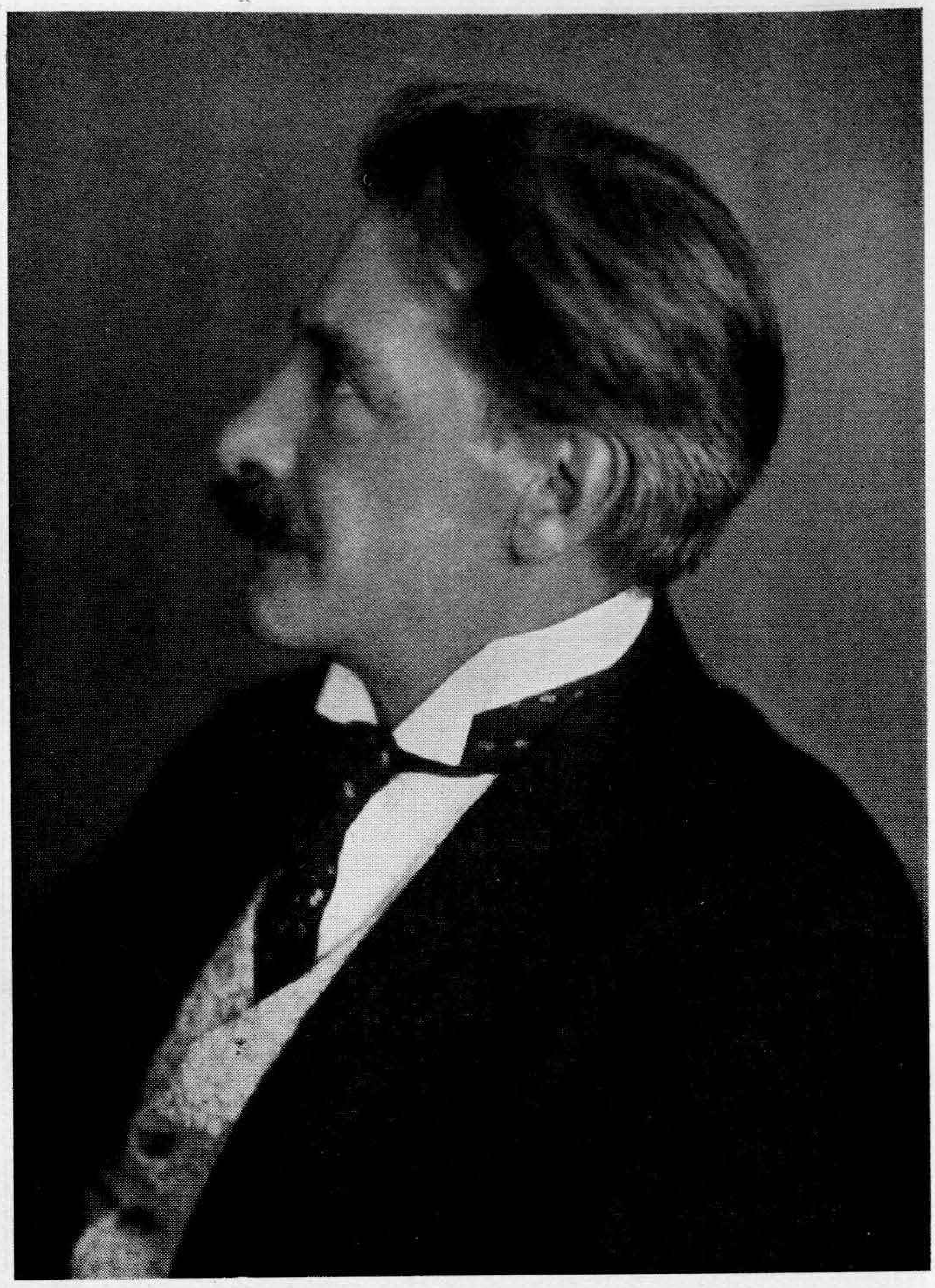
Johann Nepomuk David



Johann Christian Bach
im 43. Lebensjahr

Nach dem im Liceo musicale zu Bologna aufbewahrten Gemälde
von Thomas Gainsborough

(Durch gütige Vermittlung der Edition Peters, Leipzig)



Walter Courvoisier †

Geboren 7. Februar 1875



Johann Wolfgang von Goethe

Nach einer Bleistiftzeichnung von Xaver von Schönberg
(1812)

(Veröffentlicht mit Erlaubnis des Goethe-Nationalmuseums zu Weimar)



Bettina Arnim

Nach einer Bleiſtiftzeichnung von L. E. Grimm

(Veröffentlicht mit Erlaubnis des Goethe-Nationalmuſeums zu Weimar)



Karl Friedrich Zelter

Nach einer Kreidezeichnung von Josef Schmeller

(Veröffentlicht mit Erlaubnis des Goethe-Nationalmuseums zu Weimar)



Joſeph Haydn

Nach einer Zeichnung von Hornemann

(Original im Beſitz des Budapeſter Nationalmuſeums)



Joſeph Haydn

(Nach einem Stich von J. E. Mansfeld. 1781)



Joſeph Haydn

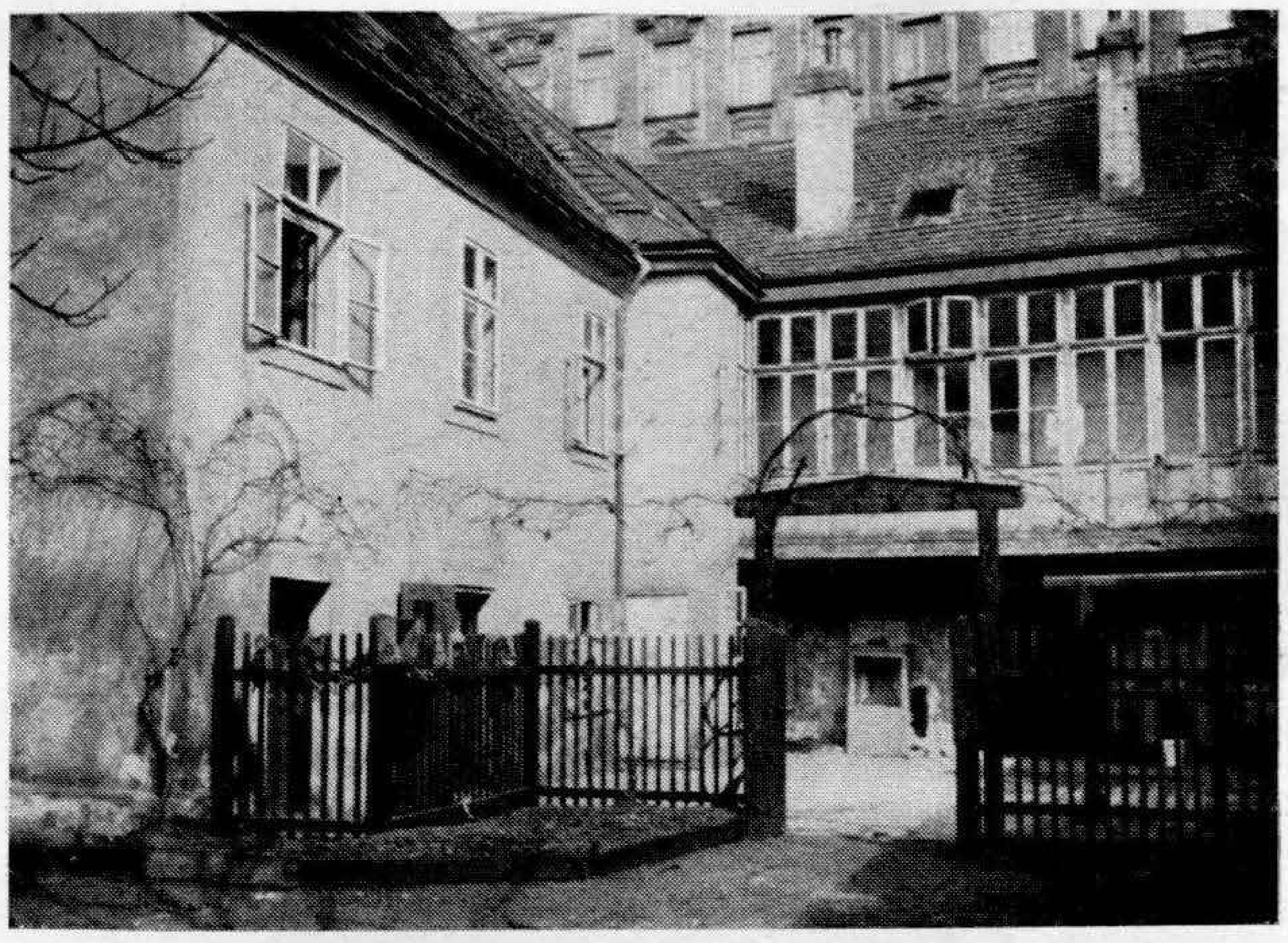
(Elfenbeinſtatue eines unbekannten Künſtlers im Haydn-Muſeum zu Wien)



Joſeph Haydn

(Nach einem Gemälde von Hammann)

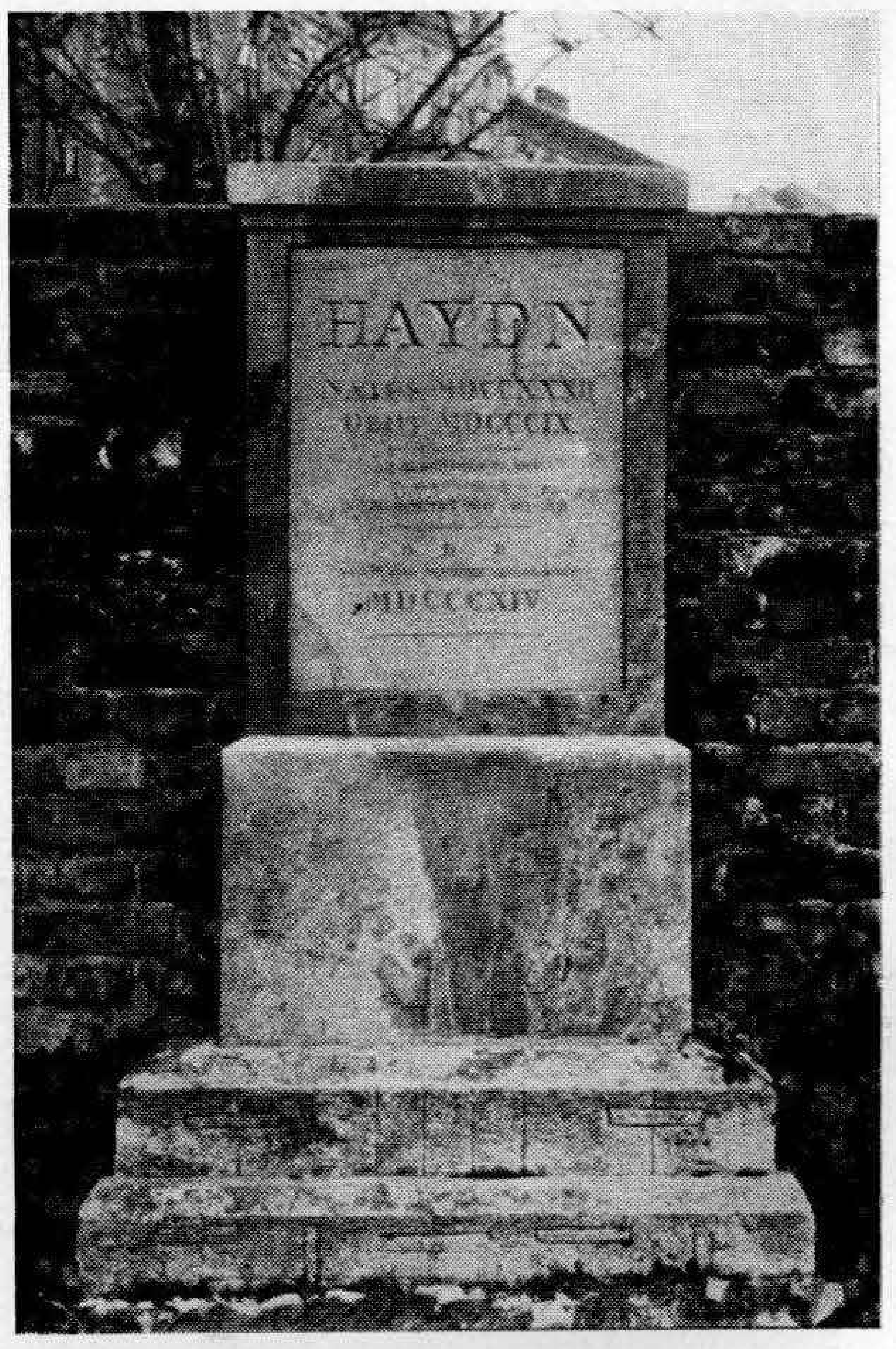
Die Bilder ſind Originalaufnahmen von Dr. Helmut Wolter, Duisburg



Joſeph Haydns Wohn- und Sterbehaus
in Wien VI, Haydngaſſe 19,
das nunmehr als Muſeum eingerichtet iſt

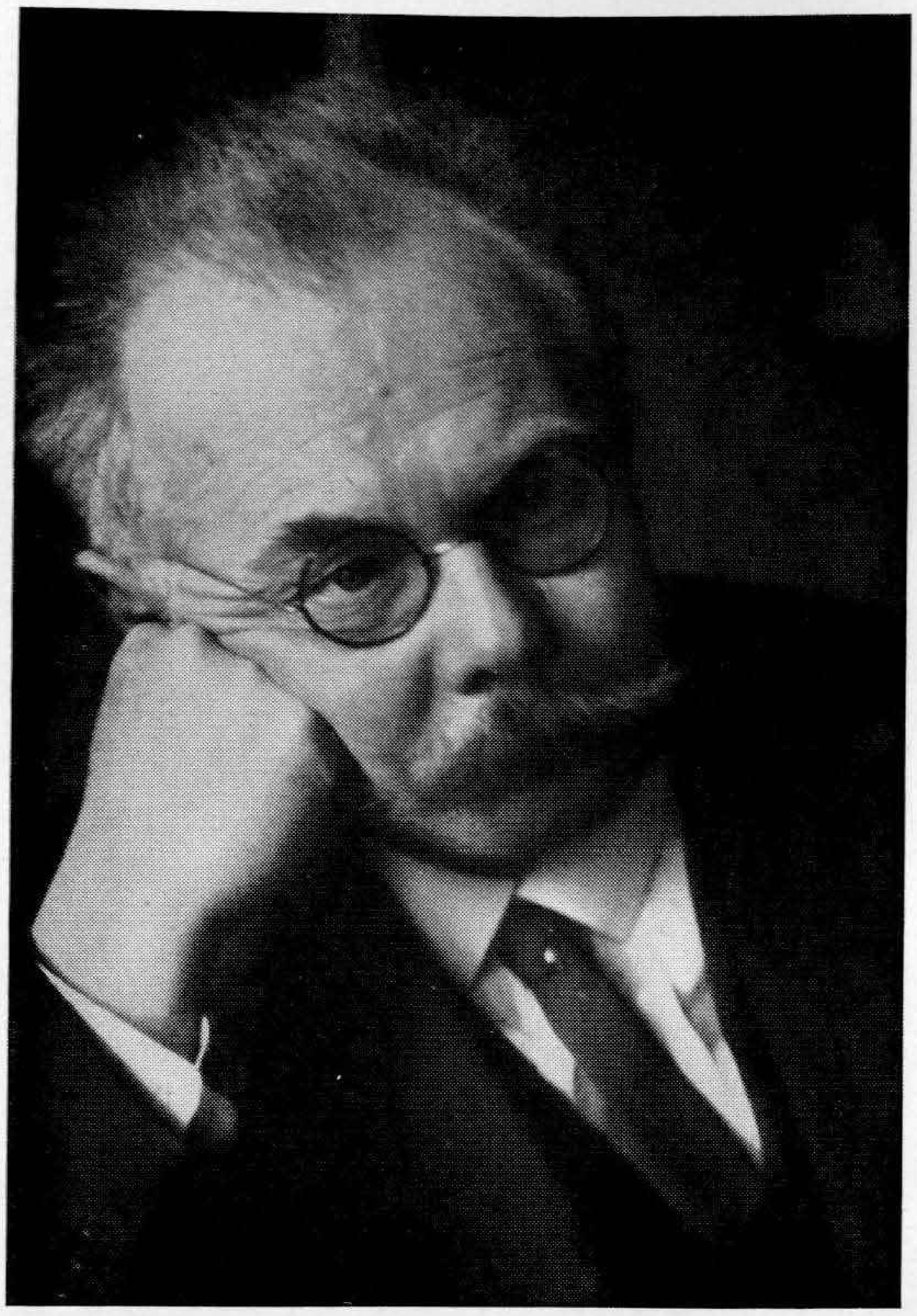


Haydn-Denkmal
in der Bergkirche zu Eiſenſtadt



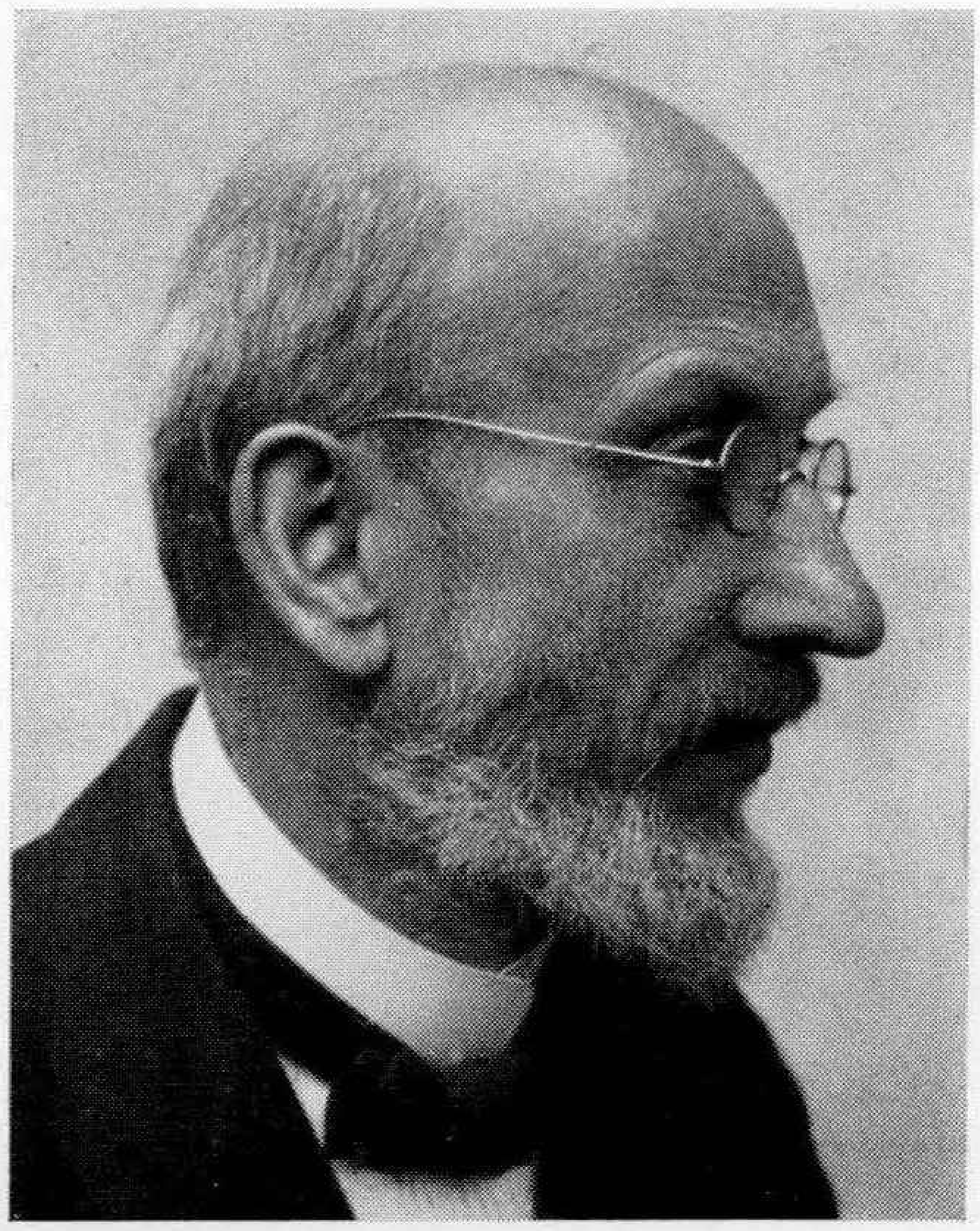
Haydns 1. Grabmal
auf dem Hundsturmer Friedhof in Wien

Die Bilder ſind Originalaufnahmen von Dr. Helmut Wolter, Duisburg



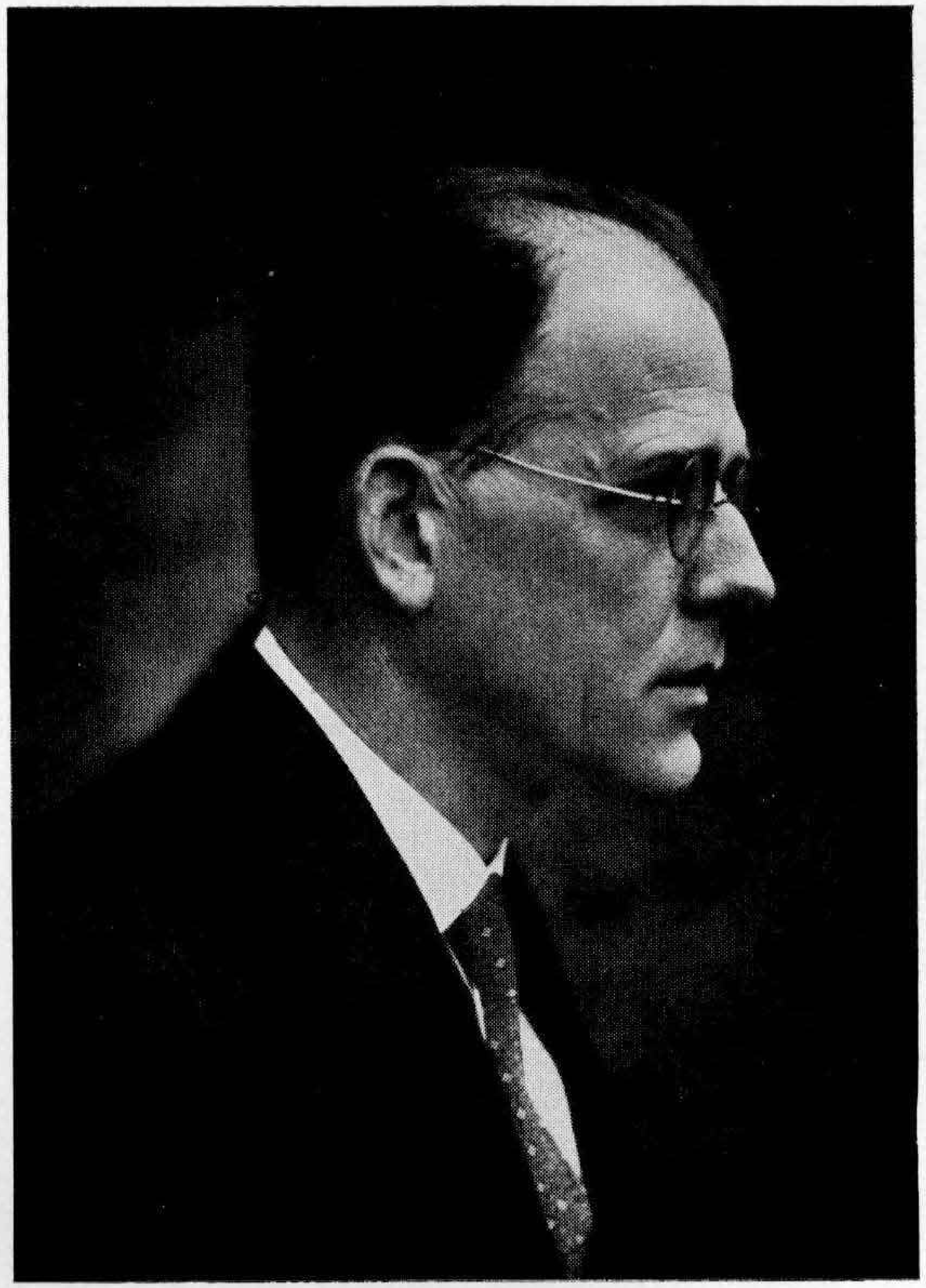
Richard Wetz

(Nach einer Liebhaberaufnahme von Alfred Thiele)



Wilhelm Altmann

Geboren 4. April 1862



Kurt Barth

Mufikdirektor in Flensburg



Phot. Bogemil, Flensburg

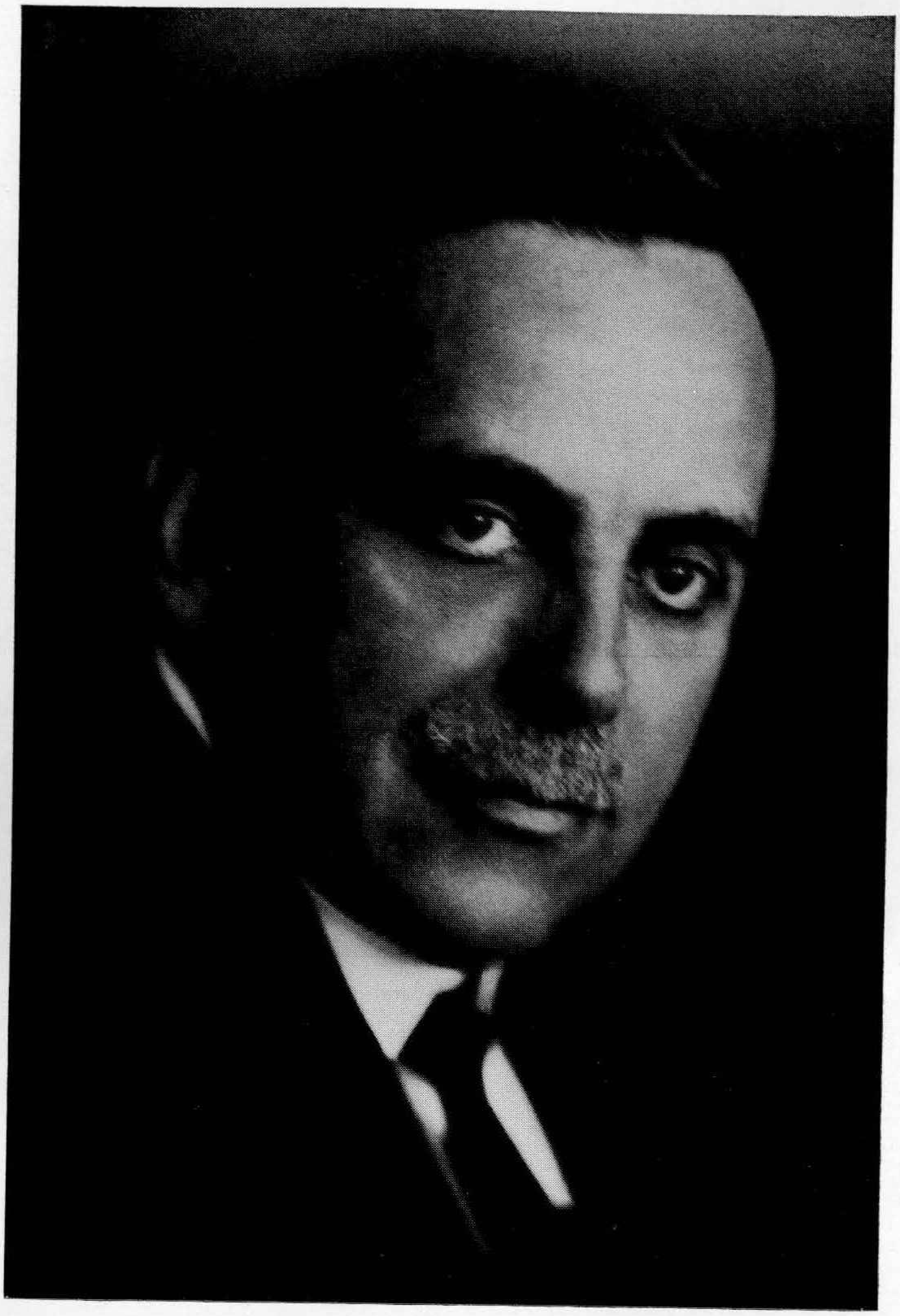
Johannes Röder

Organift in Flensburg

Zu unferem Bericht über das Flensburger Heinrich Schütz-Feft



Othmar Schoeck



Phot. Louise Junod-Zürich

Volkmar Andreae

Der Festdirigent des Züricher Tonkünstlerfestes

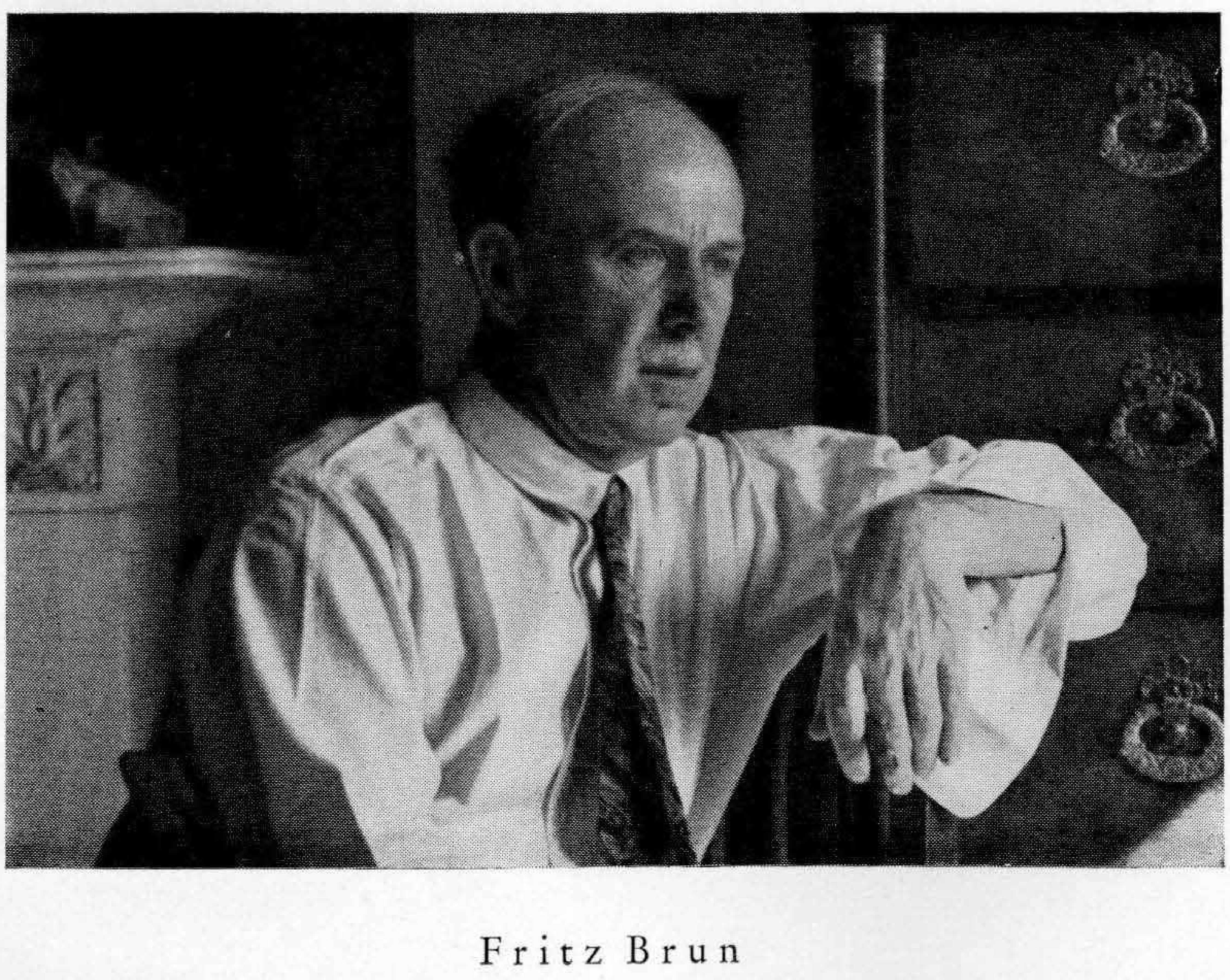


Hans Erich Apostel

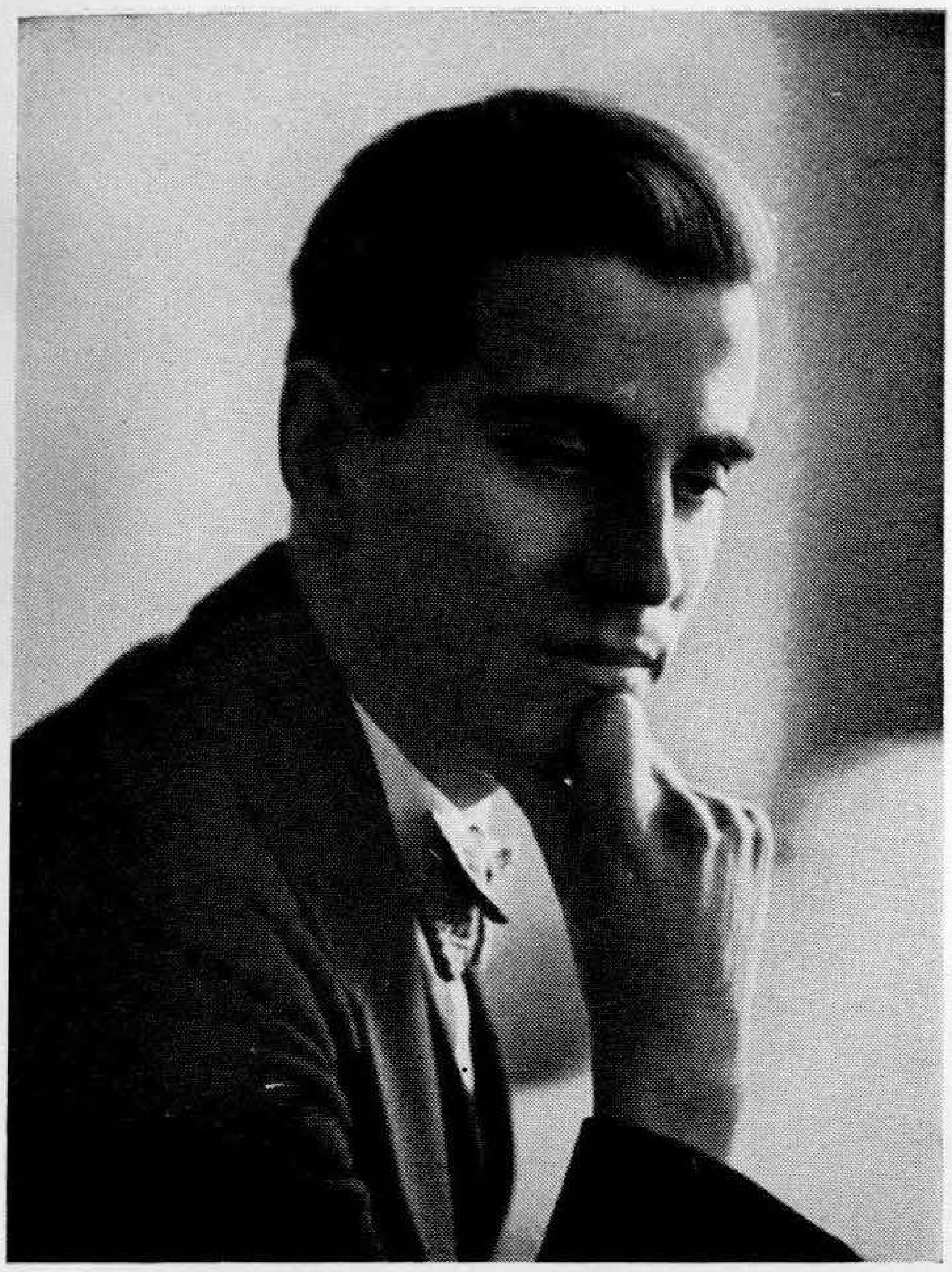


Phot. Hanna Freytag, München

Wolfgang von Bartels



Fritz Brun



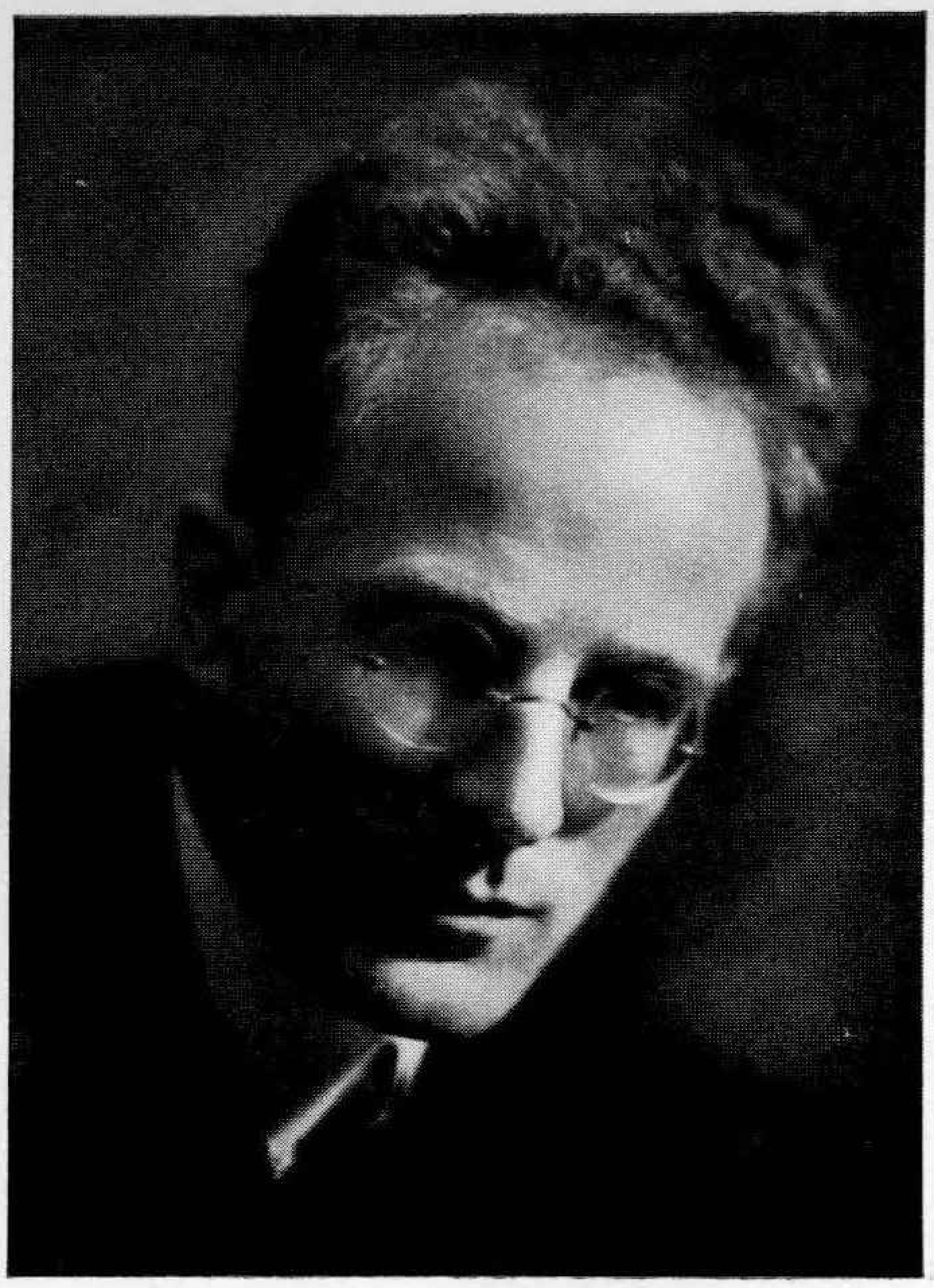
Phot. Elfe Boroffka-Niemeyer, Potsdam

Hans Chemin-Petit



Phot. Lipnitzki, Paris

Conrad Beck



Phot. Karl Werkgarner, Wels

J. N. David



Phot. Geiringer-Horowitz, Wien

Hans Gál

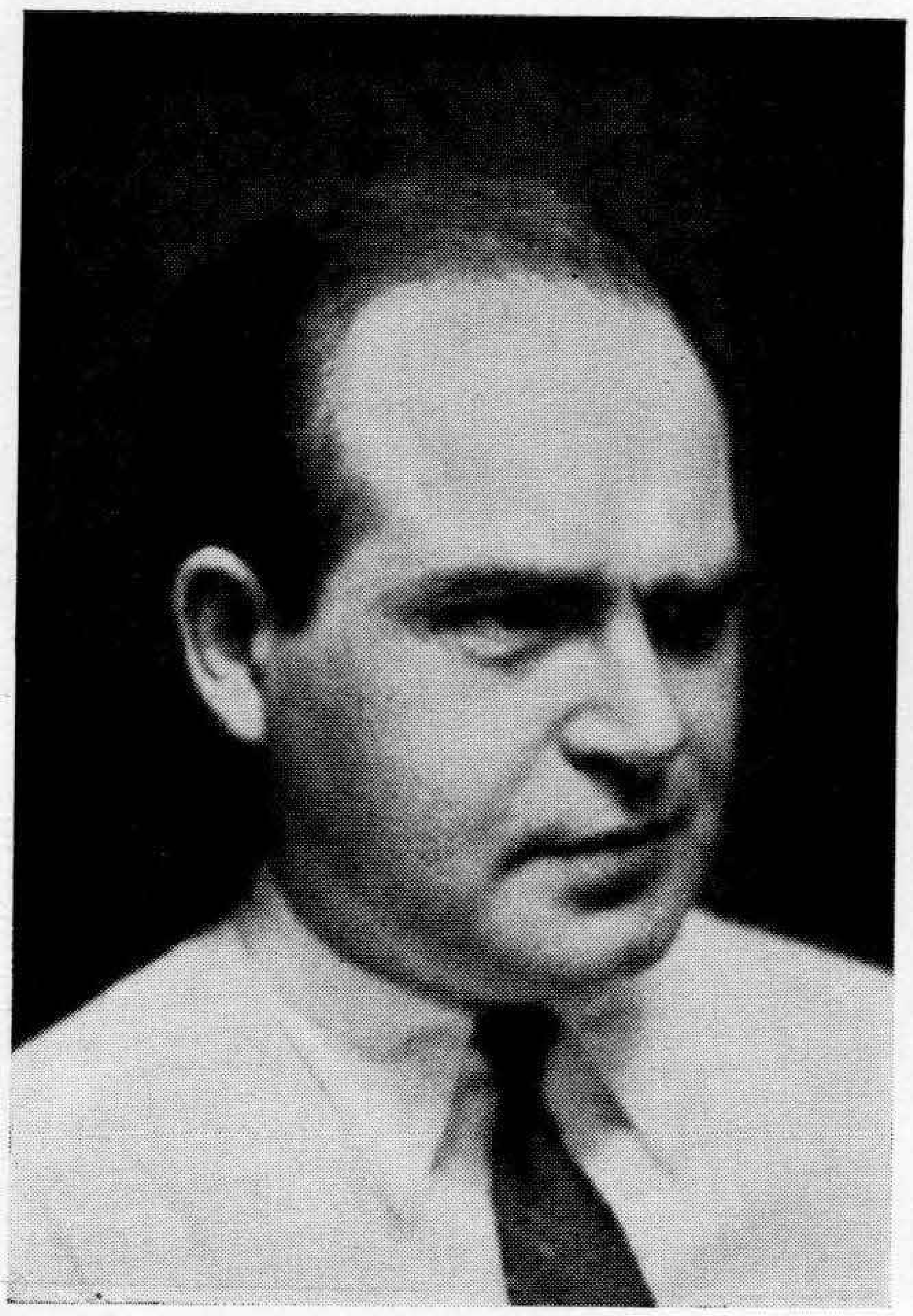




Phot. Lotte Meitner-Graf, Wien

Karl Gerstberger

Otto Jokl

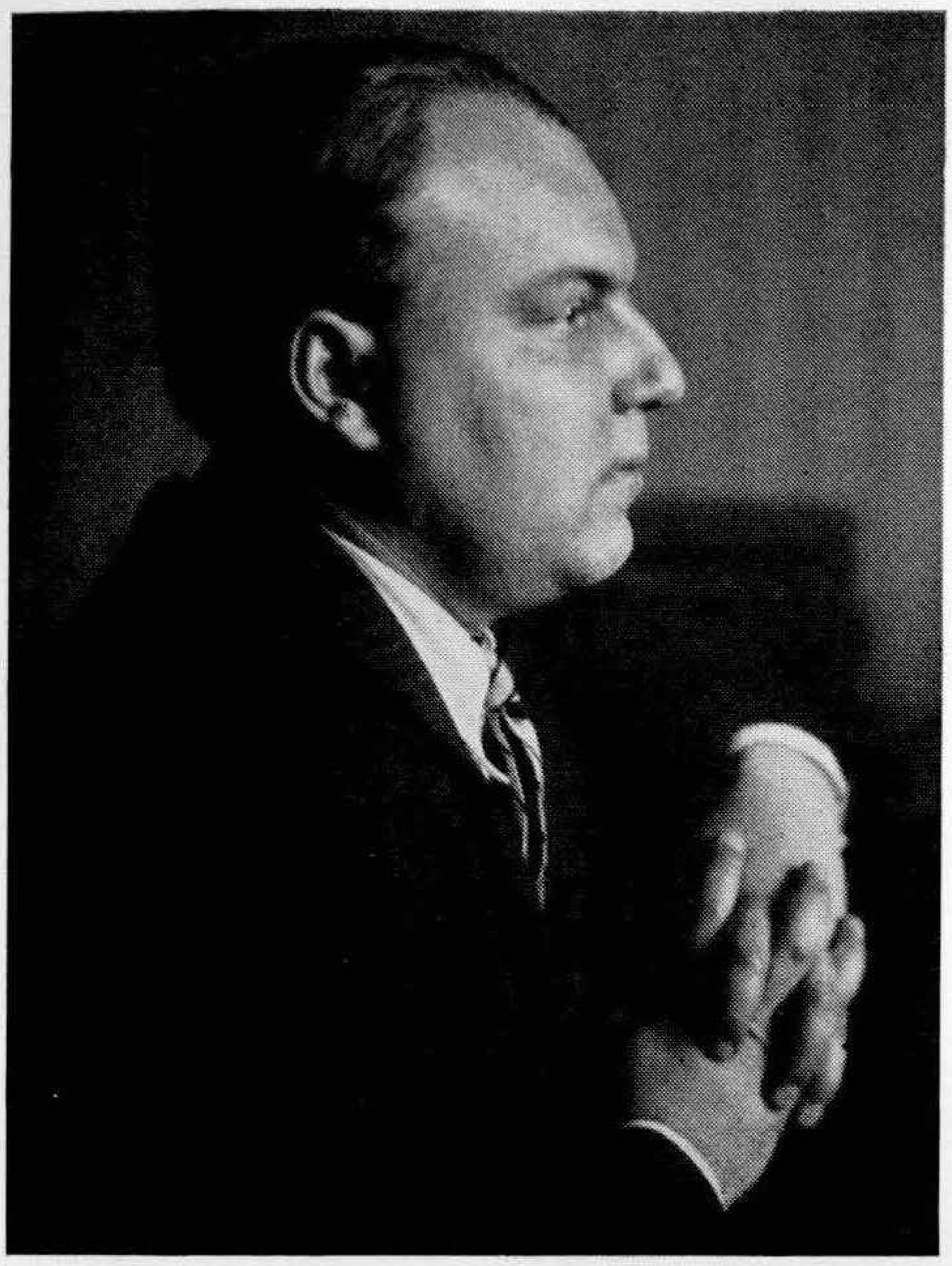




Phot. Suse Byk, Berlin

Paul Kletzki

Paul Hindemith



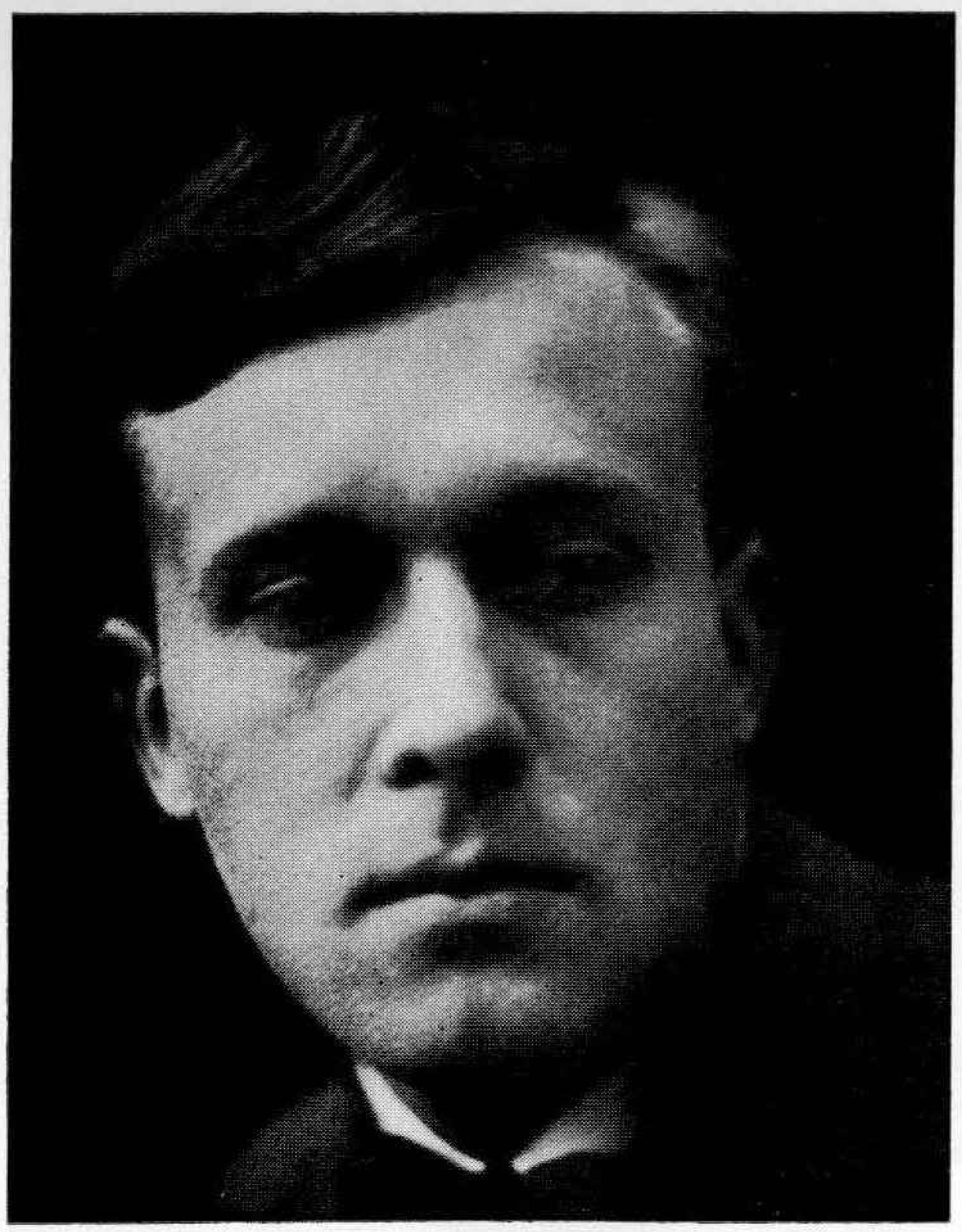
Phot. Schlee-Tauffig, Baden b. Wien

Ernst Křenek

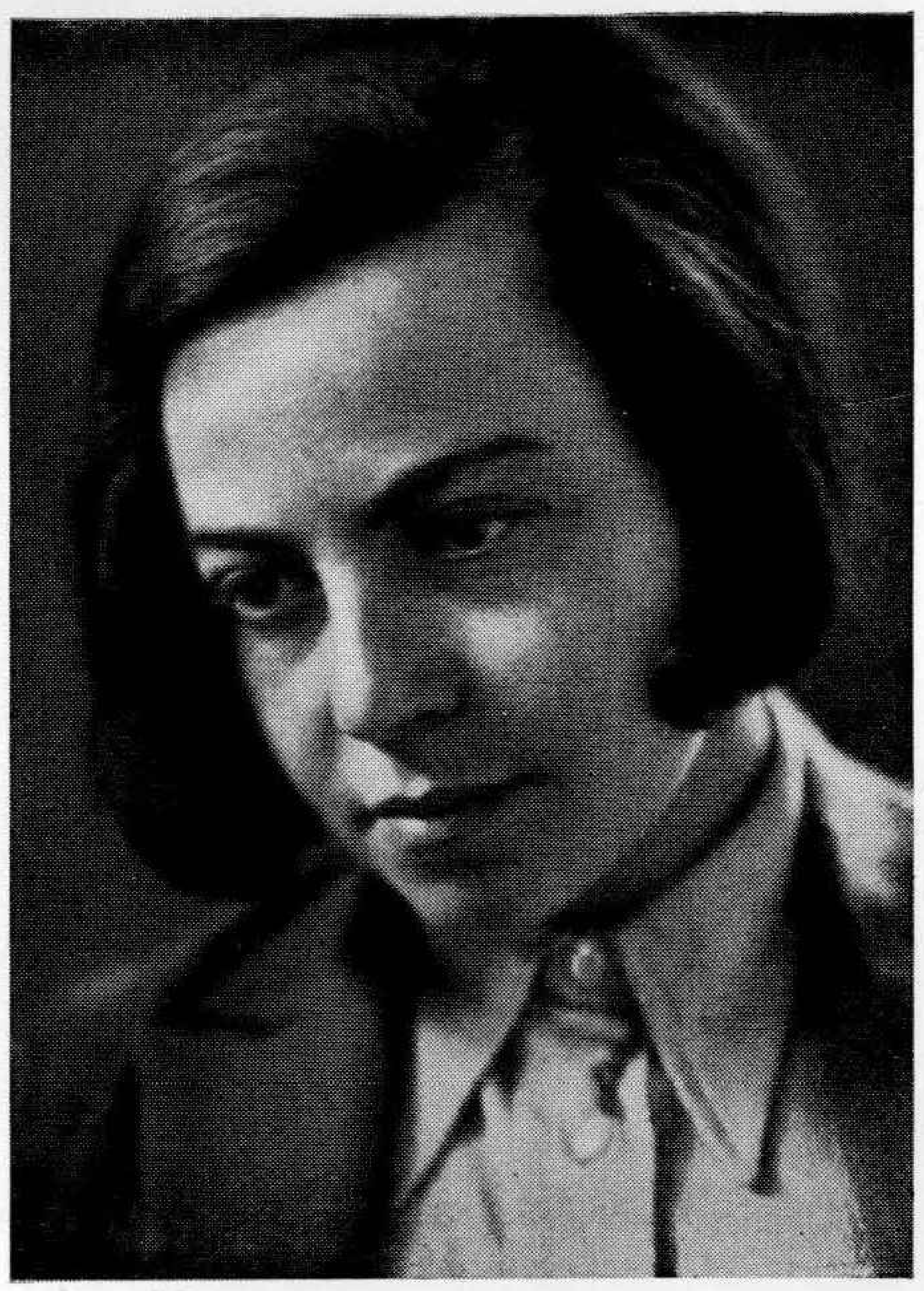


Phot. E. Hoenisch, Leipzig

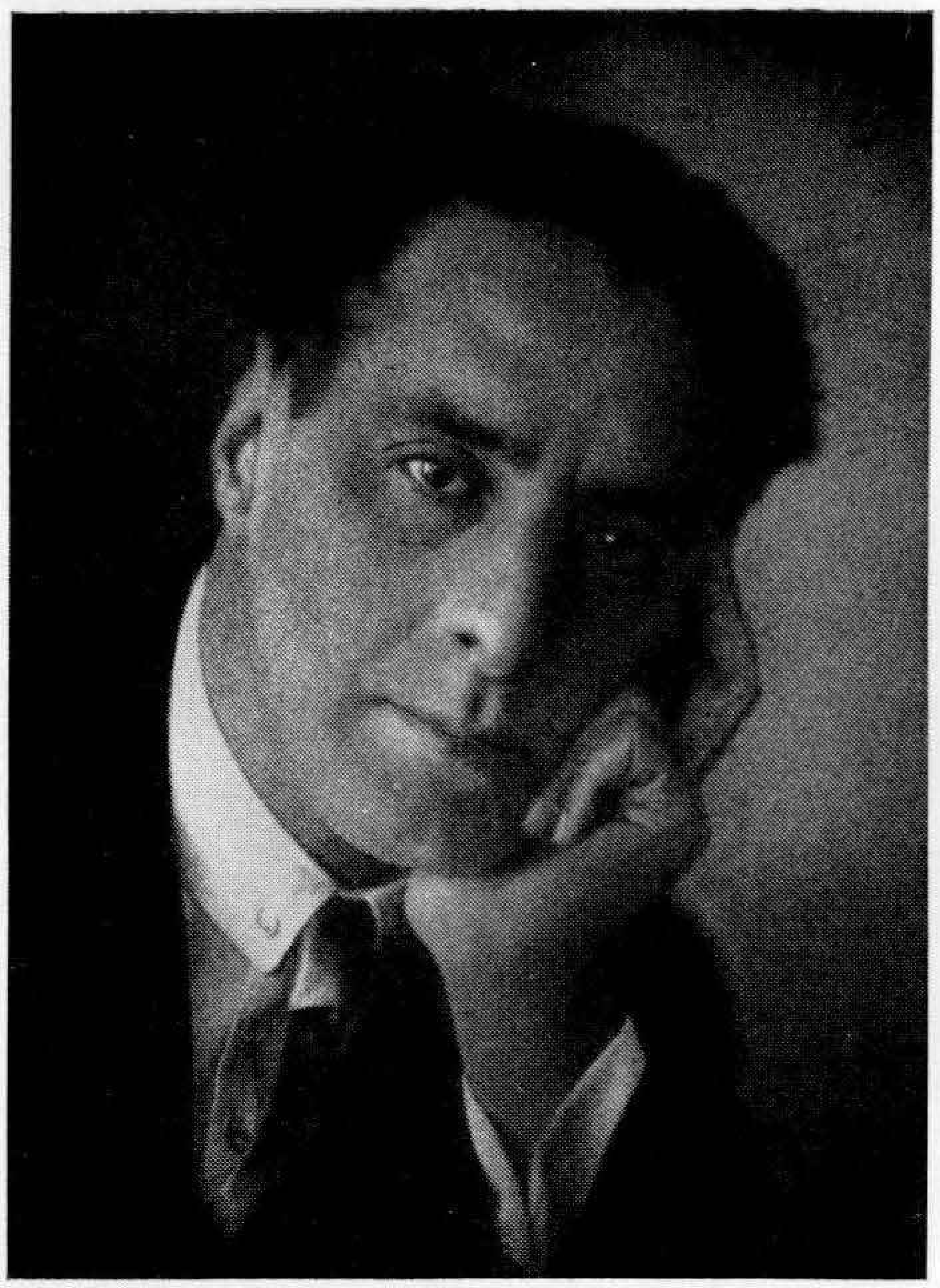
Günter Raphael



Hermann Reutter

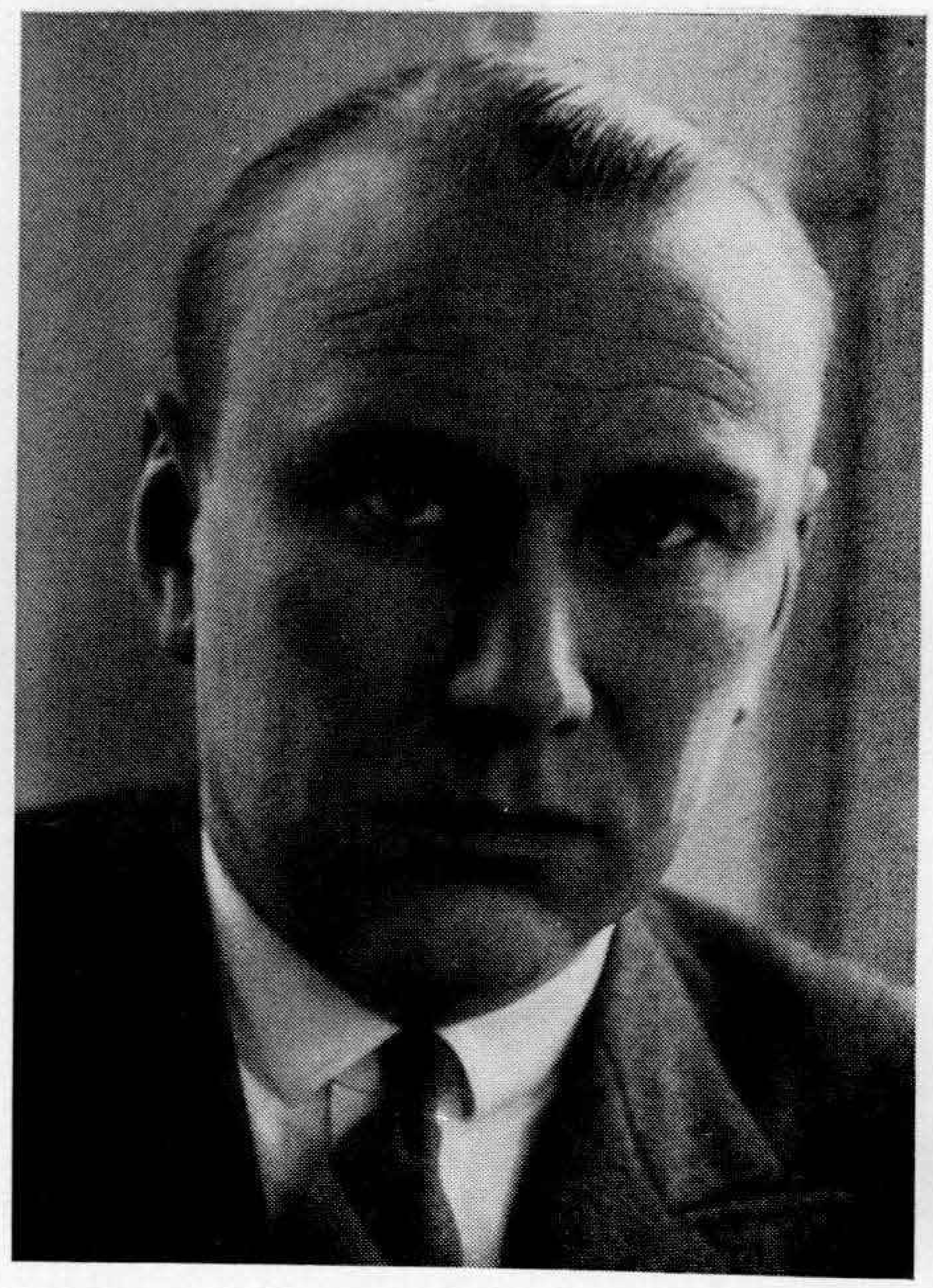


Trude Rittmann



Phot. Hostrup, Mannheim

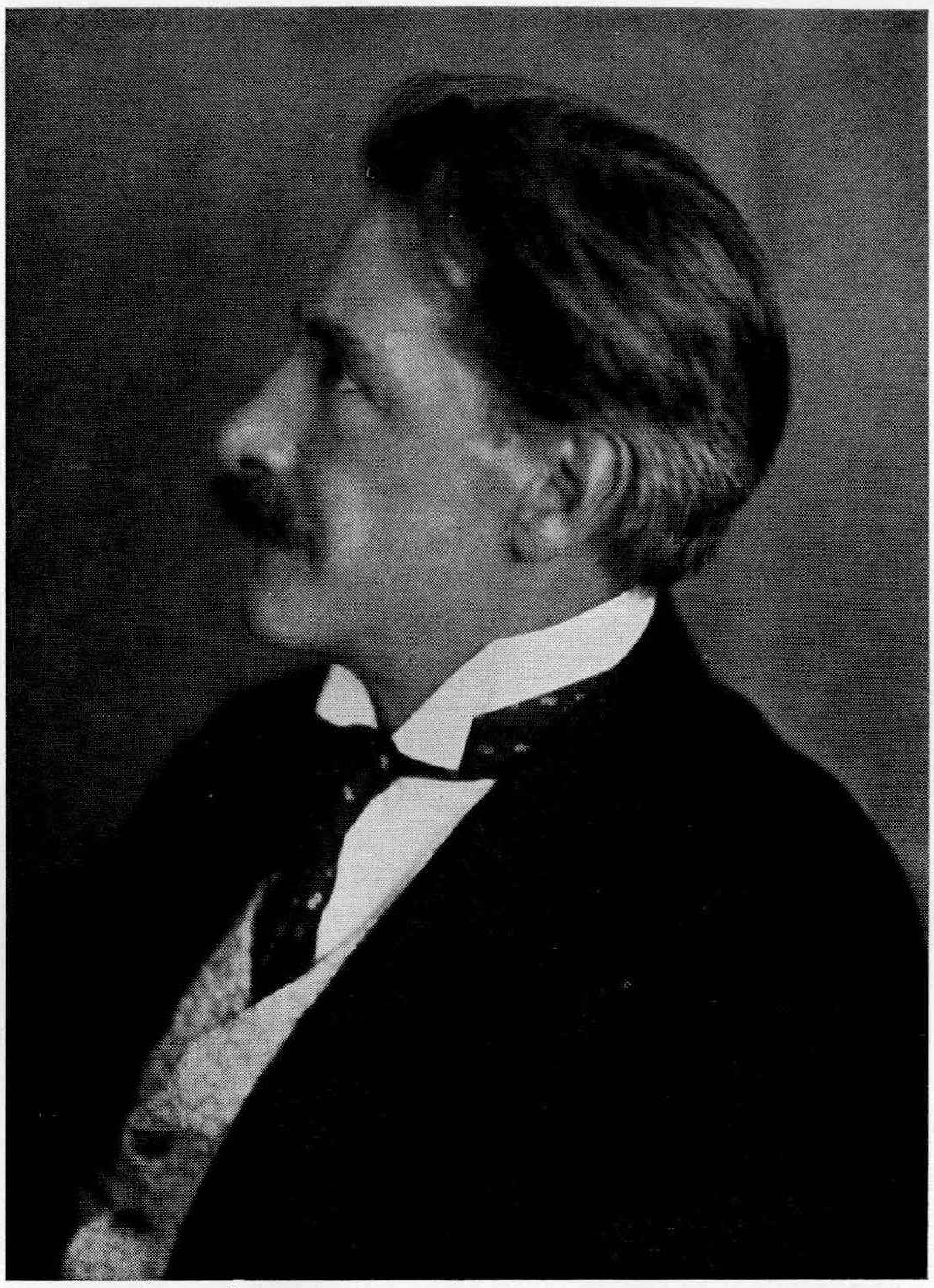
Ernst Toch



Gerhart von Westerman



Herbert Trantow



Phot. H. Traut, München

Walter Courvoisier †

ELLY NEY TRIO



Elly Ney   Willi Stross   Ludwig Hoelscher

München: Münchener Neueste Nachrichten 11. 5. 32:
Ein hinreißendes, ideales Musizieren!
Münchener Telegramm-Zeitung 11. 5. 32:
Man wird den Abend des Elly Ney Trios als einen der schönsten des ganzen Konzertwinters in der Erinnerung behalten.

Nürnberg: Fränkischer Kurier 8. 5. 32:
Das Elly Ney Trio kann man heute schon, kurz nach seiner Entstehung zu einer der besten Kammermusikvereinigungen seiner Gattung rechnen.

Mannheim: Neue Mannheimer Zeitung 28. 4. 32:
Hier verschmilzen drei Temperamente zu einer einzigen Gefühlsäußerung. Erhebende Darbietungen, die einen Beifallssturm auslösten. Echtes Triospiel mit voller Gleichberechtigung aller drei Spieler.

Karlsruhe: Residenz Anzeiger 28. 4. 32:
Der Eindruck war so stark, daß man ihn in die erste Reihe der künstlerischen Erlebnisse dieses Winters stellen muß.

Bremen: Bremer Nachrichten 1. 3. 32:
In diesem Zusammenspiel wehte die Höhenluft reiner und starker Kunst.

Köln: Kölner Tageblatt 19. 4. 32:
Es ist in Wahrheit ein außergewöhnliches Trio, das unbedingt gehört und bewundert zu werden verdient.

Engagements-Anfragen an das Sekretariat Elly Ney, Bonn a. Rhein, Koblenzerstraße 45, Tel. 4382, Tel.-Adr. Neybüro Bonn und durch alle Konzertdirektionen.



Phot. Herchenbach & Halder, Neheim

Georg Nellius



Phot. Anton Sahm, München

Generalintendant
Clemens von Franckenstein



Phot. Anton Sahm, München

Generalmusikdirektor
Hans Knappertsbusch



Phot. Anton Sahm, München

Staatskapellmeister
Paul Schmitz



Phot. A. Pieperhoff, Leipzig

Staatskapellmeister
Karl Elmendorff

Zu den Münchener Opern-Festspielen 1932



Phot. Anton Sahm, München

Gertrude Kappel
als Brünnhilde in „Walküre“



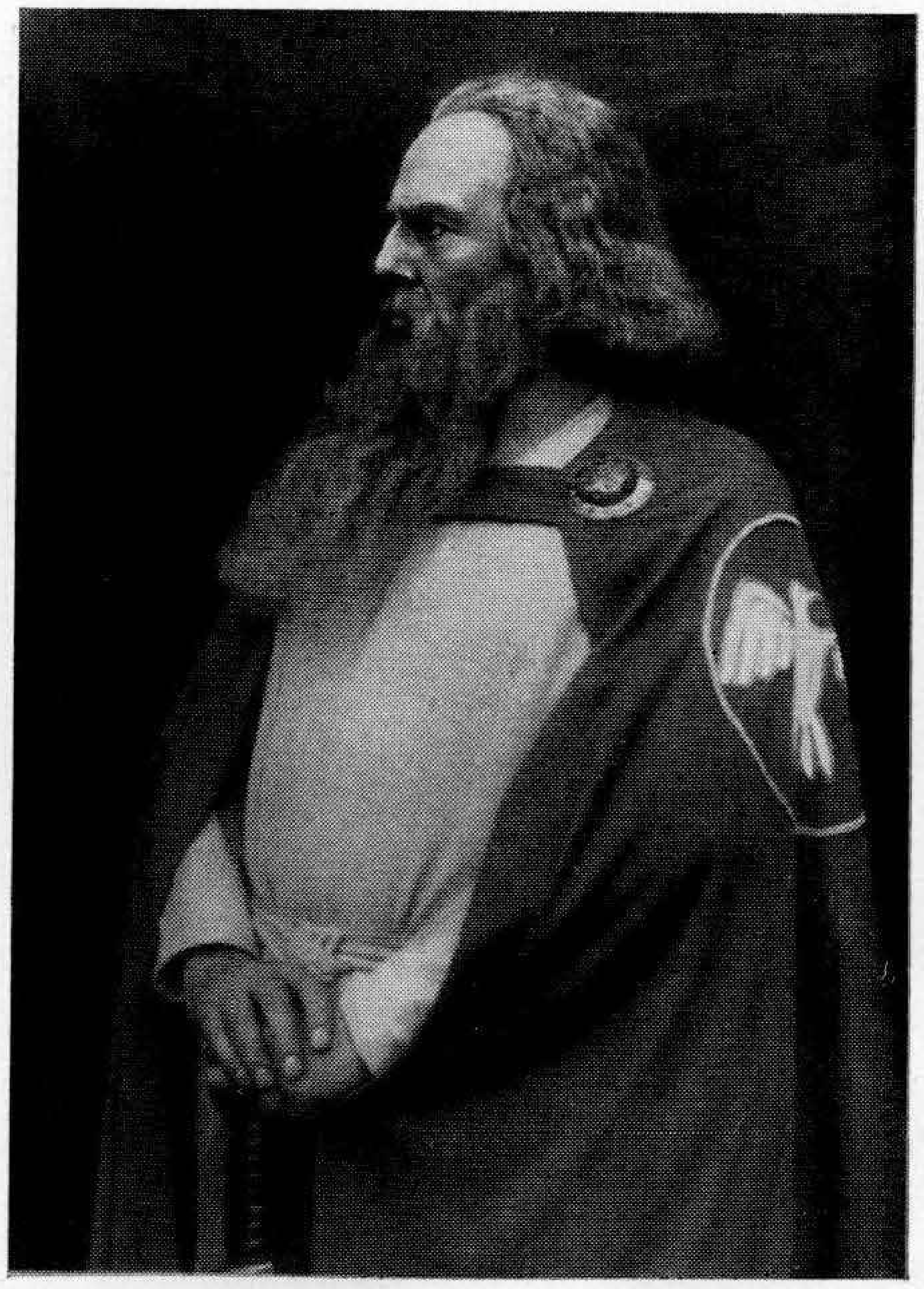
Phot. Anton Sahm, München

Luise Willer
als Brangäne in „Tristan und Isolde“



Phot. Hanns Holdt, München

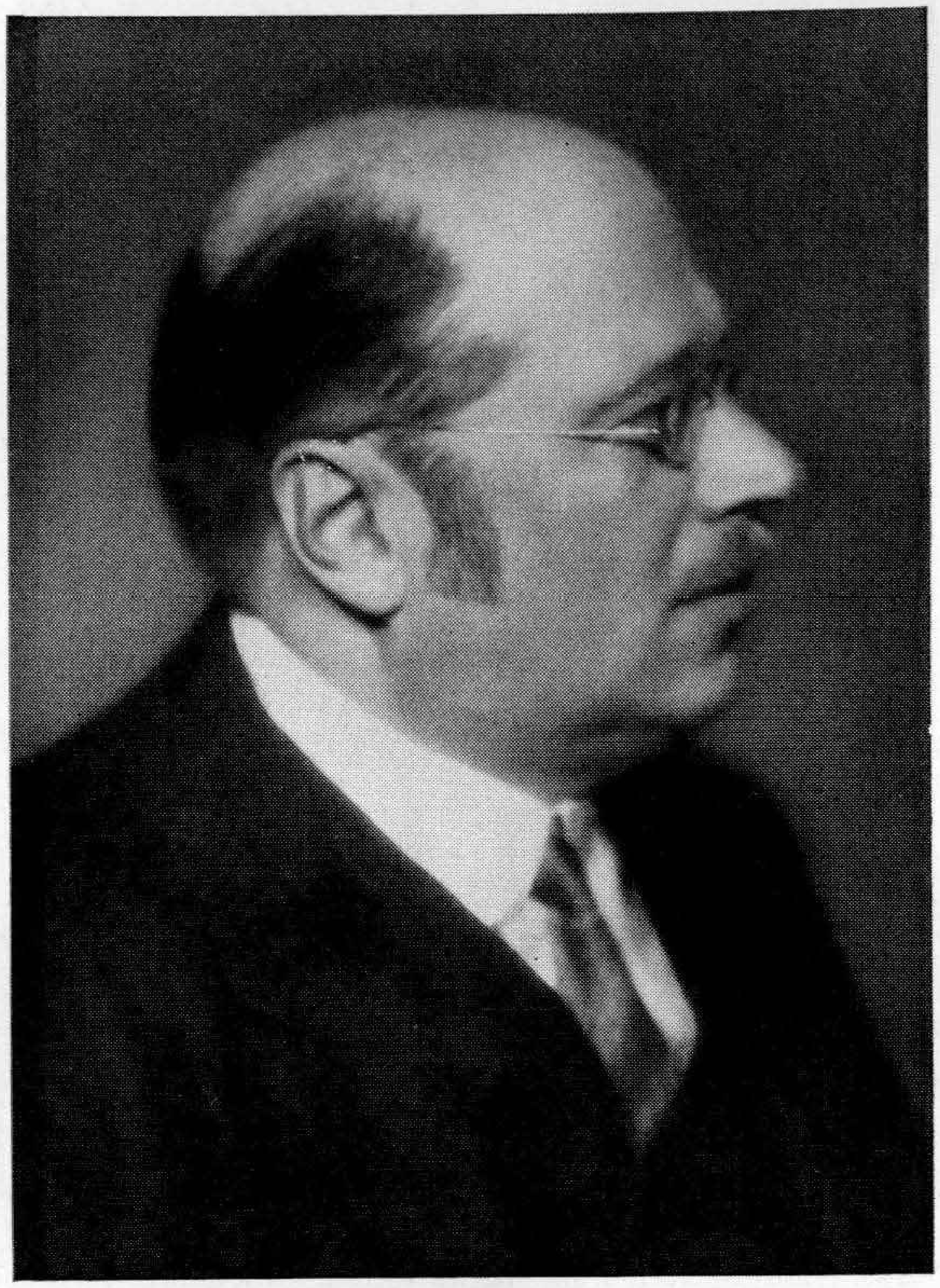
Fritz Krauß
als Walter Stolzing in „Meistersinger“



Phot. Hanns Holdt, München

Paul Bender
als Gurnemanz in „Parsifal“

Zu den Münchener Opern-Festspielen 1932



Roderich von Mojsisovics

Eine Antwort auf diese Fragen läßt sich vielleicht in drei Erklärungsmöglichkeiten zusammenfassen. Erstens dürfen wir nicht vergessen, daß wir, beeinflußt durch die Musik des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, an subjektive, persönliche Musikerlebnisse gewöhnt sind, welche bei der Musik vor Bach vollkommen hinter einem objektiven Tonausdruck zurückgestellt, bezw. bei mittelalterlicher Musik noch gar nicht vorhanden sind. Ferner beginnen wir jetzt erst ganz allmählich und in den Anfängen diese Musik wieder zu hören und uns daran zu gewöhnen, während im Gegensatz dazu unsere Museen und Sammlungen jedermann schon seit über 100 Jahren zur Besichtigung offen stehen. Und drittens: Es liegt im Wesen der Musik, an ihren nicht an objektive Vorstellungen gebundenen Ausdrucksinhalten, daß diese künst-

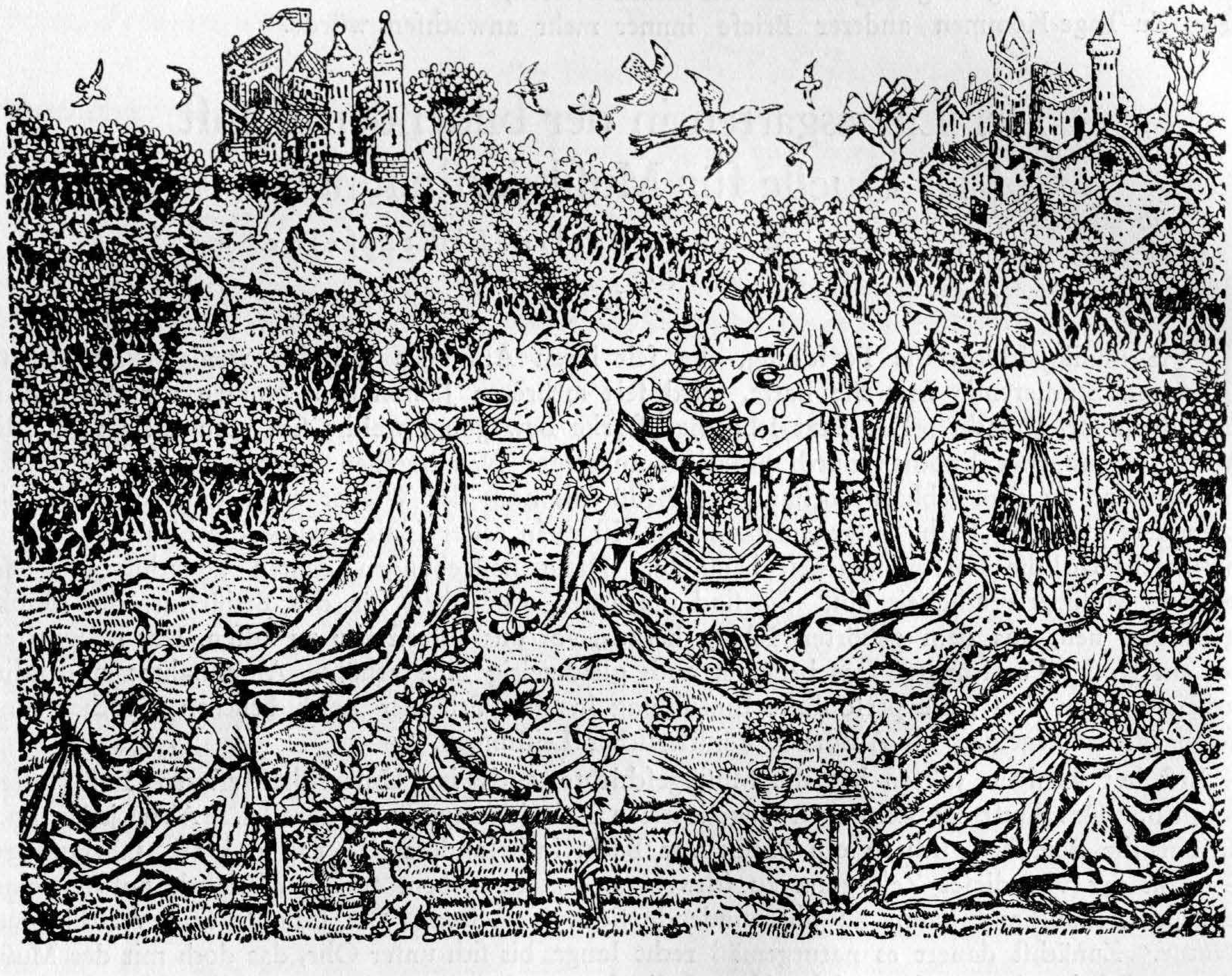


Abb. 1. Meister der Liebesgärten: Der große Liebesgarten, Kupferstich
(Burgund um 1430)

lerischen Werte nur über den Weg des seelischen Nacherlebens zugänglich sind. Hier müssen sich naturgemäß die Schwierigkeiten auftürmen, denn die rein persönlichen menschlichen oder religiösen seelischen Empfindungen, das Innenleben der Menschen jener Zeitläufe ist uns fremd geworden oder sogar ganz verloren gegangen. Aber wir können, wenn wir genügende Möglichkeiten und Zeit gehabt haben, uns hineinzufinden, nur ganz starke Erlebnisse daraus gewinnen. Wir dürfen annehmen, daß uns unsere Entwicklung auf dem besten Wege dahin führt.

Es hängt aufs engste mit der Wiederbelebung älterer Musikdenkmäler zusammen, daß man in den letzten Jahren hervorragende Musikzeugnisse der bildenden Kunst gesammelt und veröffentlicht hat. Eine Aufzählung der Sammlungen erübrigt sich. Zu ihnen wäre mancherlei

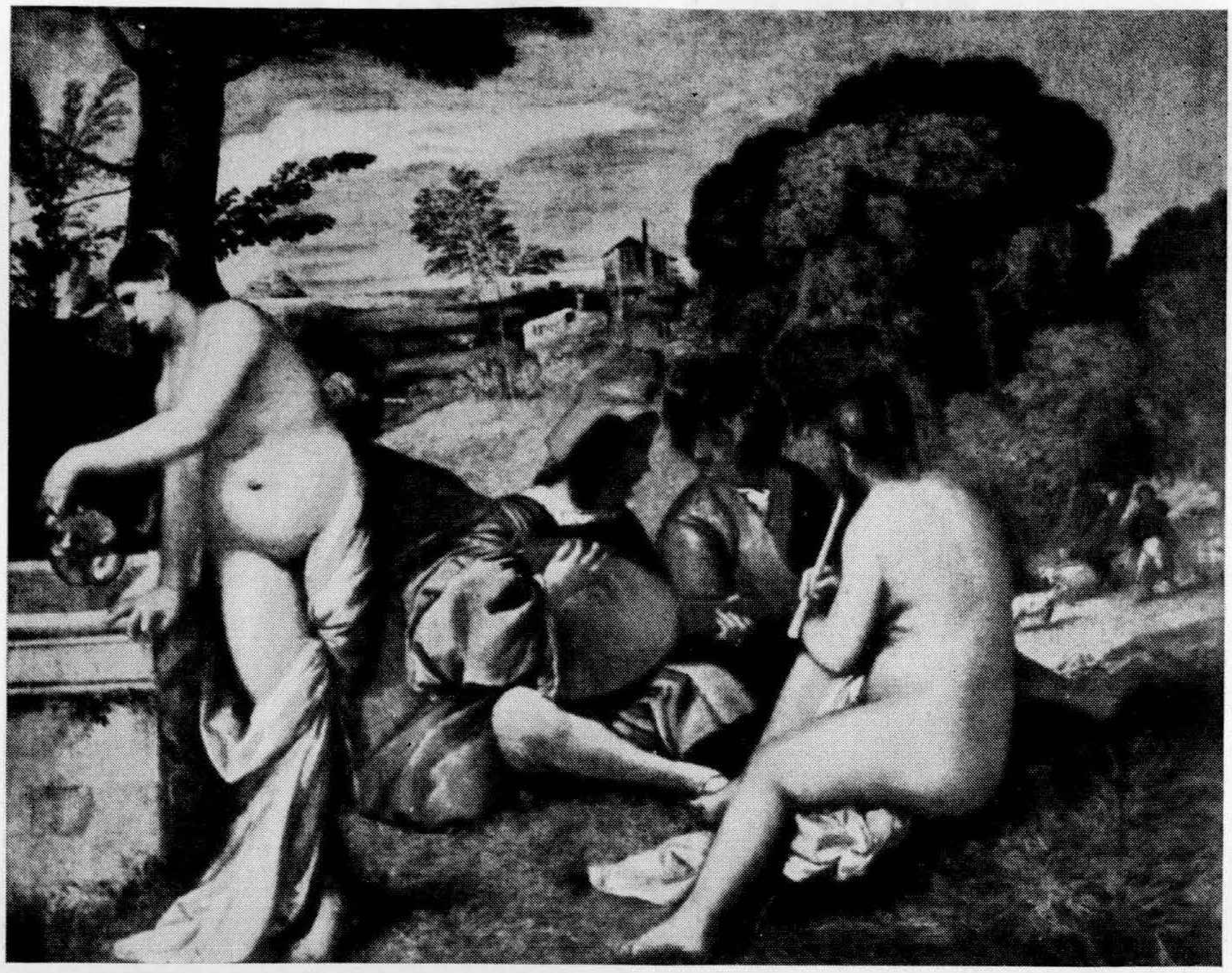


Abb. 2. Giorgione: Ländliches Konzert
(Paris, Louvre)



Abb. 3. J. J. Nilson: Le Concert Champêtre
(Augsburg, 1721—1788)

(Bildbeigaben zum Aufsatz Karl Wörner, „Der Liebesgarten in der bildenden Kunst als Quelle für Musikdarstelluugen")

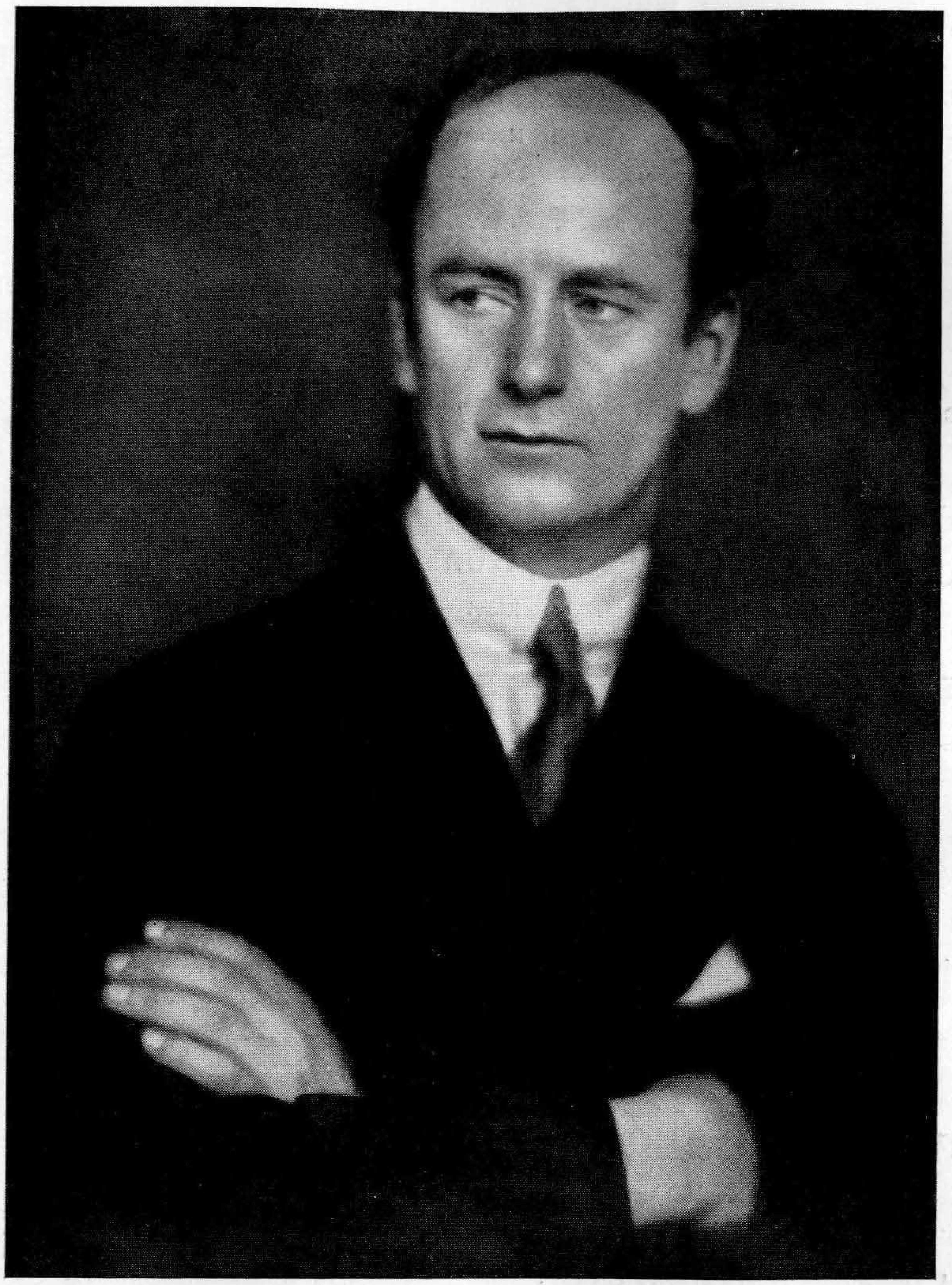


Abb. 4. Niederländisch um 1550: Musizierende Gesellschaft
(Basel, Museum)

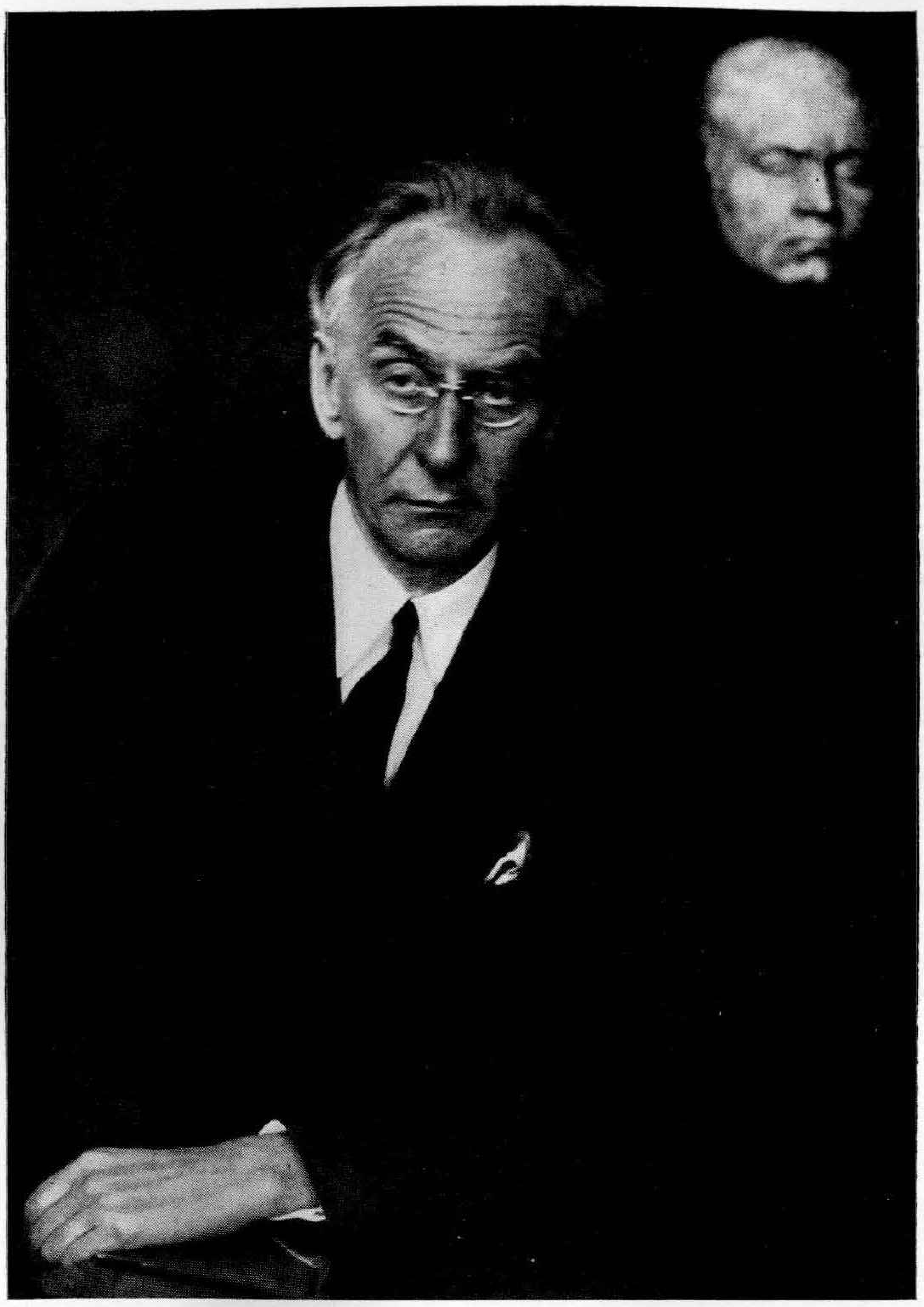


Abb. 5. Mittelrheinischer Meister (1420—30): Paradiesgarten
(Frankfurt a. M., Städelsches Institut)

(Bildbeigaben zum Aufsatz Karl Wörner, „Der Liebesgarten in der bildenden Kunst als Quelle für Musikdarstellungen“)

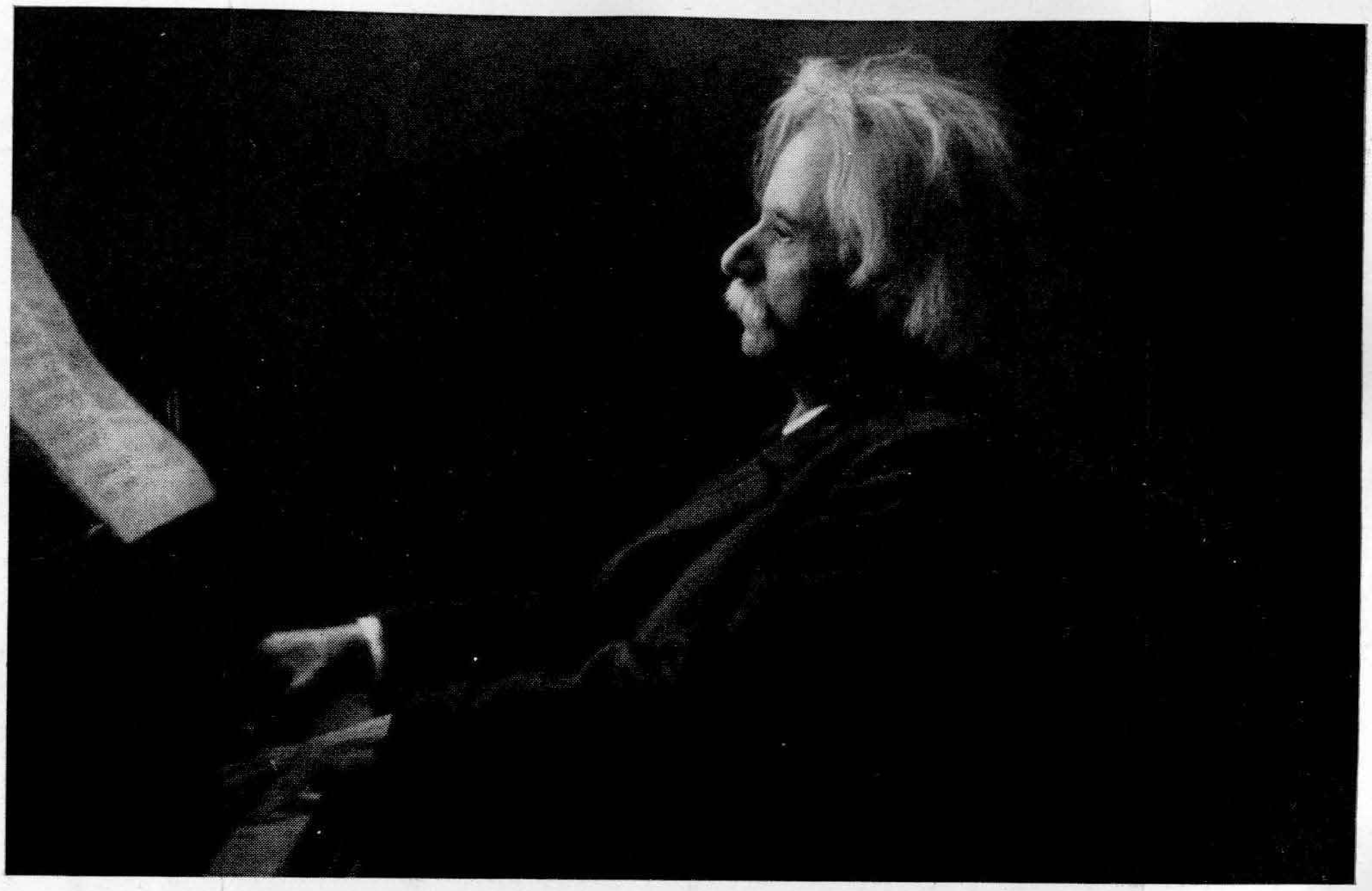


Wilhelm Furtwängler



Richard Hagel
zum 60. Geburtstag

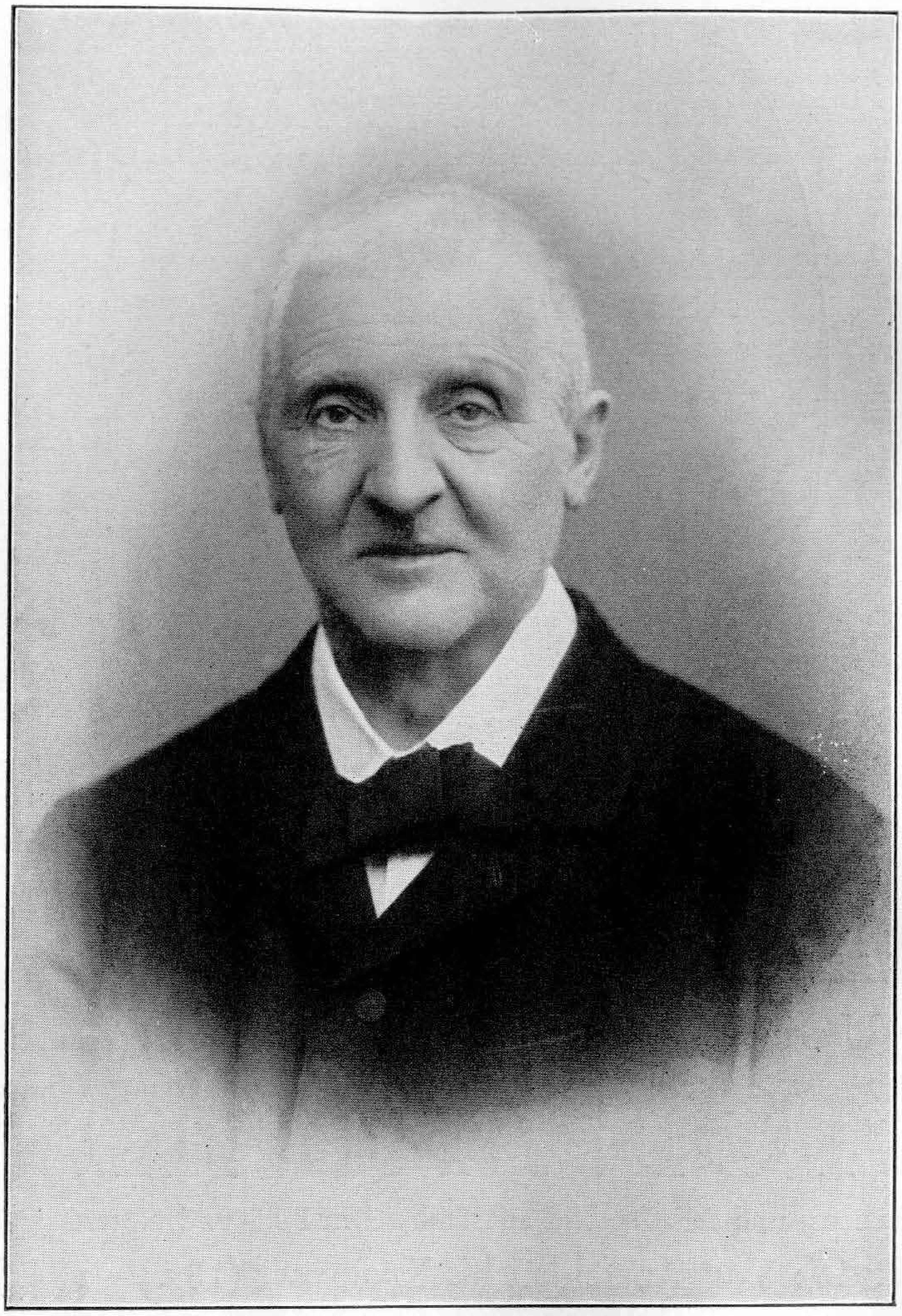
(Geboren 7. Juli 1872)



Edvard Grieg
zum 25. Todestag

(Geboren 15. Juni 1843, gestorben 4. September 1907)

Letzte Aufnahme des Meisters



Anton Bruckner



Siegmund von Hausegger

Zum 60. Geburtstag am 16. August 1932



Das Stützersche Haus in Bayreuth



A. Bruckners Wohnung in Bayreuth bei J. Gurt, Ludwigstr. 1



Orgel
in der
Schloßkirche
zu Bayreuth



Zum Aufsatz von August Pohl „Bruckner in Bayreuth“

Soeben erschien:

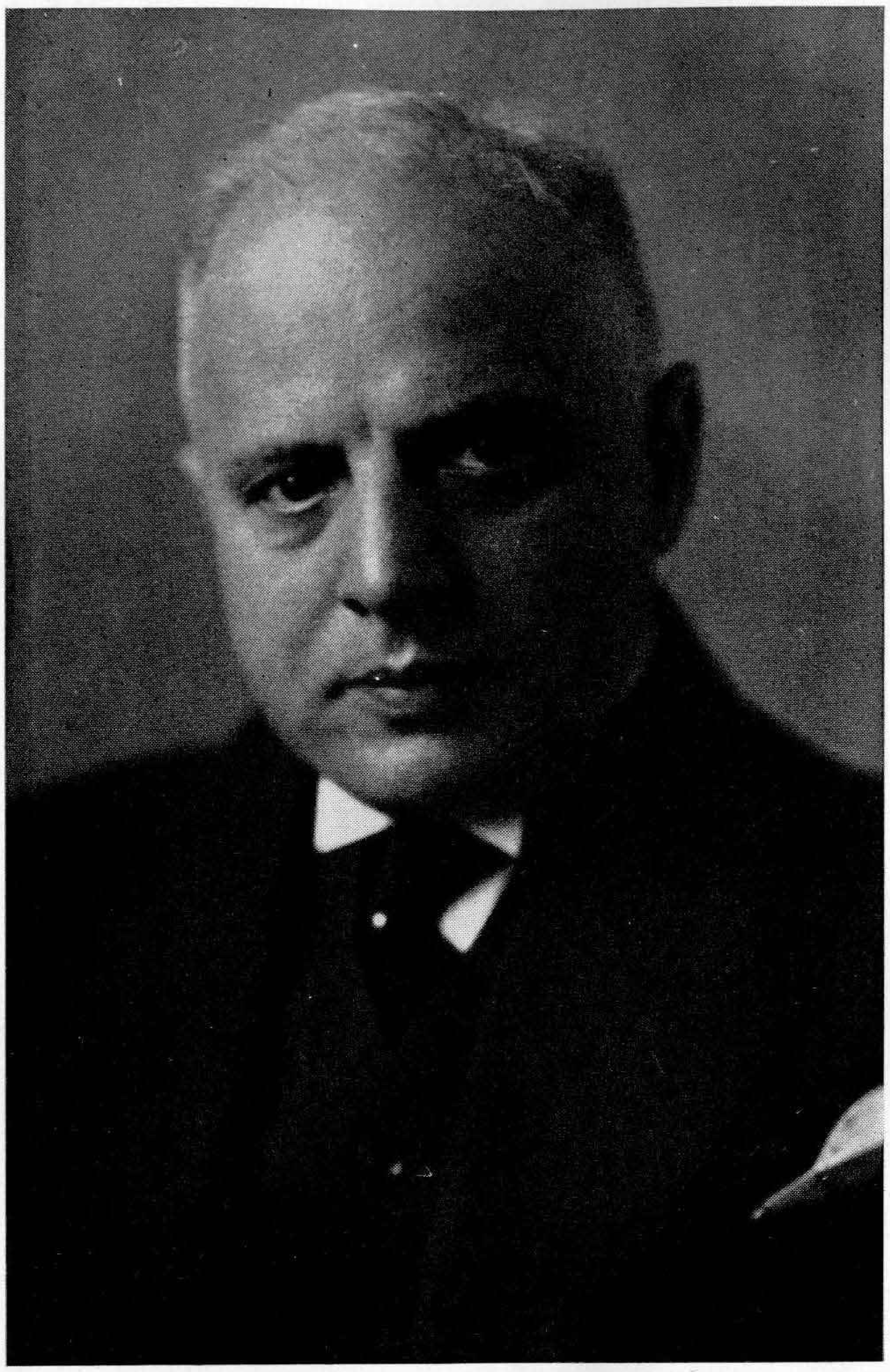


Geheftet M. —.90, Ballonleinen M. 1.80

Übungs-Beispiele zum „Büchlein vom Geigen“

Geheftet M. 2.—

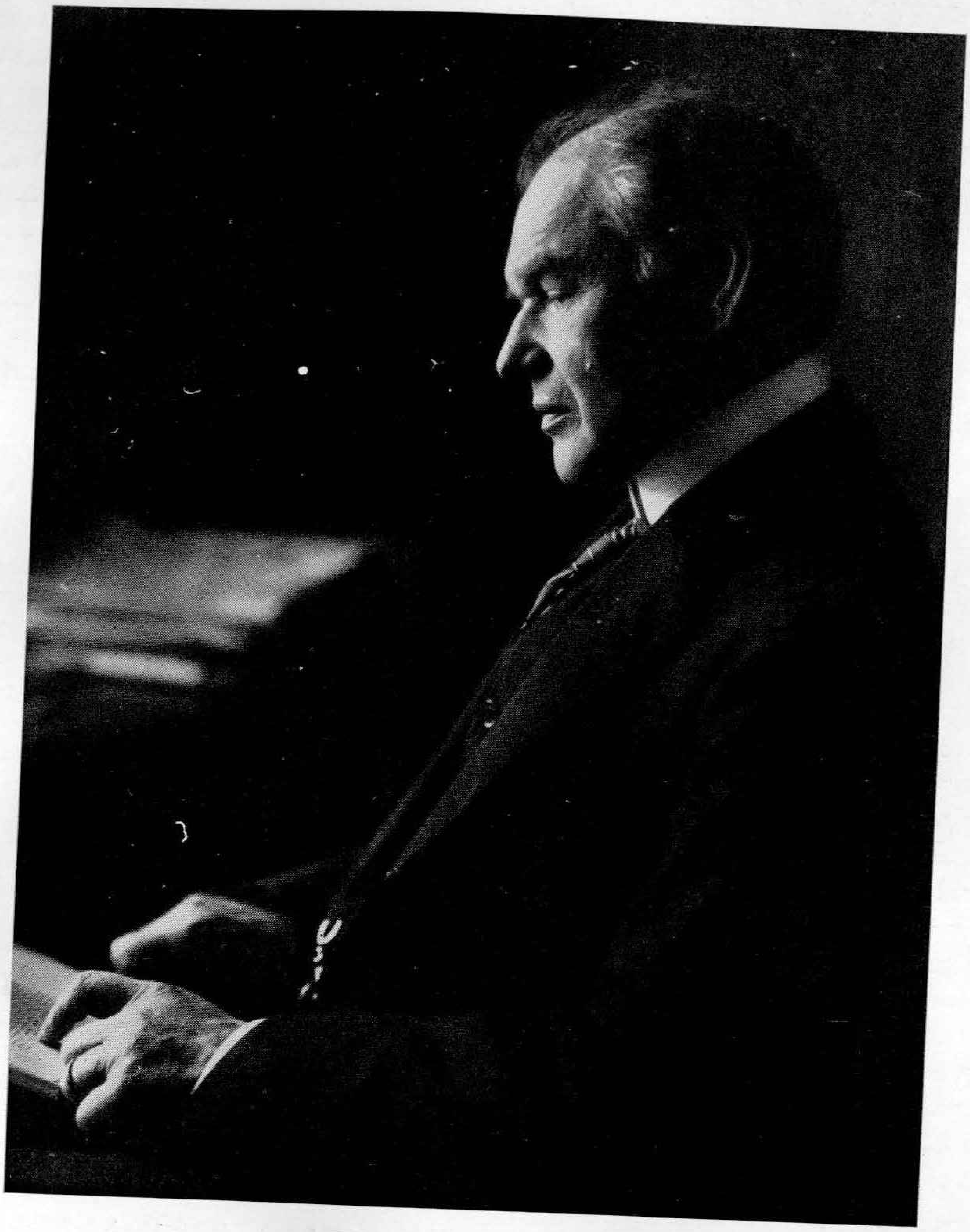
GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG



phot. Dührkoop, Hamburg

Prof. Alfred Sittard

Dirigent des St. Michaeliskirchenchores zu Hamburg

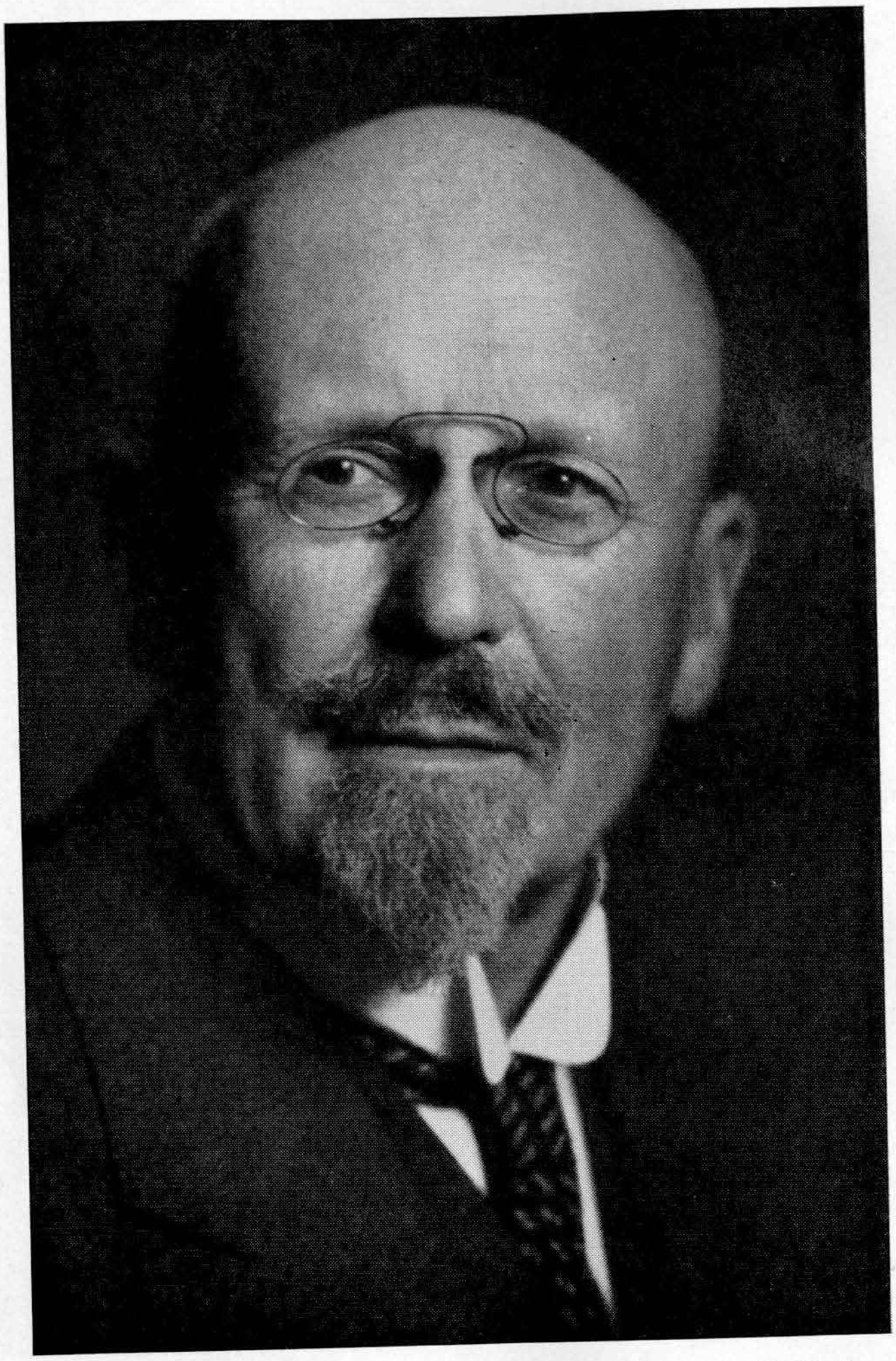


H. Hoffmann, München

Friedrich Klose

Zum 70. Geburtstag

(Geboren 29. November 1862)

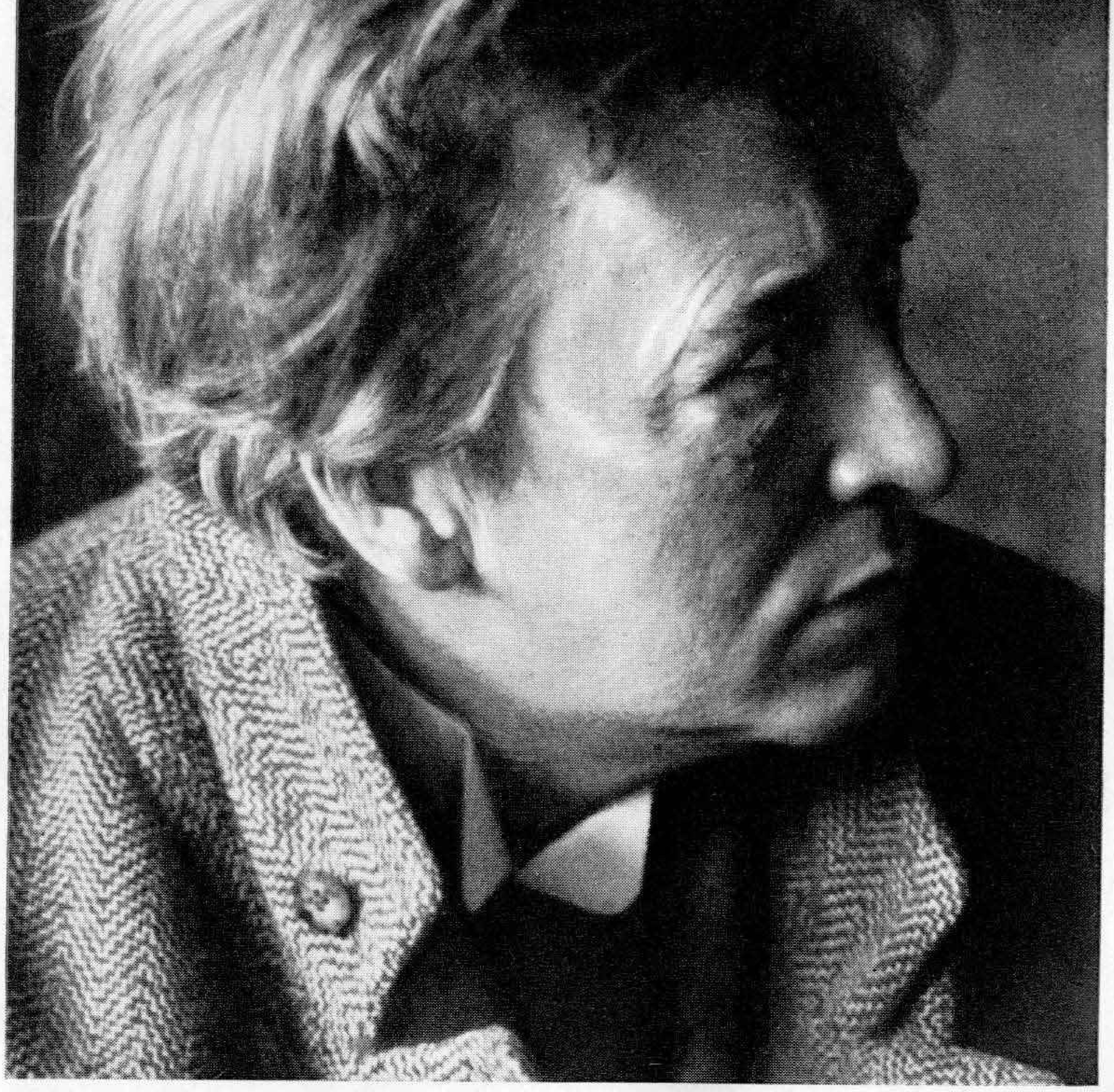


phot. R. Schmidt, Hamburg

Prof. Dr. Ferdinand Pfohl

Zum 70. Geburtstag

(Geboren am 12. Oktober 1862)



Ferruccio Busoni
im Alter von 52 Jahren (Zürich, 1918)



Ferruccio Busoni
im Alter von 42 Jahren



Ferruccio Busoni
im Alter von 50 Jahren mit seinem Bernhardiner „Giotto“
(Zürich, 1916)